

## INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

University  
Microfilms  
International

300 N. Zeeb Road  
Ann Arbor, MI 48106



8401894

De Filippis, Daisy Cocco

LA TRAYECTORIA DE LA POESIA DOMINICANA DEL POSTUMISMO A "LA  
POESIA SORPRENDIDA." (SPANISH TEXT)

*City University of New York*

PH.D. 1984

University  
Microfilms  
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1983

by

De Filippis, Daisy Cocco

All Rights Reserved



LA TRAYECTORIA DE LA POESÍA DOMINICANA  
DEL POSTUMISMO A LA POESÍA SORPRENDIDA

by

Daisy Cocco De Filippis

A dissertation submitted to the Graduate Faculty  
in Spanish in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy, The City  
University of New York.

1983

COPYRIGHT BY  
DAISY COCCO DE FILIPPIS  
1983

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Oct. 12 1983  
date

Martín González  
Chairman of Examining Committee

Oct. 15 1983  
date

Martin Trujillo  
Executive Officer

Prof. Mary Ann Caws  
Prof. Luis A. Díez-Martínez  
Supervisory Committee

The City University of New York

A la memoria de Juan Campillo

Ilusión sería confiar en que la isla volviera a su puesto primado; la cultura crece con el desarrollo material, y éste es lento en Santo Domingo. Pero el talento, en la América española, no escoge, para brotar, solamente los países grandes y prósperos.

Pedro Henríquez Ureña  
"La vida intelectual de Santo Domingo" en Obras Completas II  
Santo Domingo: Universidad Nacional "Pedro Henríquez Ureña",  
1977, p. 95.

## PREFACIO

De la ignorancia y la desatención de nuestra crítica a la literatura dominicana en general, nació la necesidad de este trabajo. Nuestra intención ha sido la de presentar el desarrollo de la lírica dominicana contemporánea. Hemos escogido como nuestras pautas dos momentos significativos en su historia literaria: El Postuismo y La Poesía Sorprendida. Nuestra exposición traza el desarrollo de la poesía desde su momento de una vanguardia que se manifiesta como la reafirmación de la dominicanidad a la década de los cuarenta cuando, gracias a la labor del grupo de poetas vinculados a La Poesía Sorprendida, se integra al momento literario universal.

El enfoque semiótico que mantenemos brota de la necesidad de ofrecer una metodología hasta ahora desconocida en las letras dominicanas. Nuestra intención ha sido comprobar, además, la eficacia de un método tan especializado frente a los productos literarios de un país que se ha mantenido hasta cierto punto marginado de las evoluciones culturales contemporáneas. Como presentamos una poesía hasta ahora bastante desconocida

en nuestros círculos a la vez que implementamos un método aún poco familiar, nos hemos visto obligados a estructurar nuestra exposición de la manera siguiente: La primera sección establece el método de análisis semiótico basado en las teorías de Michael Riffaterre que aparecen en su obra Semiotics of Poetry. La segunda, tercera y cuarta secciones trazan el desarrollo de la poesía dominicana a través de las obras escritas en tres décadas: El Postumismo (los veinte), los independientes (los treinta) y los sorprendidos (los cuarenta). Cada una de estas secciones está dividida en tres partes: a. introducción al momento histórico y cultural; b. exposición de su estética; c. análisis de textos.

Quiero expresar mi gratitud a todas las personas que han ayudado directa o indirectamente a completar esta tesis: Al profesor Martin Nozick, jefe del Departamento de Español del Graduate Center de CUNY, por su constante fe y aliento. Mi agradecimiento eterno a la profesora que ha contribuido directamente a la realización de esta tesis-mi mentora, la profesora Marlene Gottlieb.-Su paciencia, sus sugerencias, consejos y críticas han guiado este trabajo. Finalmente, a mi familia, a mi abuela Gabriela Menéndez Henríquez y a mi hermano el Ing. Luigi Cocco, por su constante cooperación. A

mis hijos, Nicky, Nunzi y Jimmy y a mi hermana Pia,  
por su paciencia. A Nunzio, mi compañero de inter-  
minables lecturas, mi profundo agradecimiento.

ÍNDICE  
LA TRAYECTORIA DE LA POESÍA DOMINICANA  
DEL POSTUMISMO A LA POESÍA SORPRENDIDA

<b>CAPÍTULO I: LA POÉTICA SEMIÓTICA</b>	
A. <u>Introducción</u>	1
B. <u>El método de Riffaterre</u>	3
C. <u>El método de Riffaterre y la poesía dominicana.</u>	10
<b>CAPÍTULO II: POSTUMISMO O EL NACIMIENTO DEL SIGNO</b>	
A. <u>Introducción</u>	13
B. <u>La estética postumista</u>	15
C. <u>La praxis postumista</u>	
1. <u>Introducción</u>	27
2. "Viacrucis" o la estética postumista	28
3. "La niña pola" o la tradición se viste con el traje dominicano.	34
4. "La ceiba de mi barrio" o el sincretismo dominicano.	41
5. "Maestra" o la palabra poética postumista.	46
<b>CAPÍTULO III: LOS INDEPENDIENTES O LA ADOLESCENCIA DEL SIGNO</b>	
A. <u>Introducción</u>	54
B. <u>La estética de los independientes</u>	61
C. <u>La praxis de los independientes</u>	
1. Incháustegui Cabral o el signo angustiado.	68
2. Manuel del Cabral o el signo rebelde.	85
3. Hernández Franco o el signo consternado.	105
<b>CAPÍTULO IV: LA POESÍA SORPRENDIDA O LA PLENITUD DEL SIGNO</b>	
A. <u>Introducción</u>	
1. El momento histórico	119
2. Alberto Baeza Flores y las letras dominicanas.	122

3. Un aparte necesario: Pedro René Contín y Aybar y el momento cultural dominicano.	131
B. <u>La Poesía Sorprendida</u>	
1. Propósitos y organización de la revista.	135
2. Su impacto en las letras dominicanas y el mundo hispanoparlante.	142
3. Los poetas dominicanos en <u>La Poesía Sorprendida</u> .	145
4. La estética de los sorprendidos	150
C. <u>La praxis de los sorprendidos</u>	
1. Introducción.	152
2. Mieses Burgos o lo dominicano universalizado.	153
3. Rafael Américo Henríquez o la intención de recrear la tradición literaria.	159
4. Mariano Lebrón Saviñón o la consternación.	163
5. Antonio Fernández Spencer o el culto a la forma.	167
6. Manuel Valerio o el dolor existencial.	172
7. Manuel Rueda o el poema como producto de la relación intertextual.	177
8. Aida Cartagena Portalatín o la preocupación por el vacío existencial.	182
9. Freddy Gatón Arce o el signo poético como voluntaria trivialidad.	185
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES	192
APÉNDICE	
Justificación	195
BIBLIOGRAFÍA	237

## CAPÍTULO I: LA POÉTICA SEMIÓTICA

### A. Introducción

La poesía contemporánea se caracteriza por el deseo de llamar atención hacia sí y obligar al lector a que la vea como un hecho específico, producto de una labor especializada. Es una poesía que rompe con las barreras que separan el lenguaje poético de otras manifestaciones de la lengua. Consecuentemente, el lector de hoy día se encuentra obligado más que nunca a escrutinar el signo poético y preguntarse, ¿es poesía? ¿En qué consiste su poeticidad?

El signo, nos dice Ferdinand de Saussure, es arbitrario: "...queremos decir que es inmotivado, es decir, arbitrario con relación al significado, con el cual no guarda en realidad ningún lazo natural."<sup>1</sup> De esta materia opaca, según la acepción de Ullman,<sup>2</sup> de esta arcilla carente de transparencia, debe el poeta forjar su obra. Poesía es, entonces, ante todo, una lucha por romper con el carácter arbitrario de las palabras y motivar el signo poético. Debemos recordar aquí, entre tantos, la poesía de Octavio Paz, en particular, Libertad bajo palabra donde esa búsqueda se

convierte en la materia poética. Por consiguiente, el signo poético en sí se convierte en el núcleo de la creación. La palabra cobra importancia propia y cesa de ser un mero objeto referencial. Los formalistas rusos fueron los primeros en señalar este aspecto del hecho literario. Afirma Jakobson que

El rasgo distintivo de la poesía consiste en que una palabra se percibe como palabra y no simplemente como representante (proxy) del objeto denotado, o como un estallido de emoción, en que las palabras y su composición, su significado, su forma exterior e interior, adquieren peso y por sí mismas. 3

La palabra poética ha sido definida como un desvío de la norma lingüística común.<sup>4</sup> Leo Spitzer en su estudio sobre la estilística observa que: "La investigación estilística,...se basa en el postulado de que a una excitación psíquica que se aparta de los hábitos normales de nuestra mente, corresponde también en el lenguaje un desvío del uso normal."<sup>5</sup> Stauffer, en un estudio bastante tradicional sobre la poesía afirma que

we are accustomed to using words almost solely for the practical purposes of living. We cannot understand without an effort-or better still, without long experience-that in poetry words are used in a different way and serve a different purpose. 6

En una obra más reciente, una colección de estudios sobre la poética estructuralista, Scholes observa que "poetry has almost always been defined by its special use of language-usually in terms of its 'differences'

from 'ordinary language.'"<sup>7</sup> Para Michael Riffaterre el lenguaje poético es un desvío del uso común lingüístico ya que no tiene un carácter referencial:

The language of poetry differs from common linguistic usage-this much the most unsophisticated reader senses instinctively. Yet, while it is true that poetry often employs words often excluded from common usage and has its own special grammar, even a grammar not valid beyond the narrow compass of a given poem, it may also happen that poetry uses the same words and the same grammar as everyday language... But whichever of the two trends prevails, one factor remains constant: poetry expresses concepts and things by indirection. To put it simply, a poem says one thing and means another. <sup>8</sup>

Riffaterre propone un método de análisis poético semiótico que aclara ese desvío y lleva al lector a la significación del texto.

#### B. El método de Riffaterre

Michael Riffaterre percibe la experiencia literaria como una dialéctica entre un lector y un texto cerrado. El poema es una unidad semántica y textual; resultado del cambio de la matriz (sentencia literal mínima) en una perífrasis más extensa, compleja y no literal. Por lo tanto, el poema tiene como corolario la sobredeterminación. La matriz es la actualización léxica y gramatical de una estructura y, consecuentemente, es hipotética. El texto es la variación y modulación (expansión

y conversión) de una matriz. La primera o primaria manifestación de esta matriz es su modelo, y este rige todas las variantes de esa matriz que se manifiestan en el poema.

El proceso semiótico, según Riffaterre, toma lugar en la mente del lector y es el resultado de dos lecturas. La primera, heurística, cognoscitiva, se efectúa a un nivel denotativo. Es durante esta primera lectura que el lector percibe el significado (información a nivel mimético). Es también durante esta lectura que el lector nota incompatibilidades en la representación mimética. A estas incompatibilidades, producto de la generación de una frase de una palabra que no debió incluirse en el poema, Riffaterre denomina agramaticalidades. Quiere decir que no funcionan dentro de la gramática, orden esperado, a un nivel mimético. Estas agramaticalidades, subraya Riffaterre, son las llaves para la percepción del texto a otro nivel: el nivel de la significación o semiótico:

The ungrammaticalities spotted at the mimetic level are eventually integrated into another system. As the reader perceives what they have in common, as he becomes aware that this common trait forms them into a paradigm, and that this paradigm alters the meaning of the poem, the new function of the ungrammaticalities changes their nature, and now they signify as components of a different network of relationships. This transfer of a sign from one level of discourse to another, this metamorphosis of what was a signifying unit,

now a member of a more developed system into a higher level of the text, this functional shift is the proper domain of semiotics. Everything related to this integration of signs from the mimesis level into a higher level of significance is a manifestation of 'semiosis'. (p. 4)

Como el poema es esa modulación o variación de la actualización léxica y gramatical de una estructura (la matriz), todos los elementos deben ser gramaticales o pertinentes a este sistema. Las agramaticalidades anuncian que se debe buscar otro sistema en el que puedan verse estas incompatibilidades como manifestaciones de una misma estructura. Este es el momento de una segunda lectura interpretativa o hermenéutica. Esta es una lectura a un nivel connotativo en el que se integran esas agramaticalidades a otro sistema. La significación es el desvío de la representación mimética. El desvío es mayor mientras más desarrollado el texto ya que funciona como una neurosis: mientras más reprimida la matriz, más variantes producirá en el texto. Consecuentemente, la arbitrariedad del lenguaje disminuye mientras más desviante y agramatical se convierta el texto.

La expansión y la conversión generan la significación en el texto. La expansión transforma varios signos en un signo colectivo. Su transformación más común es

la de lo abstracto a lo específico por medio de la metonimia. Su forma más simple es la repetición que en muchos casos se convierte en un símbolo de un estado emocional o de progreso. Se puede decir que la consecuencia postrera de la expansión es la de transformar los constituyentes de la matriz en formas mucho más complejas, e integrar las actualizaciones del hipograma (forma más conspicua, la metáfora y la perífrasis). La conversión, por su parte, transforma los constituyentes de la matriz puesto que los modifica con el mismo factor. La ironía es una forma por excelencia de generar códigos idiolécticos por medio de la conversión.

El lector, segundo ingrediente de nuestro proceso, aporta a la lectura su competencia lingüística. Esta lo ayuda a interpretar la lectura a un nivel mimético o referencial y a percibir las incompatibilidades. Este lector aporta también su competencia literaria o conocimiento de otras obras literarias, mitos, refranes y demás manifestaciones. Esta competencia lo ayudará a llenar las "brechas" en el texto en el caso de citas, alusiones o referencias incompletas. Además, y esto es clave para la comprensión del método de Riffaterre, esta competencia ayudará al lector a integrar o relacionar el texto a otros textos: "the poem is made up of texts, of fragments of texts, integrated with or with-

out conversion into a new system."(p. 164) Entonces, notar esta relación intertextual es comenzar a entender la significación del texto.

El signo poético es una palabra o frase pertinente a la significación del poema. Puede ser un clasema (si su poeticidad es reconocida instantáneamente por el lector) o puede ser idioléctico (si se percibe en el poema en que es observado). El signo poético se produce por una derivación hipogramática. Es decir, que se poetiza cuando se refiere a un grupo de palabras preexistentes. Este hipograma puede ser potencial (presente en la lengua y para su percepción el lector sólo necesita una competencia lingüística verbal) o actual (presente en un texto previo y mientras más fértil, más desarrollada la competencia literaria, más fácil el reconocimiento de los intertextos). El hipograma está formado de los semas (unidades semánticas) de una palabra. El signo poético actualiza algunos de éstos pero para activar la poeticidad, el signo que se refiere al hipograma tiene que ser una variante de la matriz del texto también. De otra manera, éste sería solamente un lexema estilísticamente marcado (ripio). La palabra nuclear del hipograma puede o no ser actualizada pero el semema (sus acepciones) se convierte en una enciclopedia de representaciones que satura la secuencia verbal derivativa.

La actualización sémica del signo poético en el texto puede aumentar con el uso de arcaísmos y neologismos aunque estos dependen de la percepción del lector y del contexto. La presencia de un arcaísmo, por ejemplo, elemento "marcado" en un contexto "no marcado", atrae la atención hacia sí y consecuentemente, actualiza y satura la secuencia con sus potencialidades sémicas. De esta manera funciona el epíteto también que satura por su contigüidad el lexema con sus potencialidades sémicas aunque éste (el epíteto) también pierde su poeticidad si se le coloca en posición predicativa, o sea, si deja de ser un epíteto. El signo poético puede aparecer ya actualizado en otros sistemas descriptivos o en frases hechas (clichés) y en este caso sirve como interpretante, símbolo, de la intención del autor.

Un interpretante es un signo que traduce dos signos en la superficie y explica que más el texto sugiere. Cualquier equivalencia establecida en el texto y que se percibe después de una lectura puede ser considerada un interpretante. Los interpretantes pueden ser lexemáticos (palabras intermedias, signos duales o sea, palabras ambiguas que se encuentran entre dos secuencias semánticas o formales y generan dos textos o presuponen dos hipogramas) o textuales (modelo de equivalencias y transferencias de un código a otro). El signo señala un pa-

radigma que sólo puede ser reconocido después de haber sido desarrollado en el espacio. El obstáculo envía al lector en busca de un indicio y esa lectura hecha hacia atrás por vía de un homólogo aproximativo crea el texto "fantasma" o paralelo donde el segundo significado del signo dual (ése que es inaceptable sintácticamente) ocupa su lugar a nivel de significación. Este texto fantasma puede crearse de las derivaciones actuales en el texto (genera texto) o se puede formar de clichés potenciales dentro de la competencia lingüística de cualquier lector (genera hipograma). Para que un signo sea percibido como complejo necesita una derivación en la que se actualicen, como descripción o narración, dos significados conflictivos. El intertexto es, entonces, lo que pone una paronomasia en una palabra que sería de por sí bastante inofensiva. Entre estos signos interpretantes encontramos los títulos como signos (cuando se refieren a otro texto), los títulos duales (cuando se refieren a otro código) y los interpretantes textuales (un fragmento de un texto actualmente citado en el poema a que sirve de intérprete).

Para terminar, la intertextualidad es responsable por la significación de un poema en prosa. Un poema en prosa se diferencia del verso en que tiene una matriz

que funciona de dos maneras: generador de significación y generador de una constante formal particular. Esta constante se desarrolla en el texto y no se puede separar de su significación. Existen tres tipos de derivación: a. una derivación presente en el texto y la otra implícita en el texto. b. la derivación anómala, es decir, una frase sintácticamente correcta pero semánticamente incorrecta. c. la derivación doble presente en el texto compuesta de estilos opuestos, uno figurado y perifrástico y el otro sencillo y literal. La significación que sale de la intertextualidad, sin embargo, es el significado no el contenido; significado que por lo general consiste en la percepción de la forma.

### C. El método de Riffaterre y la poesía dominicana

La percepción de la forma es la regla fundamental del análisis literario. Según Riffaterre, este análisis semiótico le demuestra al lector que la poesía es un artefacto hecho de palabras detrás del cual se encuentran aún más palabras. Este método aplicado a la poesía dominicana de tres décadas lleva al lector a la conclusión de que sus creadores (de la poesía) están conscientes de este juego, las reglas que lo rigen y el modo de lograrlo. Nuestro estudio comienza con la poesía .

postumista puesto que marca el nacimiento de una poesía nacional dominicana. Esta es una poesía que busca establecer su identidad a través de la palabra escrita. A este primer momento lo llamaremos "el nacimiento del signo" ya que sus creadores están preocupados por establecer la materia y la forma dominicana de la poesía. El período siguiente, la poesía independiente de la década de los treinta, se caracteriza por un deseo de individualidad. Ya no hay que preocuparse por establecer las reglas de juego, hay que buscar una manera personal de jugarlo. Entra el humor y la crítica acerba: nace el mito dominicano. A este momento lo llamaremos "la adolescencia del signo". Nuestra etapa final, la década de los cuarenta, la de los poetas sorprendidos, marca la madurez del signo dominicano que ya adulto se percibe como parte de un mundo más amplio y anhela integrarse a él. A este momento lo llamaremos "la plenitud del signo".

Notas

- 1 Curso de lingüística general, 19 ed. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1979), p. 131.
- 2 Stephen Ullman, Semántica. Introducción a la ciencia del significado (Madrid: Aguilar, 1976), pp. 91-130.
- 3 "Co je poesie?", en Mikulas Bakos (ed.), Teoria literatury (Trnava, 1941), p. 180, citado en Victor Erlich, El formalismo ruso, (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 262.
- 4 Lo han afirmado Charles Bally, Jonathan Culler, Pierre Guiraud, Michael Riffaterre, entre otros.
- 5 Leo Spitzer, "La interpretación lingüística de las obras literarias," en Introducción a la estilística romance (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1932), p. 91.
- 6 Donald Stauffer, The Nature of Poetry (New York: W.W. Norton & Co., 1962), p. 13.
- 7 Robert Scholes, Structuralism in Literature. An Introduction (New Haven: Yale University Press, 1974), p. 22.
- 8 Semiotics of Poetry (Bloomington: Indiana University Press, 1978), p. 1.

## CAPÍTULO II: POSTUMISMO O EL NACIMIENTO DEL SIGNO

A. Introducción

La segunda década del siglo marca un momento notable en la historia occidental. Europa es en esos momentos partícipe activo de muchos cambios no sólo en el mundo de las ciencias y de la política sino también en el de las artes. Es el momento en que el hombre moderno pone en tela de juicio todos los conceptos y patrones hasta entonces aceptados y busca una nueva manera de expresarse. En esta época surgen una serie de tendencias y escuelas entre las más notables la Proclama de Pombo de Ramón Gómez de la Serna, el Dadaísmo, el Futurismo, el Creacionismo y el Formalismo ruso. Estas nuevas actitudes apenas llegan a Santo Domingo que se encuentra en esos momentos bajo la dominación norteamericana que dura de 1916 a 1924. Vigil Díaz es el único poeta del momento cuya obra refleja algunos aspectos de las nuevas tendencias estéticas. Su obra, sin embargo, no influye ni cambia ni dura lo suficiente para guiar el rumbo de la historia literaria dominicana. El ambiente cultural se caracteriza por una patente falta de cohesividad: Mientras Vigil Díaz logra algunas piruetas verbales

vedrinistas, Federico Bermúdez publica su poemario, Los humildes, una serie de cuadros de crítica social-positivista.

En 1916 el joven dominicano, Domingo Moreno Jimenes publica sus poemarios Promesas y Vuelos y duelos. En estos momentos de inestabilidad política, sin embargo, florece el periodismo en el país y, gracias a la labor de Horacio Blanco Fombona en su Letras y más tarde Félix M. Perez en su Cuna de América, se establecen vínculos entre los jóvenes poetas de la época.<sup>1</sup> Moreno Jimenes se convierte en el líder espiritual de este grupo incipiente que llega a llamarse el Postumismo. ¿Qué es el Postumismo? Su nombre apenas aparece en algunas historias de la literatura hispanoamericana, y, sin embargo, encabeza la historia de la literatura dominicana como su primer momento de vanguardia. El Postumismo surge en el momento en que el país está invadido por las fuerzas norteamericanas, hecho que puede explicar su falta de humor. Aunque sus acólitos no escriben poesía de crítica social, para ellos no es un juego de niños traviosos. No puede tampoco ser un escape ni la búsqueda de una trascendencia personal. El Postumismo es una manera de reafirmar la realidad dominicana en momentos en que peligraba la nación y así, según dice Moreno

Jimenes, no creer una cobardía vivir.<sup>2</sup>

## B. La estética postumista

Rafael Augusto Zorrilla es el primer joven que se acerca a Moreno Jimenes. Ambos comparten una preocupación por las innovaciones métricas, germen del movimiento postumista. Pronto llega a la capital, entusiasmado por su lectura en Letras de las obras de Moreno y Zorrilla, Andrés Avelino que se les une en la búsqueda de una expresión que rompa con las limitaciones del colonialismo mental existente en las producciones poéticas de la época. A pesar de sufrir el rechazo de muchas personalidades establecidas, el Postumismo atrae numerosos acólitos. A sus coloquios y tertulias frecuentes, asiste la crema de una juventud entusiasmada por este nuevo fermento literario. Pronto Moreno Jimenes es reconocido como el "Sumo Pontífice" y su residencia denominada "Colina Sacra",<sup>3</sup> títulos que ilustran los elementos paradójicos inherentes a este movimiento. Basta señalar que a esta "Colina Sacra" puede asistir cualquier persona. No hay exclusividad, ni cenáculos ni capillas. Todo lo contrario, el Postumismo no pone límites, su falta de exigencia es uno de los pecados mortales que más se le ha criticado. En la Pequeña

antología postumista, editada por Avelino en 1924,<sup>4</sup> encontramos evidencia de esto. De los catorce poetas que aparecen en esta colección, son pocos los nombres que tienen vigencia o que son reconocidos hoy día. Además de Moreno Jimenes, Zorrilla y Avelino, encontramos a Tomás Hernández Franco y al puertorriqueño Evaristo Ribera Chevremont. Los demás son estrellas que se quedan apenas comienzan a brillar, entre ellos, el panadero Ramón Pérez, de quien dice Avelino en la obra citada:

Ramón Pérez es un joven panadero humilde, pero rebelde. Lo encontré una noche en el cuchitril de nuestro malogrado poeta, José Luis Perozo, de quien fue buen amigo y solícito mecenas. Un día me sorprendió con una carta de amor, y otro con esta rebeldía. Su dignidad es blanca como la harina que amasan sus manos. Ha sido siempre víctima del odio de sus compañeros, sólo por llevar en la solapa prendido el ensueño. (p. 28)

No obstante, estos comentarios de Avelino ilustran dos posturas esenciales al Postumismo: 1. El poeta ha dejado de ser el habitante de regiones exclusivas, ya sean intelectuales, económicas o sociales. Este es un hecho notable en una sociedad donde es casi imposible que un miembro de las capas inferiores pueda participar en la vida literaria. Además, marca el primer intento de lograr una poesía populista. 2. El Postumismo celebra a los "puros" de espíritu; se interesa ante todo en la actitud espiritual de sus miembros. El mismo Moreno Jimenes comenta este aspecto cuando lo com-  
pa-

ra con la vanguardia: "¿Cuál es la diferencia entre el vanguardismo y el postumismo? El vanguardismo es una actitud del pensamiento, mientras que el postumismo es un estado de espíritu. Puede abarcar lo actual, lo anterior o lo posterior."<sup>5</sup> Esta preocupación por el espíritu lleva la poesía de Moreno Jimenes a momentos de verdadero mesianismo americano, no muy lejano a la Raza cósmica de Vasconcelos, evidente en su "América, cantos de fe, de esperanza y de amor". Esta preocupación por la elevación del espíritu se manifiesta también en sus celebraciones postumistas. Cuenta Lantigua, biógrafo de Moreno Jimenes, que el primer aniversario postumista

se realiza de manera muy singular. En la casa de Moreno se prepara un banquete para los integrantes del movimiento, que parecería como un ritual para iniciados en una secta religiosa o en una asociación espiritualista. Todos brindan con una bebida que llaman Lacto-Palma, mezcla rara de jengibre, agua de coco y leche condensada. Se combina la bebida con manjares de original extravagancia, como fue un dulce de pétalos de flores brindado en la ocasión. 6

El recuerdo de estas veladas trae una sonrisa al lector. Hay tanta ingenuidad, tanta incongruencia con las humildes moradas que albergan las festividades postumistas. Además, tampoco se alejan demasiado de las celebraciones de los ceremoniosos tés en la buhardilla de Julián del Casal más de tres décadas atrás.

Establecidos ya los ritos y las jerarquías, llega el momento de manifestar su estética. Andrés Avelino se considera el teórico del grupo ya que él aporta los conocimientos adquiridos a través de sus largos viajes y lecturas. A pesar de que Moreno Jimenes se niega a firmarlo y por ende, también Zorrilla, Avelino publica su Manifiesto Postumista:

Cuatrocientos y más años han sido suficientes para un período de gestación en esta nueva media parte del mundo. 'Juventud, divino tesoro', tenéis la palabra; ahí está el porvenir. La América debe superar a la Europa.

A. Porque no podemos seguir siendo súbditos de una aristocracia intelectual que no nos pertenece. La verdadera aristocracia la lleva el pensador en el cerebro. Debemos tan sólo ser aristócratas de nuestra democracia.

B. Los mármoles de Paros y Corinto no se han hecho para nuestras estatuas. No tendremos en nuestros calderos surrapa de Verlaine ni de Mallarmé, de Tristán ni de Laforgue. Homero y Virgilio, Goete (sic) y Schakespeare (sic) no serán más que divinidades que respetaremos, soles apagados que no nos iluminarán. Hemos levantado la estatua con el barro grotesco de nuestra América. Si acaso caen chaparrones que nos la deformen, nos queda mucho barro, mucho barro que es nuestro ideal universalizado. Continuaremos modelando la estatua aunque ésta no tenga más espejo donde mirarse que en el del cristal de las charcas.

C. Vida sincera e íntima, arte autóctono, para abrir la talanquera que nos ha separado del infinito.

D. De todo lo inutilizable haremos un símbolo, un solo símbolo, y de todos los sim-

bolistas un fósil, un sólo fósil. La luna con los simbolistas será también un símbolo fosilizado.

E. Seremos humanamente eternistas; con un sólo Dios nuevo, subpanteísta, que a cada quien permita buscar su religión en sí mismo. Para nuestra ruta no olvidaremos el Corán y la Divina Comedia, la Biblia y el Quijote.

F. Todos tendrán el mismo derecho a vivir su momento artístico, lo mismo la dama de la quinta florida, que el galán con chamarra, el labrador, el jornalero.

G. Los poetas no seguirán siendo seres privilegiados y desconocidos de la multitud, camino del ensueño, sino seres videntes, camino de la verdad, pensadores y filósofos.

H. No reconoceremos vocablos poéticos. Toda palabra es bella cuando está bien escrita; todos los actos de la vida basta que sean reales para ser artísticos; gran artista es aquel que más fiel interpretación nos brinda de esos actos. La bella mentira de Oscar Wilde desapareció con su muerte: un tronco carcomido jamás retoñará porque se le injerten ramas de hojas verdes. La materia poetizada es creación. Nuestra belleza de sombra y luz será la belleza del futuro.

I. Sofrenaremos la imaginación con las bridas en tensión de los sentidos.

J. Reaccionaremos a la vez contra el romanticismo de Hugo y contra el realismo de Balzac. Pero nada de malabarismos estéticos ni musicales. Rubén Darío ha muerto. Cada acto debe ser una palabra escrita y la belleza emocional de ese acto: ritmo, y ese ritmo: música. Reaccionaremos también contra los ultraístas, futuristas y creacionistas que pretenden en 'acrobacia azul' y sobre grupa de aeroplanos ir a conquistar un más allá escondido tras de las nubes.

K. Descartaremos las extravagancias del decir y tan sólo daremos cabida a las sutiles.

L. Forma y fondo y fondo y forma serán una misma cosa ya que nuestro acento emocional permite una mezcla igual de idea y de emoción.

M. Amar lo mismo a los hombres que a las cosas. Una piedra blanca podrá rivalizar con una mujer rubia. Una muñeca de trapo podrá ser la dulce compañera de nuestras noches de insomnio.

N. Mucha elevación psíquica sin llegar al misticismo. Serenidad, mucha serenidad sin trascender la serenidad estoica. Niño y anciano, apóstol y asceta a la vez.

Ñ. Representación natural de los sonidos como ley-(sic) motiv. Parquedad en los semitonos, melodías cortas individuales no mayores de dos tiempos. Supresión de calderones kilométricos. Armonía general obtenida con la inarmonía de las melodías cortas.

O. Menos ritual en el arte pictórico, ni la majestad de la Gioconda ni la mofa del impresionismo. Triunfo de la luz sobre el color de los paisajes. Magnitud esencial del motivo en el fondo de los cuadros, objeción y presentación natural de las cosas.

P. Dominio de las líneas escultóricas. Vibración conjunta de músculo y cerebro. Dinámica subjetiva de los actos.

Q. En esta era de sectas literarias, se hará una sola momia de todos los críticos. Los certámenes y las exposiciones serán anulados temporalmente. Cada obra se perpetuará a sí misma.

R. Un clamoreo de clarines y tambores modifica la belleza del momento. Son los iconoclastas de los viejos moldes que vociferan su último psalmo en el templo de la vida.

S. Juventud de América, préstanos tu brazo para extender el índice hacia el horizonte de los siglos.

Colina Sacra-1921<sup>7</sup>

Andrés Avelino

Es inconcebible pensar en una poesía que brote de la nada y tampoco la postumista lo hace a pesar de lo que griten en su furor iconoclasta. Como veremos en nuestro análisis de textos, la tradición literaria se manifiesta en la presencia explícita e implícita de los intertextos. Otro aspecto de este manifiesto es la incompreensión de los aportes vanguardistas. La lírica dominicana no se enriquece con las renovaciones técnicas que ofrecen sus contemporáneos. Los poetas dominicanos se encuentran al margen de los acontecimientos mundiales. La marcha de la civilización europea no se detiene ni ofrece cabida a pequeños mundos marginados como el dominicano. Consecuentemente, en vez de mirar hacia un futuro más evolucionado, los postumistas saludan a lo que conocen, a lo que más se acerca a su vivencia, al pasado caduco que representa en 1920 la poesía de un Almafuerte. Por otra parte, al concebir un "nacionalismo literario", al cerrarse a las posibilidades ajenas a su mundo, el Postumismo cae en el provincialismo evidente además en detalles tan significativos como la falta de ortografía en la escritura de nombres clásicos como el de Shakespeare y Goethe.

No obstante sus fallos, el Postumismo ofrece criterios vigentes en la poesía contemporánea uni-

versal. La afirmación de que no existen vocablos poéticos, para comenzar, es uno de sus aciertos más loables. Sólo hay que notar la variedad de lenguajes poéticos de la poesía contemporánea que pasa por el prisma vanguardista, los juegos creacionistas, el vulgarismo, la poesía negroides y la poesía social. Además, la afirmación de que no existe materia poética, "una piedra blanca podrá rivalizar con una mujer rubia" encuentra su confirmación en el entusiasmo con que se acoge la poesía impura y la antipoesía. Como observaremos en nuestro estudio de la poesía de Moreno Jimenes, la poesía postumista se nutre de una variedad de dominicanismos, regionalismos y elementos del habla popular. En la poesía de Moreno Jimenes se instala la realidad dominicana que aparece con toda la sencillez de su lenguaje, con el color de sus frutos y con las peculiaridades de su vivencia. Es además una poesía que se auto-designa ya que se convierte en ícono de la intención del autor de integrar a los "vocablos poéticos" y a la temática tradicional el material (los temas, la lengua) dominicano. Finalmente, la liberación del verso dominicano de las reglas métricas es también un logro postumista.

El Postumismo como labor de un grupo dura ape-

nas un año. Después de la suntuosa celebración de su primer aniversario, sus miembros comienzan a tomar caminos independientes. Moreno Jimenes, llevado por las necesidades económicas, comienza su labor de evangelista de la poesía dominicana. Se puede decir que Moreno Jimenes ha sido el único poeta que no solamente se nutre de las vivencias populares sino que es también sustentado por el pueblo. Cargando un maletín lleno de panfletos de su poesía, Moreno monta "las guaguas", transporte limitado estrictamente al elemento más humilde de la población, que lo llevan a vender por pocos centavos racimos de su fruto postumista a la población del interior del país. Al lado de sus frecuentes "á-gapes místicos" encontramos sus bolsillos repletos de frituras humildes, subiendo y bajando por las regiones más aisladas del país. Moreno Jimenes es la personificación del Postumismo: Su esencia humilde junto a sus pretensiones grandiosas y sueños trascendentales. Además de los folletos desparramados por los campos y las villas dominicanas, Moreno Jimenes publica esporádicamente una revista portadora de los ideales postumistas, El Día Estético. Avelino, el teórico del grupo, pronto rompe con el mundo postumista para formar su propio movimiento de poesía matemática que nunca llega a desarrollar. Zorrilla, no pu-

blica su obra<sup>8</sup> pero mantiene en su casa infrecuentes reuniones postumistas. Todo parece indicar que el movimiento postumista ha llegado a su postrero camino, y, sin embargo, su influencia permea todos los aspectos de la vida literaria dominicana. Moreno Jimenes es uno de los participantes de las tertulias literarias de "La Cueva", germen de lo que se convierte en el momento universal de la poesía dominicana: los sorprendidos. Moreno Jimenes es, además, uno de los tres integrantes de los "Triálogos", momento inicial de La Poesía Sorprendida en el que participan también sus fundadores Baeza Flores y Lebrón Saviñón. Por otro lado, los tres grandes poetas independientes de la época cuya labor culmina en la publicación de poemarios a principios de los cuarenta, Tomás Hernández Franco, Manuel del Cabral y, sobre todo, Héctor Inchaústegui Cabral, son herederos del mundo postumista. Poetas de menos reconocimiento crítico como Domínguez Charro y Rubén Suro también se benefician con la influencia del "Sumo Pontífice". El Postu mismo está presente en el ambiente. Todavía ejerce una influencia predominante. Moreno Jimenes, entrado aún más en su visión religiosa, continúa celebrando las ocasiones con verdadero sabor postumista, como lo indica esta ceremonia de mediados de 1938:

ORDEN A SEGUIR EN LA FIESTA DEL AGAPE  
MISTICO DE LOS POSTUMISTAS; A CELEBRARSE  
EN LA COLINA DE ASOMANTE, CIUDAD DEL

SEYBO, EN AMERICA, EL DIA 9 DE ABRIL DE  
1938

---

10. - Presentes o en potencia todos los postumistas de la República, a las cinco de la tarde recibirán al Maestro, al Pontífice Magno del Postumismo, Domingo Moreno Jiménez, cuando éste llegue al pie de Asomante. En esta Colina de Asomante, hace tres años, el Maestro proclamó el Arte como Religión Universal... 9

La reverencia por el "Sumo Pontífice" adquiere momentos de una magnitud increíble y sirve de base a muchas de las anécdotas satíricas que circulan con respecto al movimiento. Su popularidad, sin embargo, se evidencia en todos los aspectos de la cultura nacional como lo indica el hecho de que se le dediquen programas de radio:

EL PROGRAMA RADIOFONICO DEDICADO AL ALTO  
POETA MORENO JIMENES

En este brillante acto cultural el Poeta leyó dos puntos del Decálogo de su nueva ofensiva poética estética-Magistrales palabras del Profesor Zaglul.

.....  
Estas noches nuestros minutos son de pura gala literaria y son dedicados por el Ateísta incógnito y por la Estación al egregio poeta dominicano Domingo Moreno Jimenes, bardo de estro fecundo, de gallarda inspiración, de exquisita sensibilidad, de concepciones estéticas sin par, quien se cifie a la aurecia reservada al genio, y quien pertenece a la hermosa constelación americana en la que sólo brillan los de condiciones singulares y clarísimo talento. MORENO JIMENEZ, Maestro, acoge amorosamente en tu alma los Minutos Literarios de hoy...10

No se puede encontrar un ejemplo que ilustre mejor el provincialismo y la ingenuidad a que llega este momento. No obstante, ese amor a las hiperboles no está muy lejos de las prácticas de muchos de los grupos literarios anteriores. Recordemos entre ellos, los recibimientos d'Annunzianos en los que, después de ofrecer su rostro, a través de una ventanilla, al público selecto, exclama: "Beatti siete voi che avete visto il poeta."

El movimiento postumista como labor de un grupo dura solamente un año. No obstante, Domingo Moreno Jimenes mantiene el interés en el Postumismo vivo a través de su labor de "evangelista de la poesía" que dura cuatro décadas en la vida de la poesía dominicana. Su obra ha sido recogida en dos antologías: La primera, incompleta, editada por Flérida de Nolasco, aparece en 1949.<sup>11</sup> La segunda, la definitiva, editada por J.M. Troncoso Sánchez, se publica en 1975.<sup>12</sup> Además circulan todavía muchos de los folletos sueltos que el autor solía imprimir y vender en el interior del país. Domingo Moreno Jimenes es el Postumismo. No hay otro autor de este momento que presente una obra consistente o que escriba poco más de un racimo de poemas postumistas. Consecuentemente, nuestro análisis de textos postumistas se basará en un estudio de la obra del "Sumo Pontífice" indiscutible de este movimiento.

## C. La praxis postumista

### 1. Introducción

La poesía postumista ha presentado hasta ahora un problema para la crítica dominicana que no llega a ponerse de acuerdo en cómo enfocar su análisis. El poeta y crítico dominicano, Héctor Incháustegui Cabral, no obstante, da en el clavo cuando afirma "los que le negaron el agua y el sal a los postumistas aprendieron que el verso amorfo era una especie de monstruo medio prosa medio verso y que allí, a pesar de todo, podía florecer la poesía."<sup>13</sup> El dilema que se le presenta al crítico en los ochenta es el de encontrar la poe-ticidad en esos versos "amorfos". La única manera de resolverlo es olvidar toda relación a problemas externos y buscar en las obras, estructuras autosuficientes, la respuesta.

El mundo poético postumista se caracteriza por la fusión de lo material y lo espiritual. El poeta postumista se siente obligado a integrar la esencia sublime a la vez que humilde de la vivencia dominicana a los artefactos verbales. Obligado por esa misión que se impone de evangelista de la poesía dominicana, el poeta blande la bandera postumista y se enfrenta a los valores heredados de la poesía europea. Este

enfrentamiento se manifiesta muchas veces en la adaptación de tópicos y preocupaciones universales a la realidad dominicana. Sus poemas son respuestas dominicanas a inquietudes presentes en la temática tradicional de la literatura de Occidente.

## 2. "Viacrucis" o la estética postumista

El signo poético postumista es un ícono de las preocupaciones dominicanas y de los problemas que asume el poeta al tratar de expresar esta vivencia:

### VIACRUCIS

Charcos de agua mugrienta.  
 Sahumerios de incienso para ahuyentar los malos espíritus  
 Palmas y sol. Vírgenes  
 por rubor de la vida. Escolares carudos.  
 La dueña del ventorrio mima sus piñonates.  
 El marido en el patio rasca filo a la lezna.  
 'Si te haces sacarrona los guineos se te puaren'.  
 Una vecina sale a yantar.  
 El cielo anuncia que va a llover.  
 (Tengo alas  
 y parece que no las tengo).<sup>14</sup>

Nuestra primera impresión es la de que estamos en la presencia de un cuadro de la vida cotidiana tropical. Sin embargo, una primera lectura heurística ya señala las incompatibilidades en el texto. El título, "Viacrucis", anuncia que el poema va a tratar de una preocupación religiosa. El viacrucis es parte de la mitología del pueblo y de su competencia literaria. Durante la ceremonia de Semana Santa el pueblo imita este viacrucis, este do-

lor que sufrió Jesús. Consecuentemente, el lector imagina que el poema va a tratar de preocupaciones metafísicas. Sin embargo, el primer verso nos indica otro tipo de preocupación: "Charcos de agua mugrienta". Entonces, piensa el lector, el poema va a hablarnos de nuestra experiencia en esta vida. Inmediatamente evoca el ya tan cansado cliché de que la vida es un valle de lágrimas; es una cruz que todos debemos llevar. No obstante, a continuación nos presenta un cuadro en el que se retrata una vida relativamente plácida: Los piñonates, los guineos, la preocupación tranquila del diario vivir. Al final aparece un hablante que dice: "(Tengo alas y parece que no las tengo)". He aquí, entre paréntesis, como un detalle de poca importancia, suprimible, otro momento de agramaticalidad: El poema se abre y se cierra señalando algo más allá de lo que aparece en él. Sin embargo, estas agramaticalidades que parecen ser inmotivadas a un nivel mimético tienen perfecta motivación dentro de la red semiótica, es decir, cuando las desplazamos al nivel de la significación y las consideramos como manifestaciones de la semiosis.

Volvamos al título. Viacrucis en sus orígenes fue reconocida como una palabra-valija; la combinación vía y cruz. Este título funciona como el modelo de la matriz ya que presenta la fusión de dos palabras que es

aceptada sin cuestionarla: En esta palabra se confunden la cruz, mundo espiritual con vía, camino, mundo material. Es un mundo donde se funden y confunden lo espiritual y lo material (la cruz está hecha de madera y el camino lleva a ese mundo espiritual representado por la cruz). De modo que hasta cierto punto, la combinación sémica de esta palabra-valija ofrece perfecta tautología ya que las dos palabras que la componen se saturan por la proximidad y actualizan los mismos semas. El primer verso, "Charcos de agua mugrienta" presenta también perfecta tautología. Uno de los semas potenciales de charco es precisamente la acepción agua estancada, mugrienta. Además, los charcos mugrientos son manifestaciones de la vida, del camino, del viacrucis que deben tomar los pobres o los que deben "emprender camino" para ganarse la vida.

Esa fusión del mundo espiritual con el material encuentra otra variante en "los sahumeros de incienso para ahuyentar los malos espíritus" donde se activa el sema lo religioso que actualiza de nuevo al viacrucis. Además, sahumero (humo con que se sahuma) y el incienso que tiene como uno de los semas el humo ofrecen una tautología que recalca el contexto religioso. Ahuyentar, por su proximidad y la repetición "ahu" que aparece en sahumero se satura de las cualidades sémicas de éste.

No se puede ahuyentar a los malos espíritus sin el sahumero y no puede haber sahumero sin que se ahuyenten los malos espíritus. De nuevo, se funden y confunden el mundo espiritual (incienso, espíritus) y el mundo material (incienso, resina). Además, parte de ese mundo donde se alojan los "charcos de agua mugrienta" es el de un pueblo que ahuyenta a los malos espíritus con los sahumerios. Estos charcos mugrientos, en oposición al sol y la palma, recalcan de nuevo la esencia de un mundo donde se confunde lo espiritual y lo material. El sol, cielo, celeste, espiritual y las palmas, visibles en todo ambiente tropical pero también anunciadoras del comienzo del rito religioso, de que llega la Semana Santa (otra alusión al viacrucis) saturan aún más el ambiente del poema donde habitan la materia y el espíritu. El énfasis en este contraste se manifiesta cuando notamos que los "charcos de agua mugrienta" y el "sol y las palmas" comparten otro sema: la vitalidad in absentia en un caso y en abundancia en el otro. Contraste que se vuelve a repetir en este mundo donde cohabitan "las vírgenes por rubor de la vida" y "los escolares carudos". Notemos que rubor y carudos comparten el sema (pudor) presente en exceso en uno y ausente en el otro. Hasta ahora el poema se mueve entre dos polos opuestos de ejes semánticos: Casos donde lo sublime y lo material se entrecruzan. El incienso que sirve para los rituales

eclesiásticos de alto copete es el mismo que usan los pobres para ahuyentar los malos espíritus.

El poema continúa desarrollando el paradigma de la vida de los humildes. Es un mundo donde la "sacarronería" puede costarle el sustento. Los guineos que se te pudren pueden obligar a que se viva en ese charco mugriento (que por su proximidad activa el se-ma, agua podrida). El empleo de "sacarrona" activa el sema, los humildes dominicanos, que satura el poema con los lexemas "piñonate", "ventorrio", "guineos", íconos también de esa realidad dominicana humilde. La palabra "cielo" entonces se nos manifiesta como un signo dual, interpretante y llave a la semiosis. Por un lado encontramos la acepción de cielo como realidad física de donde baja la lluvia que forma los charcos de agua mugrienta. Por otro lado, se actualiza la acepción de ese cielo metafísico a donde llegan los rezos durante la celebración del viacrucis. Es, además, el cielo al que rezan los pobres para alejar los malos espíritus y al que puede aspirar un poeta (el olimpo) si tiene "alas". La palabra "cielo" es la verdadera llave a la significación del poema pues permite que se vea este juego entre lo material y lo metafísico. Entonces comprendemos que esos "charcos de agua mugrienta", "la vecina que sale a yantar", "los guineos que se pudren" son va-

riantes de la matriz que ahora percibimos como "la vida del poeta" y su hipograma "los elementos en que se basa una poesía humilde".

Es el mundo de un poeta que sufre un verdadero viacrucis porque sabe que su poesía no se reconoce como tal: "(tengo alas y parece que no las tengo)". Su poesía tiene que lidiar con "esas vírgenes por rubor a la vida", con esas obras que se han mantenido intactas, puras, por miedo a acercarse a la vida de los charcos de agua mugrienta y los guineos podridos dominicanos. "Esos escolares carudos", por otra parte, se nos manifiestan como variantes del viacrucis de un poeta que debe soportar la crítica de los académicos que sin saberlo se atreven a expresar opiniones. Y, como la poesía debe además proveerle el cotidiano vivir, debe tener mucho cuidado de no ser "sacarrona", "para que no se le pudran los guineos" (para que no se queden en el tintero, por extensión, "agua mugrienta"). "Su marido", el poeta, el artesano, "rasca filo a la lezna" (activando el sema, poesía humilde dominicana, sobre todo, con el uso de "rasca" que además concretiza la imagen de la irritación que causa esta obra artesana). Y, el poeta ve su futuro bastante turbio (recordemos "las aguas mugrientas"), por eso "el cielo anuncia que va a llover", que pudiera ser también un aviso de que los

dioses o Dios han inspirado y proveído para que esos "charcos de agua mugrienta" continúen su existencia.

Entonces el poeta "tiene alas cuando parece que no las tiene" puesto que ha logrado ese juego verbal y ha dicho cuando parecía no hacerlo y ha llevado a un nivel de significación su estética postumista. Al parecer escribir nada más que un mero retrato de una realidad criolla, el poeta ha creado un artefacto verbal que es además ícono, que emula y retrata el mundo y los materiales en que debe basar su poesía. Su poema pasa de un cuadro mimético a una significación de los problemas de esa poesía que se mueve de lo espiritual a lo material; que habla y desnuda su esencia humilde junto a sus pretensiones grandiosas.

3. "La niña pola" o la tradición se viste con el traje dominicano.

El signo postumista se manifiesta como la fusión de lo espiritual con lo material. Es un "ángel" con alas de barro que aspira llegar al cielo. Es esa insistencia de elevarse a la vez que se "elevan" los materiales sencillos, los elementos sin adorno de una realidad dominicana. Es una poesía que se propone insular la vivencia dominicana, el "barro" en el lugar

que ocupaba "el mármol" europeo. Es además una poesía que nunca se olvida de su esencia, estructura verbal, y que logra integrar ambos aspectos. "La niña pola" es uno de los poemas donde esta integración es desarrollada al máximo:

LA NIÑA POLA

¿Qué será de 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?...

Crepúsculo y alma,  
ingenuidad y gloria;  
suspirillos de un pecho que no había tenido  
pesares nunca,  
inquietud de unos ojos que no habían rondado  
por la montaña,  
tras el arco-iris que los corpúsculos torna-  
sola...

Sobre blanco rojo  
y sobre rosado, moreno.  
Brillo como aquel brillo, yo no he encontrado  
ni en diamante ni en el destello;  
castidad parecida  
ni en la albahaca ni en el romero,  
ni en la petunia, ni en la magnolia, ni en la  
paciencia;  
(el sol de espaldas o el sol de hinojos  
junto al cerro....)

-Es muy tranquilo; pero me lleva catorce años.  
(¡Oh, si supieras, cuántos abismos, cuántos obs-  
táculos  
salvo en la tarde, salvo en el alba, para tener-  
te junto a mi sueño!)

¿Qué será de 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 sangre aborta, y a las miradas que están en  
éxtasis  
no le es posible seguir el curso ya desarbolado de  
la égloga...  
(p. 150)

Una primera lectura del poema ofrece la información siguiente: la niña Pola, de quién sólo sabemos que vivía en el campo, que se reía, que parecía tonta, se ha ido y el hablante en el poema sufre con su ausencia. Una segunda lectura, sin embargo, nos abrirá el paso a la significación. El primer verso, ¿Qué será de la niña Pola...?" inmediatamente exige la competencia literaria del lector. He aquí otra versión del ya consabido ubi sunt? ¿Dónde están? ¿Qué ha pasado con...? Su más conocido ejemplo en la literatura española es la sección diez y siete de las "Coplas a la muerte de su padre" de Jorge Manrique:

¿Qué se hicieron las damas,  
sus tocados y vestidos,  
sus olores?

¿Qué se hicieron las llamas  
de los fuegos encendidos  
de amadores?

¿Qué se hizo aquel trovar,  
las músicas acordadas  
que tañían?

¿Qué se hizo aquel danzar,  
aquellas ropas chapadas  
que traían? 15

No obstante, hemos de notar que aunque nuestro hipograma es el tan conocido ubi sunt?, nuestro modelo, el título del poema, primera manifestación de la matriz, simplicidad, va a proporcionarnos variantes que se encuentran en estado conflictivo con nuestro intertexto, la sección diez y siete de las "Coplas". El título,

"La niña pola" indica que este ser que va a inspirar el poema no es una dama noble, vestida de gala: Niña tiene el sema de pureza y de simplicidad. No es una dama seria por eso su risa loca hace pensar al padre que es tonta. Este sema de poco desarrollo, de poca madurez e importancia es activado por la contigüidad del artículo 1a, índice del habla campesina y, en algunas partes, de la falta de alcurnia de la persona a que se alude. Pola, en minúscula, es una abreviación, aféresis, de la palabra Amapola, flor silvestre e ícono por excelencia de la simplicidad. El título, entonces, nos ofrece perfecta tautología del sema, sencillez. Indica de inmediato que este ubi sunt?, canto a las glorias perdidas, va a ser dedicado a un objeto bastante humilde. Segundo, se aleja del intertexto al colocar su "dama" en el campo. El sema, simplicidad, es activado aún más por el lexema, tonta, la simplicidad llevada al exceso. Y, de nuevo, con el epíteto "loca", que forma parte del paradigma niña, pola, tonta, que comparte el mismo núcleo sémico: la simplicidad. Esta es activada aún más cuando se percibe en oposición a su intertexto implícito, ícono de mundo elegante, rico y ordenado. Esa "risa loca" y "las músicas acordadas" ofrecen perfecta antinomia como polos opuestos de un mismo eje semántico: la armonía in absentia

en el primer caso, elemento primordial en el segundo.

La segunda estrofa desarrolla las variantes del ubi sunt? y de la matriz, la simplicidad. "Crepúsculo y alma" comparten el sema, fin: el alma porque es lo que resta al terminar la vida; el crepúsculo porque es el último vestigio del final del día. Ambos señalan ese tiempo que ha pasado, enfatizan esa añoranza sencilla ubi sunt? actualizada por su contigüidad a "Ingenuidad y gloria" que vuelve a reiterar el polo antinómico. La sencillez frente a la grandeza (recordemos ahora "Viacruzis" implícito también en este poema), manifestaciones de ese signo poético dominicano que es toda sencillez que aspira a la gloria. La presencia de este intertexto implícito en conflicto con esta nueva versión del ubi sunt? claramente recalca la intención del autor y llama atención hacia sí. El texto está gritando (a un nivel de significación), "miren, yo soy el hermano más joven y pobre de ese apabullante, ubi sunt?". De ahí que tenga por primer intertexto implícito las "Coplas" cuya presencia en el texto se actualiza además con la desinencia en "suspirillos" ya que "illos" es para el pueblo dominicano un ícono del habla española. La niña pola, como nuestro poeta, se inquieta al querer ver más allá de la montaña: "inquietud de unos ojos que habían rondado por la montaña, / tras el

arco-iris..."

Debemos entender que parte del conflicto que nos presenta este poema es que se rinde a dos lecturas: una sencilla y lineal, la otra metafórica y perifrástica. El texto establece la necesidad de esa segunda lectura al señalarse constantemente como ícono de un nuevo ubi sunt?. Entonces, el otro lado de la montaña se entiende como una metáfora de la poesía que se ha escrito anteriormente. El poeta ha vislumbrado lo que hay más allá (de ahí ese intertexto implícito). Ese arco-iris cuyo sema es la presencia de color, actualiza el intertexto, "los tocados y vestidos de las damas" y "las llamas de los fuegos encendidos de los amadores". Amadores, que como él, pudieran muy bien haber sido poetas ("¿Qué se hizo aquel trovar...?"). El arco-iris, el color, la vitalidad, el deseo de obtener el premio que se encuentra más allá, vuelve a manifestarse y activarse por su proximidad a la tercera estrofa: "Sobre blanco rojo, y sobre rosado, moreno./ Brillo como aquel brillo, yo no he encontrado ni en el diamante ni en el destello." El poema, otra vez, hace referencia a la tradición literaria. Aquí encontramos una alusión a otro intertexto, una de las primeras canciones de García Lorca, de 1922, que le dedicó a su criada (¿simpli-

ciudad?) Irene García en la que dice: "Baila sobre lo verde,/Sobre lo verde verde,/que te acompaño yo."<sup>16</sup> Este segundo intertexto nos indica que el poema se convierte en una variante de sí mismo. Está diciendo, "mírame, yo soy el canto humilde, hermano del elegante español". Comprendemos entonces que el texto habla de su propia existencia dentro del mundo literario. Es un canto que brota de esa tradición gloriosa a la vez que de las raíces sencillas de su tierra. De ahí esa alusión a los colores y a las flores y hierbas: "alba-haça", "romero", "petunia", "magnolia" y "paciencia", lexemas que comparten los semas potenciales, color y vitalidad a la vez que actualizan la matriz con su semma, sencillez. Son todas plantas silvestres, parte de ese cuadro bucólico y sencillo que presenta. El poema no va a cantar a la "rosa". No es un poema de salón. No va a usar retruécanos, la elegancia, los juegos verbales de salón, típicos de la época en que la reina del salón era la rosa.

El poeta ha visto el arco-iris más allá de la montaña, por esto sabe que existe una égloga que él no puede revitalizar (desarbolada): "La sangre aborta, y a las miradas que están en éxtasis/no le es posible seguir el curso desarbolado de la égloga..." El poema



El poeta establece el lexema "ceiba" como parte del léxico poético postumista. El árbol es el símbolo de las tradiciones, de la esencia de ese pueblo. A un nivel mimético, el poeta le rinde tributo a este elemento de la naturaleza que parece persistir a través de los años: Eternamente joven, eternamente sabio. No obstante, si pasamos nuestra lectura a un nivel hermenéutico, se manifiesta la presencia de un intertexto: El poema de Machado,

A UN OLMO SECO

Al olmo viejo, hendido por el rayo  
y en su mitad podrido,  
con las lluvias de abril y el sol de mayo,  
algunas hojas verdes le han salido.

¡El olmo centenario en la colina  
que lame el Duero! Un musgo amarillento  
le mancha la corteza blanquecina  
al tronco carcomido y polvoriento,

No será, cual los álamos cantores  
que guardan el camino y la ribera,  
habitado de pardos ruiseñores.

Ejército de hormigas en hilera  
va trepando por él, y en sus entrañas  
urden sus telas grises las arañas.

Antes de que te derribe, olmo del Duero,  
con su hacha el leñador, y el carpintero  
te convierta en melena de campana,  
lanza de carro o yugo de carreta;  
antes que rojo en el hogar mañana,  
ardas de alguna mísera caseta,  
al borde de un camino;  
antes de que te descuaje un torbellino  
y tronche el soplo de las sierras blancas;  
antes que el río hasta la mar te empuje  
por valles y barrancas,  
olmo quiero anotar en mi cartera  
la gracia de tu rama verdecida.

Mi corazón espera  
también hacia la luz y hacia la vida,  
otro milagro de la primavera.

Soria, 1912<sup>17</sup>

Nuestro poeta dominicano también ha querido anotar en su cartera la gracia de este árbol de su pueblo. No obstante, la ceiba de Moreno pronto se presenta en posición conflictiva a su intertexto. Ambos son árboles centenarios a los que se les rinde tributo pero la ceiba de Moreno se aleja de ese antepasado, decrepito recuerdo de una época pasada, que por un momento parece revivir. La ceiba es un árbol sagrado en la mitología afroantillana:

La ceiba bombax, conocida en la botánica como árbol de algodón, es el árbol sagrado de la santería y la base de una parte de la magia más grande del culto. En Latinoamérica a nadie le agrada cortar uno de estos árboles, a los cuales muchos los consideran como poseedores de gran fuerza espiritual...De acuerdo con la leyenda, la ceiba fue el único árbol que no se atrevieron a cubrir las aguas durante el diluvio universal. Toda la gente y los animales que se refugiaron bajo ella pudieron escapar, asegurando la supervivencia de las especies sobre el planeta.

Al pie de la ceiba se entierran muchos de los bilongos y ebbos de la santería. El terreno alrededor del árbol siempre está cubierto con ofrendas de fruta, dinero y animales sacrificados...

Los santeros piensan que la ceiba es una santa. Su espíritu es maternal en esencia. Es un árbol hembra. Su nombre africano es iroko y es uno de los aspectos africanos de la Concepción de María. 18

La ceiba, árbol sagrado, madre fecunda dentro de la mitología de los santeros afroantillanos, actualiza los semas, inocencia, elemento de un mundo nuevo virgen, a la vez que manifiesta el sema, experiencia, tradición. El epíteto "centenario" actualiza el intertexto, "El olmo seco", satura la ceiba, mundo americano de herencia africana, del sema lo europeo. La ceiba centenaria, entonces, se manifiesta como esa heredera joven, "virgen", de dos mundos: ícono de ese sincretismo antillano de ambas culturas.

"El filo de mi espada", no obstante, es el signo dual, interpretante que abre las puertas a la significación. "El filo de la espada", metáfora de la pluma del escritor es también una metonimia. Ese "filo de la espada" es la extensión metonímica de "la hoja de la espada" que es a la vez parte del árbol. De ahí que su silencio sea defendido por el filo de la espada. Esa hoja que es además el papel en que el poeta escribe, esgrime el filo de su espada, para defender ese silencio-so árbol. La metáfora satura nuestra interpretación que ahora percibe la ceiba como homólogo del poema. Su defensa es la defensa del poema y el poeta piensa defender ese silencio con la palabra. Por extensión, de la pluma, de esa hoja del poeta brotan (como de la ceiba

las hojas) los versos postumistas llegando así a la segunda lectura interpretativa del poema.

Esa ceiba centenaria (la poesía dominicana) da sombra a las plantas, todo ese mundo vegetal dominicano que se recrea en ella. Da rocío (agua, manantial de sabiduría) a los niños. Sirve para detener a los caminantes; a los que se van más allá; al arco-iris, al otro lado de la montaña ("La niña pola"). Es una poesía buena, fuerte porque brota de la esencia de ese árbol, la ceiba fuerte que dice la leyenda sobrevivió el diluvio; que salvó a los que se acercaron a ella. Es una poesía "virgen", sencilla, como la niña pola, como el romero y la albahaca. Además es centenaria, hereda la gran tradición de los ritos africanos y la literatura europea. De ahí su parentesco con ese árbol ya decrepito, pero todavía esperanzado, el olmo seco. El que se acerque a esta poesía no se alejará defraudado. Es una relación que vale la pena cultivar puesto que a la vez que mitiga y mira hacia adelante, evoca las tradiciones: "es el alivio y la recordación de la comarca."

El poeta ha logrado defender la ceiba de "los que se preparan a convertirme en leña"; de los que insisten en hacer de este mundo (el dominicanismo amenazado por

el "hacha utilitaria") un artefacto de perfección occidental. El lexema "leñador" activa de nuevo el intertexto, el olmo seco amenazado también por los leñadores y coloca la obra de Moreno Jimenes dentro de la tradición literaria occidental. Esto se hace evidente cuando recordamos que años más tarde el poeta, Pablo Neruda insiste en "que despierte el leñador." El texto, cuya matriz, el sincretismo dominicano y cuyo hipograma, "los elementos de la poesía postumista tienen derecho a pertenecer a la tradición literaria", se manifiesta entonces como una expansión de la matriz afectada por la conversión metafórica que presenta el interpretante, " el filo de mi espada". El silencio del árbol, entonces, es la labor callada, fuerte pero mansa, del escritor que tiene "alas" ("Viacrucis") y que eleva esas alas de barro, no de mármol, aunque parezca que no las tenga.

##### 5. "Maestra" o la palabra poética postumista

Domingo Moreno Jimenes aspira a acabar el silencio de la "ceiba centenaria", a terminar con esa ausencia de vocablos y vivencias dominicanas en el mundo de su poesía. Él considera que la poesía tiene la obligación de enseñar, de crear un nuevo ambiente donde el sentido de la identidad nacional pueda ocupar su puesto junto

a la tradición:

MAESTRA

Maestra: recuerda el amanecer con su vaca  
 lechera,  
 su humo de sol,  
 su organillo de pájaro...  
 Háblanos del plátano que rezaba a la sombra  
 y del guineo que amarillaba junto al orega-  
 nito.  
 Del maizal que nos confirma que en América  
 no es exótico ni lo rubio ni lo negro.  
 Maestra, no te muestres tan distraída ante  
 tus parroquianos hombres...  
 Piensa que ser mujer,  
 y mujer con m minúscula,  
 es de todas las cosas lo que en verdad te im-  
 porta.  
 Trocar los sexos, ¿y con qué objeto,  
 siendo como eres en realidad de un sentir  
 prolijo y tierno?  
 Así: minuciosa, sensible y sumisa  
 te soñó mi egoísmo,  
 y te anhelan mis hijos que están en gestación  
 desde la infancia.  
 (p. 236)

La primera lectura confirma que de nuevo Moreno Jime-  
 nes presenta una descripción de la vida tranquila y  
 reposada en un pueblo o campo de las Américas. Sin  
 embargo, hay varios elementos que el lector inmedia-  
 tamente percibe como incompatibles a la narración a  
 un nivel mimético. Primero, la autoridad que se le  
 concede a la mujer, "Maestra", es cancelada en la  
 segunda estrofa. Mujer con m minúscula y Maestra  
 comparten semas. Tienen en común el sexo, y la au-  
 toridad, presente en el primer caso y ausente en el  
 segundo. "Minuciosa, sensible y sumisa" actualizan  
 el sema, falta de autoridad. Además, aparente con-

tradición también, los hijos anhelan una madre sin autoridad; una madre que carece de una de las características, de los semas, que se encuentran implícitos en la palabra. Segundo, que esos hijos "están en gestación desde la infancia". Este "mis hijos" actualiza el sema, sumamente preocupado por sí que se anunciaba en "mi egoísmo". No obstante, un hombre no puede tener "mis hijos" sino nuestros hijos. Tercero, el período de gestación no puede durar una vida íntegra a menos que se refiera a otro tipo de hijo, a otra gestación.

Esta incompatibilidad, agramaticalidad dentro de una lectura heurística, mimética de la realidad nos anuncia que hay otro nivel en el que se puede integrar esta variante. Obliga a que se haga otra lectura interpretativa, hermenéutica del poema. Nota que además, el "humo de sol" (expresión bastante insólita y difícil de visualizar dentro de un sistema mimético) y el "organillo de pájaro" están presentes. "Organillo" actualiza órgano, presupone un organista y una iglesia. "Humo de sol" actualiza incienso (humo), velas, altar, iglesia y sol, por su proximidad a humo actualiza los semas luz, pureza, verdad. Este contexto eclesiástico es hiperactualizado por la presencia del "plátano que rezaba a la sombra", sombra por contigüidad, homólogo

de humo, incienso, ambos a la sombra (en la iglesia). Este contexto eclesiástico es hiperactivado aún más por la presencia de esos "parroquianos hombres".

Esta primera estrofa actualiza la presencia implícita de otro texto, su intertexto, el poema de Moreno Jimenes, "Viacrucis" que ya hemos analizado. Este intertexto se actualiza aún más con la presencia del "guineo que amarillaba" (actualización además de luz y por su proximidad, de pureza) junto a "se te pudren los guineos", lo sublime junto a lo humilde, lo despreciable, "guineos podridos" al lado de lo puro. Obviamente percibimos ya a un nivel de significación que "la maestra" es la palabra poética. El poeta pretende que la "maestra" hable de todas esas cosas humildes tan poco exóticas en América. Como marido egoísta (recordemos "Viacrucis") pretende también que su mujer sea "minuciosa, sensible y sumisa". No busca una palabra rebelde que se independice del poeta. Por eso la palabra poética postumista se caracteriza por su seriedad, por su adherencia a un sistema bastante arbitrario. El poeta no intenta motivar su poesía por medio de retruécanos ni del humor ni de la ironía. Es una palabra "minuciosa, sensible y sumisa". Obediente a ese "marido" que le exige que se convierta en el ícono de una nueva

manera dominicana de escribir poesía. "Minuciosa" activa el sema, cuidadosa de detalles, de los pormenores; por eso puede hablar del organillo y del guineo. "Sensible" por su contigüidad a minuciosa, conlleva además el sema, cuidadosa de los detalles más mínimos, de la sensibilidad de los humildes. "Sumisa" también comparte el sema cuidadosa puesto que presta atención a todos los mandatos de su marido. Lo que le importa, ante todo, a esa palabra poética dominicana, es ser mujer con m minúscula puesto que significa preocuparse de todos los más mínimos detalles de su "hogar"; de todo lo que a otros pueda parecer trivial. De esta manera la "soñó" (actualiza el sema, fantasía y creación) el poeta, creador de este movimiento y así también "te anhelan tus hijos", los poemas, que ahora sí se comprende por qué están "en gestación desde la infancia": Son el producto de un signo poético que acaba de nacer.

En conclusión, la poesía postumista establece la necesidad y la posibilidad de usar los vocablos, el ambiente y la temática dominicana en la poesía nacional. Esta es una realidad que se presenta como un cuadro estático de este material poético. El poeta postumista se propone preparar la cimiento para una futura poesía dominicana auténtica. Su nombre, el Postumismo, indica que es algo que va a perdurar

más allá de su época. Es una poesía en su infancia que no plantea un cuestionamiento de esa realidad que capta y convierte en materia poética. Además, la poesía postumista carece de los recursos utilizados por otros poetas de vanguardia en su época. Su lenguaje poético, ese verso "amorfo", es bastante inmotivado. Observa Stephen Ullman que hay tres maneras de motivar el signo: fonética, morfológica y semántica. El análisis de la poesía de Moreno Jimenes revela sólo una ligera motivación semántica. No obstante, su vanguardismo consiste en la ruptura con el metro y la temática tradicional: En establecer como material poético el habla y los elementos más humildes de la realidad dominicana.

Notas

- 1 José Rafael Lantigua, Domingo Moreno Jimenes, apóstol de la poesía, 2da. ed. (Santo Domingo: Escala Gráfica, 1980), pp. 57-59.
- 2 Domingo Moreno Jimenes, Prólogo a Fantaseos en Antología panorámica de la poesía dominicana contemporánea 1912-1962, Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda, editores, (Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1972), p. 436.
- 3 Domingo Moreno Jimenes, apóstol de la poesía, pp. 70-77. Ha de notarse, por otro lado, la incompatibilidad entre el abierto rechazo de los postumistas a los parnasianos y la adopción del término "Colina Sacra" (la región donde habitaban los poetas parnasianos).
- 4 Pequeña antología postumista (Santo Domingo: Imp. La Cuna de América, 1924).
- 5 "Tertulia de mis viajes" en Obras poéticas del cecido a la fracua, J.M. Troncoso Sánchez, editor (Santo Domingo: Ediciones Taller, 1975) p. 285.
- 6 Domingo Moreno Jimenes, p. 75.
- 7 Obras completas (Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1971) pp. 15-18.
- 8 Se publica póstumamente en Antología panorámica de la poesía dominicana 1912-1962, pp 55-64.
- 9 Domingo Moreno Jimenes, Del anodismo al postumismo (Santo Domingo: Edición Dominicana, 1938) sin paginación.
- 10 Ibid
- 11 Domingo Moreno Jimenes, Antología, 3era. ed. (Santo Domingo: Julio D. Postigo editores, Colección Pensamiento Dominicano, No. 3, 1970).

- 12 Domingo Moreno Jimenes, Obras poéticas del gemido a la fragua (Santo Domingo: Editora Taller, 1975).
- 13 De literatura dominicana siglo veinte, 2da. ed. (Santiago: Colección Estudios de la Universidad Católica Madre y Maestra, 1973), p. 42.
- 14 Domingo Moreno Jimenes, Obras poéticas del gemido a la fragua, p. 98.
- 15 Jorge Manrique, Obra completa, 9ena. ed. (Buenos Aires: Espasa Calpe, "Colección Austral" No. 135, 1970), p. 123.
- 16 Federico García Lorca, Antología poética, Antonio Cornejo Polar, editor (Lima: Editorial Universo, "Colección Autores Clásicos" No. 29, 1970), pp 70-71.
- 17 Antonio Machado, Poesías, 8ava. ed. (Buenos Aires: Losada, 1943), pp 132-33.
- 18 Del gemido a la fragua, p. 236.

### III LOS INDEPENDIENTES O LA ADOLESCENCIA DEL SIGNO

#### A. Introducción

La década de los treinta marca un momento angustioso para la humanidad. Es una década que nace con la bancarrota del sistema económico mundial y concluye en el momento en que el planeta se encuentra dividido por la Segunda Guerra Mundial. Se viven momentos terribles: Es la época de las grandes dictaduras, de los terribles campos de concentración y de la invención de la bomba atómica. Santo Domingo sufre sus propios momentos amargos con la destrucción de la ciudad por el ciclón de San Zenón:

El 3 de setiembre de 1930 un formidable ciclón, como no se recuerda otro, azotó a la capital de la República. 3,000 muertos, 12,000 heridos, millares de casas destruidas, millares de familias proletarias dejadas a la intemperie, empresas hasta entonces prósperas, arruinadas, fue el trágico balance del meteoro. 1

La destrucción de la ciudad por el ciclón conocido desde entonces como el "ciclón de Trujillo" inaugura el gobierno de la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo Molina que durará tres décadas.

En medio de tanta destrucción, los jóvenes intelectuales dominicanos se encuentran perdidos ante un mundo que les ofrece poco que emular. Heridos por la capacidad inmensa del hombre para destruirse, buscan en sus raíces la respuesta y la inspiración espiritual que necesitan. En su libro de memorias Héctor Inchaústegui Cabral, uno de los poetas más respetados de la década, observa que

Se borraba ante nuestros ojos estupefactos un cuadro de valores que habíamos aceptado todos... todos teníamos la sensación de que habíamos perdido algo importante, que habían naufragado las mejores esperanzas, porque si en ese horror caían los pueblos más adelantados de la tierra. ..La caída en una especie de abismo de desesperación y de desencanto encontraba en Moreno Jimenes, en su prédica poética, un asidero, un consuelo contra un mundo desquiciado. Nos enseñaron a amar las cosas pequeñas, lo humilde, a saber que detrás de unos harapos hay un alma... Para salvarnos teníamos que volver a lo nuestro... Nos negábamos a aceptar la salvación que del otro lado del mar se nos ofrecía. 2

No obstante el desencanto común, los escritores de este momento se caracterizan por un deseo de libertad de expresión individual y autóctona, como se verá en nuestro análisis más adelante de las obras de los tres grandes poetas del momento: Héctor Inchaústegui Cabral, Manuel del Cabral y Tomás Hernández Franco.

La situación política del país controla hasta

cierto punto las manifestaciones literarias, como sucede en el caso de Rubén Suro y su grupo, Los Nuevos. En la ciudad de La Vega, en el interior del país, se forma un grupo de jóvenes poetas que pretenden dejar su marca en la historia literaria dominicana. Los Nuevos siguen los preceptos postumistas a los que agregan un enorme deseo de originalidad. Un decálogo que circula en el país entonces sintetiza su estética:

#### LOS NUEVOS

##### a. Decálogo

Nuestros estatutos están condensados en el siguiente decálogo que es al mismo tiempo nuestra declaración de principios.

- I.- Hay mucho de nuevo bajo el Sol. Encuéntrelo.
- II.-Más vale algo nuevo mediano que mucho trivial.
- III.-Venga con originalidad en su mente, o si no quédese en su casa.
- IV.-Si los antiguos moldes artísticos pueden salvarse con una palabra suya, no pronuncie una sola sílaba.
- V.- Sea corto en su conversación o lectura de sus trabajos para que sean largos los aplausos.
- VI.-El uso de las comillas es limitado.
- VII.-Reconozca su propio mérito y el de los demás.

VIII.-No traiga amigos a nuestras reuniones sin consultarlo antes. Las consultas, a excepción hecha de los médicos, son siempre provechosas.

IX.- En su crítica, sea sereno e imparcial; no se olvide.

X.- Hable cuando le llegue su turno.<sup>3</sup>

Los Nuevos, como se puede observar en su decálogo, no tienen una estética definida más allá de una insistencia en una noción bastante vaga de la originalidad. Este grupo, sin embargo, no logra desarrollar sus aspiraciones pues, a raíz de la publicación del poema "Proletario" de Suro, se ve forzado a cesar sus reuniones. El poema de Suro que tanto ofende a las autoridades es una profecía de un futuro comunista para el obrero latinoamericano. Según Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda "la labor poética de Suro resultó seriamente afectada con la desintegración del grupo, silenciándose una voz que pudo haber llenado un papel más importante."<sup>4</sup> No obstante su insistencia en la originalidad, de su poesía se destacan hoy día algunos poemas de tema criollo como "La rabiaca del haitiano" citado en la antología de Jorge Luis Morales, Poesía afroantillana y negrita.<sup>5</sup>

No hubo otro momento en esta década que presente un frente unido o una estética de grupo definida. Las

actividades culturales de este momento se centran alrededor de pequeñas reuniones particulares donde los jóvenes comparten ideas y comienzan a forjar su estética individual. Muchas de estas tertulias toman lugar bajo circunstancias económicas humildes. Inchaústegui Cabral recuerda:

Y era ron lo que bebíamos con queso, queso salado que sabía a vaca; pedazos de salchichón y pan cuando aprataba el hambre. Los días grandes nos visitaban salchichas ensartadas en palillos de dudosa limpieza.

Poníamos en medio de un cajón, encima la botella y los vasos. En un grasiento papel el acompañamiento de turno. Nos sentábamos en cajones que a veces nos mordían las asentaderas o en sillas rústicas de palma. Dios fue durante muchas semanas nuestro tema...6

Paulatinamente estas tertulias se trasladan a la residencia del joven poeta dominicano Rafael Américo Henríquez:

El dormitorio de Rafael Américo Henríquez, de Puchungo como lo hemos llamado siempre, daba a la calle. Yo no podría determinar cuando comenzaron las reuniones y mucho menos el momento preciso en que adquirieron carácter.

En el fondo de la cama, a un lado el armario, no lo recuerdo bien. En el centro nos acomodábamos en mecedoras los que llegábamos primero, en sillas y en el poyo de la ventana los últimos. De cuando en cuando nos traían café cargado de aromas.

Don Enrique Henríquez, el padre de Puchungo, sin proponérselo, vino a ser una especie de guía...Le oíamos con gran respeto: pesaba mucho su gran obra de poeta.

(p. 51)

Las reuniones en casa de "Puchungo" pronto son reconocidas como el núcleo del fermento literario del momento. Es un ambiente ameno donde se mezclan las calurosas disputas con un respeto mutuo. A esta habitación del joven poeta se le conoce como "La Cueva" ya que su propietario, "el culebrón", sólo sale de noche, acostumbrado a amanecer discurrendo sobre poesía y a levantarse después de las dos de la tarde. Durante estas tertulias en la Cueva se discuten novelas recién publicadas como La mañosa de Juan Bosch y Over de Ramón Marrero Aristey. Domingo Moreno Jimenes se detiene en ellas cuando se encuentra de paso en la capital. Su presencia causa inevitables y calurosas polémicas. En estas tertulias también dan a conocer sus primeros poemas jóvenes como Tomás Hernández Franco, Héctor Incháustegui Cabral, Franklin Mieses Burgos, Manuel Llanes, en fin, toda la juventud que en un futuro cercano llega a destacarse en el mundo de las letras. El grupo, no obstante, nunca adquiere homogeneidad. Observa Incháustegui Cabral que

Fuimos muchos para ser un grupo homogéneo. Las diferencias de edad, la disimilitud de las formaciones, el abismo de caracteres, las regiones de donde procedíamos, las ideas que teníamos en materia de letras, nos separaban y a pesar de todo nos sentíamos unidos, con mucho de común pero jamás pudimos presentar un solo frente, nunca llegamos a constituir baluarte y lanza de una escuela, el asiento de una capilla literaria.  
(p. 52)

Horacio Blanco Fombona por esta época continúa su labor de difusión literaria. Así como publica las primeras manifestaciones postumistas en la ya difunta revista Letras, con su revista Bahoruco se encarga de mantener el país al tanto de toda novedad literaria. Una de las grandes polémicas de este momento surge en torno al Romancero gitano de García Lorca. Pronto el grupo de la Cueva se divide entre los que creen en lo nacional encabezado por Héctor Incháustegui Cabral y los que consideran una obligación el manejo del romance en la lírica dominicana, encabezado por el joven escritor (que aunque no es poeta se permite una excursión en este campo), Juan Bosch. La revista Bahoruco se convierte hasta cierto punto en una extensión de la Cueva y viceversa. Esta reyerta entre Incháustegui Cabral y Juan Bosch produce muchos momentos de jocosa discordia. (pp 61-70) No obstante, perfila desde estos momentos la diferencia básica que cimienta dos momentos en la literatura dominicana moderna. Los independientes, Incháustegui Cabral, del Cabral y Hernández Franco se acercan a las fuentes nacionales para nutrir sus versos. Los sorprendidos entre ellos Rafael Américo Henríquez, Franklin Mises Burgos, Manuel Llanes, Mariano Lebrón Saviñón optan por acercarse a las fuentes

universales de la poesía y a la tradición lírica occidental. Y, aunque estas reuniones en la Cueva no producen el fruto inmediato de una escuela literaria, su importancia yace en ser el núcleo y estímulo, el único ambiente propicio en esos momentos para el desarrollo de un interés y conocimiento más profundo de las letras.

#### B. La estética de los independientes

Héctor Inchaústegui Cabral, Manuel del Cabral y Tomás Hernández Franco son considerados los tres grandes poetas independientes de la década de los treinta en la literatura dominicana.<sup>7</sup> Estos autores comparten la creencia de que su poesía se debe nutrir de los valores y las preocupaciones nacionales. Los independientes heredan de los postumistas un vocablo y una temática en los que ya se acepta la realidad más humilde dominicana. Los postumistas, no obstante, preocupados por establecer ese ambiente y vivencia popular en la poesía no van más allá de unos meros retratos o simplemente artefactos que reiteran la naturaleza poética de los elementos dominicanos más pedestres. Es una manifestación dominicana del movimiento en la poesía hispanoamericana del panamericanismo a la poesía de tipo social en la que aparece el amor a los humildes y el proletariado oprimido. El postumismo es, además, una

manifestación hasta cierto punto del Vulgarismo que sostiene que, como señala Hellén Ferro, "la sensación estética para que llegue a todos, ha de transmitirse por el camino de lo cotidiano."<sup>8</sup> Estos poemas postumistas preocupados ante todo por establecer esa materia poética humilde, no pasan de una visión más o menos estática de la dominicano. Los habitantes de su poesía no cobran vida propia: La niña pola ya ha desaparecido cuando comienza el poema y la maestra sencillamente escucha las advertencias del poeta. Es una poesía además en la que se traduce el gran respeto y seriedad de los poetas ante la poesía dominicana y su realidad. Es un mundo habitado por "Sumos Pontífices" que regentan desde una "Colina Sacra" y que insisten ante todo en mucha elevación síquica: Los plátanos rezan y el poeta tiene alas con que aspirar ir al cielo. El poeta no cuestiona el valor del signo ni le molesta su arbitrariedad. Todo lo contrario, le pide a la palabra que se mantenga sumisa y obediente puesto que tiene una misión muy seria y no se puede permitir ninguna rebeldía ni juegos de adolescente. Los independientes son los "niños ricos" que heredan el camino trillado y el futuro abierto a nuevas posibilidades. Es un signo poético dominicano que apenas tiene quince años. Está en plena adolescencia y como todo adolescente mira con irreverencia a sus mayores y se rebela ante las arbitrariedades que le imponen. Los poetas

independientes no producen un signo homogéneo. Sus obras, como veremos más adelante, se caracterizan por su individualidad. No obstante, ellos comparten un rechazo de los valores tradicionales dominicanos como la reverencia por un pasado glorioso colonial, el odio a lo haitiano y el deseo de muchos de identificar el alma dominicana con lo europeo.

Héctor Inchaústegui Cabral es el primero en romper la muralla a su alrededor cuando percibe que esa realidad dominicana que Moreno Jimenes pretende elevar al cielo es de una pobreza oprimiente. Busca en vano un rayo de luz y no lo encuentra. Su primer poemario, Poemas de una sola angustia que publica en 1940, nos presenta un signo poético que se caracteriza por su inestabilidad. Es un signo que ofrece información para inmediatamente cancelarla. Es un ícono de futilidad y angustia que caracteriza toda la producción poética de Inchaústegui Cabral como lo indica su elección del mismo título para su obra poética completa que publica en 1976.<sup>9</sup> En el poema que analizaremos más adelante, "Canto triste a la patria bien amada", Inchaústegui Cabral se enfrenta a la realidad verdadera: la ruina en que se encuentra esa patria. Este poema desmitifica la creencia de que en los pasados monumentos (nuestra glorio-

sa historia) podemos ver el futuro próspero y glorioso de la patria. Es el momento en que el joven signo dominicano se enfrenta a una de los "grandes" del siglo diez y nueve, Salomé Ureña, y establece un diálogo intertextual y entre los siglos. La visión de Inchaústegui Cabral es la de un adolescente enojado, furioso ante las condiciones terribles que sus abuelos apenas parecen notar. Es ante todo un momento angustioso para él que descubre que detrás de ese plátano que reza a la sombra se encuentra una realidad desgarradora y nada plácida: Hay una humanidad que arrastra su existencia.

Manuel del Cabral se enfrenta también a los mitos establecidos en la sociedad. Su signo, no obstante, "señorito educado afuera" despliega toda la riqueza de la tradición y de las rupturas contemporáneas a la vez que se viste con los colores y se recrea en el olor de una tierra auténticamente dominicana y en movimiento. Señala Mónica Mansour que "la poesía de Cabral-inclusive aquella que trata la música, la sensualidad, la danza no está escrita en imágenes o estructura popular; su poesía es culta, las imágenes rebuscadas, no para asombrar sino para herir en lo más profundo de la conciencia y del sentimiento."<sup>10</sup> Su primer poemario Compadre Mon publicado en 1942 es el pariente jo-

ven dominicano de Martín Fierro.<sup>11</sup> Manuel del Cabral pretende engendrar un héroe mitológico de la clase menos privilegiada dominicana. Compadre Mon es un ser de carne y hueso, acostumbrado a rodar por el llano y matar por una mirada o una mujer: Es el producto de una época que está por terminarse puesto que la tierra dominicana está pasando poco a poco a manos de poderes extranjeros. Una viva protesta social permea todo este texto donde vemos que ante los cultos reclama la pérdida de ese llano dominicano que está por acabar en "los bolsillos de los extranjeros" y ante los dominicanos critica la futilidad de una raza que conversa con el cuchillo. Compadre Mon, como veremos en el análisis del poema 31 más adelante, se convierte además en ícono del deseo del artista dominicano de crear un personaje épico netamente dominicano; de colocar la poesía dominicana, emparentarla y establecer un diálogo con la literatura americana. Es además el adolescente que se niega a aceptar héroes prestados cuando a sus manos y a cada paso encuentra una herencia propia que los mayores se obstinan en no mirar. En Compadre Mon el signo adquiere movimiento. Las imágenes, el metro, los juegos fónicos y los conceptuales, marcan el texto de la intención del poeta de motivar el lenguaje y romper con su arbitrariedad.

Con su Trópico negro publicado en 1942, Manuel del Cabral rompe con una herencia literaria reciente (con la excepción del poema "El haitiano" de Moreno Jimenes publicado poco antes de la obra de del Cabral) donde el haitiano, el negro de la literatura dominicana es presentado de una manera humillante y despectiva. La antología Poesía popular dominicana de Rodríguez Demorizi presenta numerosos instantes de este abuso al haitiano.<sup>12</sup> En la obra de del Cabral se presenta al negro como un ser digno y abusado por la sociedad. La nacionalidad haitiana de estos negros en la obra de del Cabral ha causado numerosas explicaciones que se alejan del texto y que no satisfacen por completo.<sup>13</sup> No obstante, si examinamos la obra como un artefacto verbal en continua y eterna relación a otros artefactos verbales podremos percibir que estos negros haitianos actualizan la presencia de otros textos menos afortunados y establecen una conversación en la que se rechaza rotundamente el mito dominicano de un pueblo haitiano bárbaro. Además, al acercarse con respeto a la raza negra y presentar el primer tratamiento formal y temático completo de este tema en la literatura dominicana, Manuel del Cabral abre el signo al mundo literario antillano y lo integra a un mundo que había sido clausurado por los postumistas. Manuel del Cabral

demuestra que es esencialmente de ese contacto con la realidad a su alrededor que puede nacer una poesía dominicana auténtica. El signo poético dominicano en la obra de del Cabral toma ya su carrera adolescente: Baila, se mueve y cobra vida en los instantes que rompe la barrera arbitraria de la lengua y las tradiciones: Se motiva el signo y ríe, seduce y se viste de los colores del trópico.

Tomás Hernández Franco es el único de los tres independientes que ya cuenta con una obra literaria bastante sólida. Su obra poética consiste de Rezos bohemios, De amor inquietud y cansancio y Canciones del litoral alegre cuando publica su último poemario en el Salvador en 1942, Yelidá, obra que lo establece como gran poeta dominicano.<sup>14</sup> Su obra poética completa no se ha preparado todavía. En Yelidá Hernández Franco lleva la temática racial al nivel del mito. Señala Veloz Maggiolo que

dentro de todo este mundo de epicismo y narración vibra, por así decirlo, un gran poema sintético, una enorme síntesis antillana, Yelidá de Tomás Hernández Franco, y así, se suplementa y complementa a la vez la poesía de ribetes épicos en Santo Domingo, y el lenguaje queda definitivamente creado para el futuro, porque la obra de Hernández Franco, épica totalmente, conjunciona por primera vez de modo magistral-el grito racial de estas tierras mulatas, con el intento colonizante de la sangre blanca, que utiliza sus dioses para rescatar, o pretender rescatar, su ascentro ya deshojado "a sí y a no" en los muslos de Yelidá, hija de blanco y negra... 15

Yelidá es la mulata malentendida por todos pues no pertenece completamente a ninguno de los dos grupos raciales. Yelidá es el ícono de un pueblo caribeño por el que se pelean los blancos y los negros. Para entender a Yelidá debemos colocarla al lado de otros textos y dentro del marco literario que la produce. Por su intertextualidad, Yelidá alude a toda esa literatura antihaitiana existente en la literatura dominicana. Alude además a la imagen tradicional del mulato<sup>16</sup> como objeto sexual que encontramos desde 1831 en "La mulata" o en la más contemporánea burla de "El duque de la mermelada". Además se convierte en el ícono de intención de un poema que cree ya llegado el momento de crear o por lo menos de cimentar una épica dominicana basada precisamente en ese sincretismo racial que tantos tratan de negar.

C. La praxis de los independientes

1. La praxis de Incháustegui Cabral o el signo angustiado.

Hector Incháustegui Cabral hereda de Moreno Jimenes el paisaje y la realidad dominicana como material poético. Y, como no tiene que luchar por el derecho de presentarlo, lo examina, tratando de buscar esa e-



Patria,  
 es mi corazón un acerico  
 en donde el recuerdo va dejando  
 lanzas de bien aguzadas puntas  
 que una vez clavadas temblorosas quedarán  
 por los siglos de los siglos.

Patria,  
 sin ríos,  
 los treinta mil que vio Las Casas  
 están naciendo de mi corazón...

Patria,  
 jaula de bambúes  
 para un pájaro mudo que no tiene alas,  
 Patria,  
 palabra hueca y torpe  
 para mí, mientras los hombres  
 miren con desprecio los pies sucios y arru-  
 gados,  
 y maldigan las proles largas,  
 y en cada cruce de caminos claven una ban-  
 dera  
 para lucir sus colores nada más...

Mientras el hombre tenga que arrastrar  
 enfermedad y hambre,  
 y sus hijos se esparzan por el mundo  
 como insectos dañinos,  
 y rueden por montañas y sabanas,  
 extraños en su tierra,  
 no deberá haber sosiego,  
 ni deberá haber paz,  
 ni es sagrado el ocio,  
 y que sea la hartura castigada...

Mientras haya promiscuidad en el triste apo-  
 sento campesino  
 Y sólo se coma por las noches,  
 a todo buen dominicano hay que cortarle los  
 párpados  
 y llevarle por extraviadas sendas,  
 por los ranchos,  
 por las cuevas infectas  
 y por las fiestas malditas de los hombres...

Patria...  
 y en la amplia bandeja del recuerdo,  
 dos o tres casi ciudades,  
 luego,

un paisaje movedizo,  
visto desde un auto veloz:  
empalizadas bajas y altos matorrales...<sup>17</sup>

A un nivel mimético el poema ofrece la descripción de un paisaje pobre, marco de un pueblo también en ruinas, en el que el hombre de conciencia no se puede encontrar bien. No obstante, la primera estrofa presenta una serie de contrastes que marcan el texto de significación y amenazan la representación mimética. Su primer verso, "Patria..." indica que el autor va a dirigirse a un concepto. La patria es algo abstracto que contiene el sema potencial de lugar ideal, amado, protector y protegido del pueblo. El segundo verso concretiza ese concepto abstracto: "en la amplia bandeja del recuerdo". Amplia en contigüidad a bandeja satura el verso de connotaciones contradictorias (¿oximóricas?). El recuerdo reducido a una bandeja es a la vez que estrecho, amplio. El lexema bandeja puede actualizar los paradigmas bando, bandera, bandido. Entonces, la bandeja del recuerdo es como la bandera que en su reducido contexto material abarca el concepto (lo abstracto) amplio de patria. No obstante, bandeja además connota el sema servir, servidumbre (lo abstracto y sirviente (lo concreto). Esa amplia bandeja del

recuerdo, sin embargo, le sirve una imagen muy reducida de la patria: "dos o tres casi ciudades" que se in-jertan a un "paisaje movedizo". Las cosas en este ambiente son y no son. El recuerdo amplio resulta ser dos o tres casi (de ser y no ser) ciudades reducidas a una bandeja. El paisaje, lexema que actualiza país, pasaje-ro, algo fijo y a la vez transitorio, colocado en conti-güidad a "movedizo" que a su vez actualiza movimiento, movilidad, para negarlo inmediatamente con una desinen-cia conflictiva: "movedizo" pariente cercano de "arena movediza". Es decir, movimiento que no es movimiento puesto que no progresa sino que se hunde en el mismo lu-gar. El recuerdo que a principios parecía moverse aho-ra parece estático, se mueve y no se mueve: ícono de la futilidad. Hasta ahora el poema pone en tela de jui-cio ese concepto patria con que se abre la obra. Por lo menos, desmiente algunos semas potenciales del con-cepto patria como sería su base firme en un pasado am-plio y glorioso.

Este paisaje movedizo se percibe desde un "auto veloz". El hablante del poema ve esa patria a la que se dirige desde la perspectiva del recuerdo de un pai-saje visto desde un "auto veloz". Aquí el concepto pa-

tria que se había concretizado se convierte en algo menos: en una impresión recordada. De ahí la atmósfera de irrealidad que satura el poema hasta este punto. El "auto veloz" es un contraste violento a esa realidad estática que el poema presenta hasta estos momentos. Auto actualiza por asociación sémica los lexemas autó-mata, automatización, etc. La palabra comprende en su núcleo sémico la civilización contemporánea industrial que invade violentamente todo. Este "auto veloz" se dirige a una meta incomprensible para "las casas agobiadas por el peso de los años y la miseria". El autor satura por medio de una conversión negativa todos los variantes (la expansión) de esta estrofa. Casa, hogar, microcosmo de patria, es un elemento marcado positivamente en la mentalidad del lector. La casa es el centro de la vida, el núcleo de muchas actividades y el protector ante la intemperie de la realidad externa. No obstante, el epíteto "agobiadas" satura el lexema por su proximidad, puesto que "agobiada" actualiza el paradigma sobrecargada, sofocada, cargada de espaldas, inclinada y posiblemente también agolpeada, sufrida, abusada. Estas casas se inclinan (de nuevo, movimiento sin desarrollo) con el peso de los años (su historia) y la miseria (su historia). Historia, pasado glorioso entonces se convierte en el homólogo de la miseria.

Son unas casas (pobladoras de la patria) sobrecargadas con el peso de un pasado mísero; de un tiempo que ha transcurrido sin transcurrir ya que se encuentra todavía estático sobre las espaldas de esas casas. Entonces la primera estrofa se presenta ahora como ícono del no ser (del vacío), de una patria que es amplia y no lo es (dos o tres casi ciudades), de un recuerdo que es amplio y no lo es (servido en una bandeja), de un movimiento estático (fútil) y de un viaje por un "auto veloz", mucha carrera sin dirección (de un autómata).

El sintagma "empalizadas bajas y altos matorrales" de nuevo presenta un ejercicio en futilidad: el trabajo del hombre (empalizada) es bajo (no llega a la altura necesaria) y no puede contener esos "altos matorrales" (en "matorrales" se pueden vislumbrar las connotaciones matón, matar, ícono de la fuerza arrolladora de la naturaleza sin contener). Los matorrales además comparten un sema con el auto veloz: los dos actualizan una vitalidad desbordada y sin propósito (futilidad en exceso). Las flores (carcajadas alegres en "La niña pola") se convierten en "la triste sonrisa" que "salpican de vivos carmesíes" los campos. Carmesíes actualiza el sema rojo y por asociación el lexema sangre. Esta asociación se vuelve a repetir en

"sonrisa" que evoca sonrosar y su sema rojo que de nuevo actualiza el paradigma sangre. Además, el modificante "vivo" actualiza el lexema sangre puesto que entre los lexemas que comparten los semas rojo y vivo aparece el paradigma sangre. El sema dolor, potencial en triste, se actualiza aún más en este contexto cuando se opone a "salpican" (picar, doler, sangre). Esta es entonces una relación dolorosa a las "diminutas sendas" que se manifiestan ahora como contraste a esa "amplia bandeja del recuerdo" y en contradicción a las posibilidades lógicas (amenazan la mimesis): Un auto no puede deslizarse velozmente por una senda diminuta. La primera estrofa entonces ofrece elementos que comparan los semas imposibilidad, futilidad y dolor.

La organización grafémica en la primera estrofa también se rinde a la interpretación. El primer verso es simplemente, "Patria...", todo un mundo reducido a una palabra. Este lexema enfatiza la grandeza del concepto junto a la pequeñez de la materia, la realidad concreta. Los puntos suspensivos connotan que hay mucho más que decir. El segundo verso mucho más extenso recalca la "amplitud" de ese recuerdo de la patria. El tercero, fiel a ese movimiento de afirmación, seguido por la cancelación, negación, es más breve pues-

to que este recuerdo no es tan amplio como se esperaba: "dos o tres casi ciudades". El cuarto, "luego", verso que consiste en un sólo lexema aparece aquí como homólogo de patria que ya intuimos como un concepto que no tiene un presente sino un luego. Lexema además bastante indefinido puesto que incluye como semas potenciales "más tarde" y además "no se sabe cuando". El "paisaje movedizo" (quinto verso) aparece reducido en comparación al sexto, "visto desde un auto veloz". Aparentemente tiene más vigencia ese auto que sí se mueve que un paisaje que sólo parece moverse. El séptimo, "empalizadas bajas y altos matorrales" es más extenso puesto que el auto (la industria moderna) tiene más corta duración, menos poder, en este ambiente que los matorrales (la naturaleza incontrolable) dominan. Importante también es la posición contigua de "bajas y altos" que ilustra el movimiento de un texto que disminuye y aumenta posibilidades sémicas; queda información para inmediatamente cancelarla. Predomina "las casas agobiadas por el peso de los años y la miseria" que por su extensión a su vez "agobia" la estrofa por su peso que debe llevar a la espalda esa "Patria..." tan reducida. Los versos nueve y diez son casi de la misma extensión puesto que la sonrisa de las flores es el llanto de las sendas. La estrofa se

abre y se cierra con una alusión a la pequeñez de una "Patria..." que consiste en "diminutas sendas."

En la segunda estrofa el paisaje se anima. No obstante, los semas futilidad y dolor se actualizan ya que así como las casas cargan en sus espaldas un pasado miserable, la mujer (centro de la casa), símbolo de la madre-patria, "va arrastrando su fecundidad tremenda". Notemos de nuevo ese fluctuar entre los conceptos y lo concreto. La palabra "Patria" se concretiza primero en "Casas agobiadas" para después personificarse en "la mujer". Sin embargo, a pesar de una reducción material aparente, de la amplia abstracción "patria" a sus manifestaciones "las casas agobiadas" y ahora, "la mujer que va arrastrando su fecundidad tremenda", el texto cobra intensidad emotiva. El concepto patria se ha reducido a su infinitésima esencia que a su vez desata esa enormidad, amplitud, "fecundidad tremenda" que había sido introducida en la primera estrofa. Esta madre "va arrastrando su fecundidad tremenda" igual que las casas agobiadas llevan a su espalda el peso de los años. Esa fecundidad, semá además de madre y de abundancia, inmediatamente se convierte en un elemento marcado negativamente (como el lexema casa en la estrofa anterior). Esta es

una abundancia tremenda, una fecundidad que se arrastra. Arrastrar satura todo el verso de la connotación dolor. Este arrastrar, dolor, además se actualiza con la repetición fónica de tremenda. Esta a su vez carga el verso que se convierte ahora en pesado, difícil de leer y así actualiza el elemento de "agobio" que representa la fecundidad. La segunda estrofa nos ofrece "sintagmas que son variantes de los semas futilidad y dolor. Vemos que un "hombre exprime paciente su inutilidad". "Exprimir" connota agua o sudor, en exceso o superfluo. Paciente actualiza "acostumbrado a los malos tiempos" pero además se presenta también como paronomasia y actualiza su otro significado, enfermo, que satura el verso del concepto futilidad inmanente en el acto de fecundar (uno de los semas de hombre) a una "fecundidad tremenda". La segunda estrofa presenta un ambiente donde el sema "utilidad" brilla por su ausencia: El hombre inútil, el triste pellejo y hueso de los asnos y los mulos, las plumas y apenas canto de las aves de corral (sin contenido). Además actualiza el título, "canto triste" a una patria donde el sembrado es sombra (no existe). Además la repetición fónica que encontramos en la contigüidad de sembrado y sombra activa aún más el sema (futilidad), contexto que marca negativamente

a un elemento marcado positivamente en la mente del lector. El último verso cierra la estrofa actualizando el aspecto de una total desolación: humana, animal y vegetal. La fecundidad que la mujer apenas arrastra es la ruina puesto que lo único que parece crecer es la necesidad. Es como la casa que del paso de los años sólo le queda el peso de la miseria. Todos los versos en esta estrofa tienen un contenido sémico que puede llamarse la "futilidad". Ninguno de los elementos produce lo que se espera de ellos. Abunda lo que no se necesita: La necesidad.

El lexema "ruina" homólogo de patria, que aparece al final de la segunda estrofa funciona como un interpretante, signo dual y llave a la significación del texto. El signo "ruina" señala un intertexto que es el poema "Ruinas" de Salomé Ureña de Henríquez que es parte de una colección titulada Cantos a la patria; título que revela aún más la relación entre estos dos textos. "Ruinas" aparece en una colección de versos neoclásicos que aspiran a encontrar en el pasado glorioso de su tierra, el futuro brillante de la patria. Citamos sólo algunas estrofas de "Ruinas" ya que es un poema demasiado extenso para incluirse en su totalidad:

## RUINAS

Memorias venerandas de otros días,  
soberbios monumentos,  
del pasado esplendor reliquias frías,  
donde el arte vertió sus fantasías,  
donde el alma expresó sus pensamientos:

.....

¡Oh mi Antilla infeliz que el alma adora!  
Doquiera que la vista  
ávida gira en tu entusiasmo ahora,  
una ruina denuncia acusadora  
las muertas glorias de tu genio artista.

.....

Pero vano temor: ya decidida  
hacia el futuro avanzas;  
ya del sueño despiertas a la vida,  
y a la gloria te vas engrandecida  
en alas de risueñas esperanzas.

.....

Qué mientras sueño para ti una palma,  
y al porvenir caminas,  
no más se oprimirá de angustia el alma  
cuando contemple en la callada calma  
la majestad solemne de tus ruinas.

18

1876

Las discrepancias entre estos dos textos se perciben inmediatamente. En el poema de Incháustegui Cabral no existe ese pasado glorioso en el que podemos basar el futuro: "las casas agobiadas por el peso de los años y la miseria". La posición del lexema "ruina" al final de todo un paradigma que comparte los temas inutilidad, futilidad, dolor, activa aún más la incompatibilidad entre los textos. El texto de Incháus-

tegui Cabral se presenta entonces como una negación a todo ese concepto tradicional de patria. Es la respuesta de un poeta del siglo veinte a su antepasada gloriosa. Comprendemos entonces su hipograma potencial: la patria, palabra vacía, es un ideal que todavía no existe" y su matriz, desolación, cuyo modelo es el título del poemario, Poemas de una sola angustia. El título del poema, "Canto triste a la patria bien amada" evoca el cliché de amor amargo o "el que te critica es porque te quiere bien". Estas incompatibilidades intertextuales, además, señalan al texto como producto del mundo de las letras. Aún más, la preocupación del poeta por "las casas agobiadas por el peso de los años y la miseria" lo marca como ícono de una preocupación muy del siglo veinte: Comprender la intrahistoria. Este es el polo opuesto a su antepasado decimonónico preocupado ante todo por el pasado histórico, en este caso, los "soberbios monumentos" y "las reliquias frías". Es un contraste entre la importancia de lo que pasa dentro de estas casas agobiadas, las fecundidades tremendas (las connotaciones) y la importancia de las manifestaciones tradicionales de una cultura, los monumentos (las denotaciones): Entre la preocupación por la forma y la preocupación por el contenido. De ahí que su poema sea una cadena de alusiones a

este intertexto implícito que desde este momento se convierte en una oposición explícita.

En la tercera estrofa el concepto patria por extensión metonímica (casa, mujer, corazón) pasa a ser el elemento interno que pulsa una tierra. Este corazón, esta patria se ha convertido en un acerico (almohadilla donde se clavan los alfileres). Acerico actualiza el lexema acero que es penetrado por "lanzas de bien aguzadas puntas" (acero también). Este acero connota el pasado histórico (el de las espadas y los monumentos) y actualiza el intertexto. No obstante, "estas aguzadas puntas" connotan un lápiz (elemento humilde de un escritor pobre). Este lápiz presupone un escritor y un texto escrito o por escribirse. Además, si esa punta es aguda (sutil, perspicaz a la vez que dolorosa) logrará captar el recuerdo de la patria "por los siglos de los siglos". Alusión al intertexto conflictivo que actualiza esa discrepancia entre los textos (los productos de esas puntas de acero agudas) que son íconos del pensamiento de dos siglos diferentes.

La cuarta estrofa reitera este conflicto entre la historia y la intrahistoria. Se encuentran en con-

flicto el hablante y Las Casas, personaje de la historia que contribuye a esa exagerada idea de la grandeza de la patria. El texto reitera su tejido de afirmación (treinta y un mil ríos) y negación (sin ríos). No obstante, estos ríos vuelven a instituirse como realidad muy similar a la de las casas agobiadas: "están naciendo de mi corazón". El agua, la abundancia, de una patria donde abunda el dolor (las fecundidades arrastradas, las casas agobiadas) sólo puede ser lágrimas. De nuevo, abunda lo que menos necesita una patria adolorida: el dolor.

En las siguientes estrofas el texto continúa actualizando conflictivamente el intertexto. En un caso vemos que "las alas de risueñas esperanzas" (confianza en un futuro feliz) de Salomé Ureña se han convertido en "jaula de bambúes/para un pájaro mudo que no tiene alas" (la futilidad y el dolor no le permite "volar", mirar hacia adelante). En otro, Salomé Ureña reitera esa confianza "vano temor: ya decidida/ hacia el futuro avanza" (una patria segura de sí, en marcha a una vida mejor) se convierte en "y sus hijos se esparzan por el mundo/como insectos dañinos" (no existe un futuro próspero para los productos de esa "fecundidad tremenda"). Y, finalmente, Salomé Ureña afirma "que mien-

tras sueño para ti una palma" (tengo visiones de un futuro tropical glorioso), Incháustegui Cabral insiste en que "a todo buen dominicano hay que cortarle los párpados" (la única visión que se puede permitir un buen hijo de la patria es la de no permitir el escape, la evasión, y verla tal como es).

El poema concluye con la reiteración de la primera estrofa. La repetición que por lo general asociamos con el movimiento, el progreso, se convierte aquí en un elemento negativo al encontrarse al final de un paradigma que por su intertexto conflictivo actualiza aún más ese ambiente de frustración, futilidad y dolor. En este contexto entonces, la reiteración indica que después de haber considerado todas las posibilidades (el mito y la realidad) el poeta se queda abrumado pero convencido de la veracidad de sus convicciones. Además los tres puntos suspensivos con que concluye connotan una invitación al lector para que cree su propio paradigma que sin duda actualizará una vez más los semas dolor y futilidad. El signo adolescente entonces se satura de rebeldía ante "las mentiras piadosas" de los mayores y se acerca a la palabra escrita (su herencia literaria) con la intención de desmitificar sus valores. Comienza una nueva etapa.

2. La praxis de Manuel del Cabral o el signo rebelde.

El paisaje que en la obra de Inchaústegui Cabral se convierte en el marco de una humanidad que sufre; que se hunde en medio de un presente en ruinas heredado de un pasado de miserias, en la obra de Manuel del Cabral cobra otras dimensiones. Manuel del Cabral toma este mismo paisaje y lo animiza. Es un paisaje que cobra vida: Es un signo poético que se permite juegos verbales; que se preocupa por señalarse como juego poético en movimiento. No obstante, la poesía de del Cabral no sólo presenta un paisaje vital sino que se permite señalar, acusar a los que amenazan este estado de vida. Su poemario Compadre Mon conjuga la necesidad de motivar el lenguaje, de romper el carácter arbitrario, referencial del signo poético, junto al imperativo de mostrar la esencia, el alma dominicana y los elementos que la amenazan. El poema 31 presenta la oposición de los polos ayer (el pasado, la herencia espiritual) y hoy (el presente, la amenaza del materialismo). Y, en medio de todos estos cambios, el alma de un pueblo que lucha por mantenerse incólume. Esa esencia que no se puede vender aunque desaparezca el paisaje:

## POEMA 31

Bajo tu potro es un juguete el llano,  
 bajo tu potro tan dominicano  
 que le sirve de espuela la corneta,  
 y vuela más que la guinea inquieta  
 que en las plumas se pinta municiones  
 para robarle el blanco a la escopeta.

Mucho más me penetras y perduras  
 cuando desgranas tus aventuras  
 ante el espanto de la llanera  
 que puso al cuello de los soldados  
 el amuleto como trinchera.

¡Qué bien recuerdo tu apretón lejano:  
 un corazón se te volvió la mano!

Se me quedó tu azúcar en la hiel,  
 como a los negros cuando cortan cañas  
 que se les queda en el machete, miel.

Y se agiganta mucho más tu historia  
 en la alcancía de la memoria,  
 loro de los refranes, triunfo de las mujeres,  
 cuando volando las cabalgaduras,  
 eran sobre las lomas y las llanuras  
 un tiroteo los amaneceres.

Hoy lo que rueda, viejo Mon, es rueda;  
 asoma la vitrina en las vitrinas  
 de los ojazos de las campesinas,  
 y bajo la moneda  
 el alba de su falda se les queda...

Mira una cruz como se pierde al vuelo:  
 enredada en la hélice  
 se va la carretera por el cielo.

Mas hoy, Compadre Mon, también se va tu llano,  
 míralo en el bolsillo del norteamericano...

Pero no todo se te va...se queda  
 como el cielo en el río lo tuyo, lo sencillo.  
 Porque no todo cabe en el bolsillo...  
 Porque no tiene tamaño la moneda. 19

Una primera lectura cognoscitiva indica que el hablante del poema trata de establecer un diálogo con el pasado: Se dirige a una persona ausente y discurre sobre una situación que está ya cambiando. No obstante, si el lector se detiene y realiza una segunda lectura connotativa el texto se le revela marcado de una segunda significación. El título del texto "Poema 31" lo marca inmediatamente como parte de una colección de poemas de carácter homogéneo. Inmediatamente se percibe que éste es sólo un instante de muchos, una variante de una situación particular. El primer verso establece donde toma lugar la obra: el llano. Este llano aparece sometido a los caprichos de un potro. El comenzar el verso con el lexema "bajo" indica que este llano va a estar subordinado al potro. El lexema potro actualiza el paradigma trote, movimiento, sonido y además el sema adolescencia (un potro es un caballo desde que nace hasta que muda los dientes de leche). Además por su oposición homológica a "un juguete" el potro (trote) se manifiesta como la alegría y los juegos de la adolescencia. El primer verso entonces se satura de los semas sonido, movimiento, alegría y dominio.

El segundo verso reitera el sintagma "bajo

tu potro" cuya repetición recarga de emotividad la estrofa, actualiza y le da vida y continuidad al poema "movimiento" introducido en el primer verso. El segundo verso además por la posición homológica de potro y dominicano actualiza la identificación que ahora notamos potro(adolescencia: vital, alegre movimiento) con el llano su juguete (abertura, inmensidad, vitalidad) y con dominicano que se manifiesta como símbolo de la alegría, grandeza y generosidad (permite ese trote alegre). Estos dos versos ya ponen en movimiento el signo que se manifiesta juguetero, ruidoso y motivador y motivado por la vitalidad que es vista como la esencia del alma dominicana. Este potro además se mueve, su motivación (espuela) es la corneta (el sonido, los juegos, la alegría, la vitalidad). Este potro entonces es ícono de la sensualidad del signo poético tan (totalmente saturado) de la dominicanidad.

La corneta actualiza la transmisión por medio del aire al saturarse por su proximidad a vuela. Además connota que lo que vuela en el aire en un llano es un pajarito (filomena, la poesía). Ese potro entonces con alas ("vuela más que la guinea inquieta")

se presenta como un ícono también de la tradición literaria. El lector lo reconoce inmediatamente como Pegaso. Dice el mito que Pegaso abrió las aguas de la fuente sagrada de las Musas. Todos los que beben de esas aguas adquieren el don del canto. Por su asociación a esa fuente entonces Pegaso vino a simbolizar la poesía. Se dice además que los poetas montan Pegaso cuando están inspirados. La primera estrofa se manifiesta entonces como ícono de la intención del autor de señalar el poema como manifestación de una tradición literaria a la vez que de una realidad dominicana. Además se señala como obra literaria en proceso de ser escrita ya que un potro también connota un jinete: el poeta. La corneta se revela entonces como el canto del poeta que montado en ése hace que el llano se convierta en su juguete (parte de ese artefacto verbal que es el poema).

Esta intención de hacer el poema un juego verbal (juego de palabras detrás de las que se encuentran más palabras) se actualiza aún más cuando el blanco ("la guinea inquieta") "se pinta municiones" (es la que va a disparar, a burlarse de la escopeta) para robarle

(quitarle su núcleo sémico) a la escopeta (arma que tiene como "alma" la aspiración a dar en un blanco). El uso del recurso llamado "scrambling", tomar un hipograma actual, como un cliché en este caso, y cambiar o jugar con las unidades semánticas, recalca en el texto ese sema "la poesía es un juego verbal" que se manifiesta desde el primer verso. Además señala la presencia de un autor que trata de motivar el lenguaje; de obligario a que exista por sí solo y no como referente arbitrario a una realidad externa. La primera estrofa entonces cumple la función de establecer una tierra vital, llena de colores (connotados en llano (verde), guinea (amarillo), plumas (el arcoiris, multicolor) y el blanco. Además blanco es una paronomasia (hipersatura el contexto juego verbal) ya que es la meta de la escopeta y el color. Estos juegos de palabras y conceptos ("scrambling") señalan la estrofa como parte de una tradición literaria y denuncia la presencia de ese autor montado en un Pegaso que ahora se nos manifiesta como un posible caballito de madera de un tiovivo puesto que monta un potro que convierte el llano en juguete. Además el "scrambling", "la guinea inquieta/que en las plumas se pinta mutaciones/para robarle el blanco a la escopeta" actua-

liza aún más ese ambiente de carnaval donde la intención de los tiroblancos es precisamente la de quitarle el blanco a la escopeta.

El paradigma "mucho más" con que se abre la siguiente estrofa marca la intensidad y la extensión de esta presencia en el hablante: "me penetras y perduras" cuya repetición de la oclusiva sorda ("pe-") actualiza más la fuerza de esta influencia. El segundo verso es el índice de la presencia de otro texto en la obra. "Desgranas" actualiza la presencia de la guinea, de la corneta y de los juegos verbales que ellos connotan. "Aventuras" como predicado inmediatamente apela a los conocimientos del lector que percibe la presencia de este llanero, jugador, cantador (desgranador) de aventuras, Martín Fierro. La primera estrofa de la obra Martín Fierro establece estas características:

MARTÍN FIERRO

Aquí me pongo a cantar  
al compás de la vigüela,  
que el hombre que lo desvela  
una pena extraordinaria,  
como el ave solitaria,  
con el cantar se consuela. 20  
.....

La segunda estrofa aparece entonces como ícono de la intención del autor (ya introducida en la primera es-

trofa) de colocar su obra dentro de la tradición literaria que ahora se nos presenta como la tradición literaria americana en particular. No obstante, notamos una incompatibilidad aparente entre los dos textos. La primera estrofa se nos había manifestado como ícono de una realidad alegre, en movimiento y en la que se encontraban en libre y juguetona asociación el poeta, su obra y el llano (el material de su obra). El llanero argentino es también como el ave pero no juega con los tiradores, con la escopeta, sino que se sirve de la vigüela (que en la obra dominicana se manifiesta como la corneta) para consolarse cantando.

No obstante, la tercera estrofa señala que no hay tal incompatibilidad. No existe ya ese potro bajo el cual el llano se convierte en un juguete: "Qué bien recuerdo tu apretón lejano". El "apretón" satura el verso de emotividad al actualizar el sema contacto cálido, campechano, efusivo e inmediato (ícono de la relación potro, llano, dominicano que aparece en la primera estrofa). Recuerdo actualiza el pasado, una época que ya no existe sino en la memoria, en el alma de los recuerdos. El epíteto "lejano" satura aún más el verso del sema ausencia. Entonces esos llanos que se

convertían en la vitalidad, el buen humor, el optimismo ya no existen. Ese azúcar (caramelos, juegos, carnaval, juventud) se ha convertido ahora en hiel (amargura, dolor, resentimiento). Entonces vemos como se actualiza la presencia del intertexto que lo marca como el canto de un hombre con una pena extraordinaria. Esta pena adquiere sus raíces netamente dominicanas al compararse con la hiel (el machete, símbolo de vida pobre y dura). Además activa el cliché dominicano de esa hiel, la amargura de una vida que se convierte en el medio de producción del azúcar (la miel). La expansión del poema hasta este punto se manifiesta como la variación de la matriz, la dominicanidad.

El poema continúa desarrollando ese paradigma de dominicanidad que está por desaparecer, y que se personifica en el viejo Mon. La lejanía de Mon (la no presencia) activa una presencia descomunal ("gigante"), en la "alcancía" (ahorro, humilde, juventud, monedas) de la memoria (el alma, el corazón del recuerdo). Este juego entre lo concreto y lo abstracto se percibe como una preocupación de este signo adolescente que pretende captar el alma de una nación (lo abstracto) en unos versos (lo concreto). Vemos

que así como Inchaústegui Cabral pretende recoger en una bandeja del recuerdo ese concepto de patria, del Cabral deposita la historia de Mon (la dominicanidad, la patria) en la alcancía de la memoria. El paradigma la dominicanidad popular y humilde continúa con el sintagma "loro de refranes". El loro es un ave del trópico, verde como el llano, que repite indiscriminadamente lo que escucha. En muchos instantes se convierte en el "portavoz" de la "sabiduría" o de las creencias del pueblo. "Refranes" por su parte actualiza el sema creencias populares y ofrece perfecta tautología que hiperactualiza el carácter altamente popular de este personaje. El sema (perteneciente al pueblo) aparece en oposición a "triunfo de las mujeres; otro refrán, que se señala como refrán por su continuidad y que además actualiza otro sema de ese hombre popular llanero: el machismo. Este recuerdo gigante que cabalga volando "sobre las lomas y llanuras" actualiza la presencia de ese jinete en el potro que alegra los llanos y que "vuela más que la guinea". Esa no presencia (el recuerdo) es lo que ha dado vida; ha poblado esos llanos verdes. El "tiroteo de los amaneceres" evoca el trote del potro que ahora se nos manifiesta saturado del sema machismo, que aparece

en esta estrofa. El tiroteo además funciona como un signo dual puesto que une dos niveles de la representación. Tiroteo, en el primer instante, alude a esa "guinea inquieta que le pinta municiones a la escopeta" (el "scrambling", la intención del poeta de jugar con el signo y el pasado, la esencia campechana y abierta del dominicano [el llano]). Por otro lado, el tiroteo activa el sema machismo que actualiza la dominicanidad y también la presencia de su intertexto, Martín Fierro.

La presencia de elementos en desequilibrio (que se percibe a un nivel connotativo hasta ahora) con el concepto de un llano alegre (la dominicanidad popular) se actualiza en el primer verso de la siguiente estrofa donde la presencia de la rueda (por extensión el auto, la industria moderna en movimiento) establece esa presencia. Los valores dominicanos establecidos al principio del poema se encuentran aquí amenazados por esa industria materialista: "enredada en la hélice/se va la carretera por el cielo." El juego verbal con las funciones y significados múltiples de las palabras en esta sección continúa el texto como creación de un poeta enterado de las potencia-

lidades del signo. Además "asoma la vitrina en las vitrinas/de los ojazos de la campesina" indica como ya el campo, el llano se ha saturado por la presencia de esa industria que produce la vitrina (vidrio, escaparate, mercancía, materialismo). Los ojazos (gran vitrina del alma) se han convertido en vitrinas, se han materializado, vilificado, vendido como el "alba de sus faldas" (amanecer, juventud, virginidad y pureza). "bajo la moneda" (el materialismo). Alba funciona como una paronomasia ya que uno de sus significados es la pureza, blancura, virginidad y el otro, el amanecer, el comienzo del día lo señala como esa dominicanidad primaria, popular, adolescente. Bajo la moneda además activa el contraste al aludir a ese trote (potro) al que se sometía el llano, relación que ahora se convierte en mercenaria y materialista.

El poema concluye reiterando esa preocupación por captar lo abstracto en lo material. No obstante, ese llano ( la libertad, virginidad, autonomía) va a parar en el mismo lugar "el bolsillo" que ahora se manifiesta como una conversión negativa de esa alcancía de los recuerdos. El texto, sin embargo, termina insistiendo en la permanencia de los valores introducidos en la primera estrofa: "como el cielo en el río", co-

mo el recuerdo en la alcancía de la memoria, lo sencillo (lo menos aparente, lo intangible, la dominicanidad) es lo más grande y no cabe en el bolsillo de nadie (no se puede vender).

El signo adolescente rebelde como hemos visto se manifiesta en su deseo de autodesignarse como artefacto verbal jugueteón y en movimiento. Es un signo que se rebela ante las imposiciones y los abusos a una dominicanidad esencial que percibe amenazada. Es un signo además como veremos en Tropico negro que insiste en desmitificar ciertos prejuicios nacionales a la vez que se incorpora al momento literario hispanoamericano. Mónica Mansour ha señalado ya el vínculo entre la poesía nacionalista o de búsqueda de la esencia nacional y la poesía negrista:

El movimiento de poesía negrista es relativamente breve y se integra a las poesías nacionales. Las razones para esto son claras: la poesía negrista no fue sino un elemento en la búsqueda del carácter nacional de muchos países hispanoamericanos, dentro de una protesta contra la injusticia social y la explotación extranjera. Esta poesía sólo tuvo un momento racial en la corriente nacional, latinoamericana y social. 21

La poesía negrista en la República Dominicana toma un cariz particular. Hasta entonces la actitud del

dominicano frente al haitiano se encuentra sometida a los acontecimientos políticos y gran parte de esa literatura antihaitiana es consecuencia de ese temor a la amenaza política y económica del vecino. Según señala Mónica Mansour en el estudio ya citado

El miedo que inspiraba a la clase dominante de Santo Domingo la invasión de sus vecinos revolucionarios ha representado una lamentable constante en la literatura dominicana. Por esta razón y a pesar de la gran población negra del país, la actitud oficial ha sido de rechazo absoluto de cualquier idea de influencia africana y la exaltación de los valores culturales y raciales españoles o en general europeos. (p. 141)

Lo negro entonces es identificado con lo haitiano y por consecuencia es considerado por muchos despreciable. Marcio Veloz Maggiolo señala la actitud ambivalente del dominicano frente al haitiano:

Varias novelas, numerosos poemas, y por lo menos tres obras teatrales, tienen como tema central al hombre de Haití. Al hacer un análisis somero de este material lo primero que salta a la vista es que existen "posiciones" frente al hombre haitiano. Esas posiciones, esas poses, podrían dividirse en el siguiente modo:

- a. Literatura del haitiano adulado.
- b. Literatura del haitiano agredido o contra el haitiano.
- c. Literatura del haitiano adulterado.
- d. Literatura del haitiano compadecido y
- e. Literatura del haitiano integrado. (22)

La obra de poesía negrista de del Cabral debe ser considerada en términos de su relación con los otros tex-

tos americanos escritos sobre el tema y además en relación intertextual con la tradición literaria dominicana. Marcio Veloz Maggiolo coloca la obra de del Cabral bajo la categoría "d" o sea dentro de la literatura que se compadece del haitiano. Su poema "Haitiano taumaturgo" dice:

Tú, bajo un cielo tan grande.  
 ¡Tanto cielo para nada!  
 eres de tierra tan seca  
 que la cultivas con lágrimas.<sup>23</sup>

Esta estrofa presenta una serie de oposiciones en las que se conjugan los semas nada y dolor con la plenitud, infinitud de posibilidades que puede ofrecer la vida: "Tú, bajo un cielo tan grande/¡Tanto cielo para nada!" oposición que actualiza en la mente del lector el poema del venezolano Eloy Bianco, "Ángelitos negros" que se convierte en una de las canciones más populares de todas las épocas: "Pintor, si pintas con amor...por que no pintas ángeles negros, si sabes que en el cielo también los quiere Dios." Ese cielo (a la vez espiritual y material) es la pertenencia de todos, techo de la tierra, pero no le garantiza al haitiano, al negro, una vida mejor puesto que en la tierra no se pintan ángeles negros ni puede el haitiano cultivar la tierra sin dolor ("con lágrimas"). Esta alusión intertextual coloca al signo poético dominicano en la obra de



en el ritmo del poema, del Cabral insiste en marcar su obra como producto literario en relación a otras obras: Resultado de las preocupaciones intertextuales de un momento determinado. No obstante, esta defensa del negro se convierte en un signo dual ya que se señala en estado conflictivo con los textos dominicanos recientes sobre este tema. El lector dominicano o el lector estudioso de la tradición literaria dominicana lo percibe en conflicto con textos como el siguiente:

Un haitiano en busca de camorra  
 en frente se encontró de una cotorra,  
 el animal hablóle en castellano  
 y echó a más que correr el haitiano.  
 ¿Qué opinas, lector caro, del zoquete  
 que le teme al idioma y al machete? 24

Este haitiano trabajador cuya espalda suda lágrimas está muy lejos de esa versión tradicional malentendida del haitiano que en muchos casos aún subsiste en el país. Señala Veloz Maggiolo que

A partir, pues, del período independentista se afincó el criterio de que el haitiano constituía el enemigo común. Este criterio alimentado aún por numerosos sectores de la burguesía y la oligarquía dominicanas, ha mantenido vigente un tipo de literatura en la que el haitiano es constantemente adulterado, y presentado, desde el punto de vista literario, como un ser degenerado, de calidad inferior, cuyo destino es la servidumbre y cuya antropología podría ser artículo de feria y material para mercado de curiosidades. (p. 103)

La competencia literaria del lector entonces permite que

se interprete el texto como rechazo a un legajo tradicional que no puede aceptar. El signo poético se manifiesta entonces en completa rebeldía ante los valores de sus mayores. Es un signo que pretende romper con viejos tabúes y abrir la realidad dominicana a ese elemento negro que tanto rechaza aunque es parte de su esencia, de su dominicanidad.

La sensualidad es otro elemento intrínseco de la cultura negra y por ende de su manifestación en la poesía negrista. Señala Mónica Mansour en su estudio que

El primer paso hacia la revalorización de la cultura de los negros en Hispanoamérica es la observación y la comprensión de sus ceremonias religiosas, el elemento mejor conservado- si no el único- de sus tradiciones africanas. Estas ceremonias son ofrendas del cuerpo humano. Al contrario de la cultura de otros pueblos, en ésta se ofrece la vida humana en su máxima manifestación, que es el éxtasis sexual. (p. 192)

El poema "Aire negro" de Manuel del Cabral es una celebración de esa sensualidad ritual del negro. En su obra no aparece el desprecio y la burla manifiestos en el poema de Juan Antonio Alix "Diálogo cantado entre un Guajiro dominicano y un Papá boco haitiano en un fandango de Dajabón". La sensualidad haitiana en el poema de del Cabral es la manifestación de una vitalidad y una relación abierta y auténtica con los elemen-

tos y con sus sentimientos. Es un contraste a la rigidez de las convenciones de las clases más privilegiadas que tratan de vivir esa vitalidad, que son incapaces de sentir, a través de unas fotografías. El placer que sienten las negras en esas danzas no puede ser inducido ni por el dinero ni por la intoxicación artificial. Es el producto de una libertad y sensibilidad:

Sube por su cuerpo de bestia divina  
fuerte olor de tierra. Su respiración  
viene como un viento del ciclón del Cosmos.  
(la emborracha el rito mucho más que el ron).

(p. 213)

Como se percibe del fragmento citado, en el signo poético de del Cabral el haitiano que había aparecido como cuadrúpedo despreciable se convierte en "la bestia divina". Todos los elementos de esta estrofa están marcados del sema vitalidad (bestia, sube, fuerte, viento, ciclón, Cosmos). El epíteto "divina" satura de connotaciones positivas todo el paradigma que ahora se manifiesta como una celebración de esa unión de los semas de cielo (lo divino y lo material) y de la tierra (lo divino y lo material) que se confunden y saturan en el cuerpo de la negra movido por el rito (lo místico) y saturado por lo material ("fuerte olor a tierra"). Además si se percibe este poema en su relación con otros textos dominicanos comprendemos que este es el primer instante en que esta sensualidad negra se presenta de una manera positiva y abierta, sin temor ni

remilgos y como un elemento marcado de vitalidad y de la razón de ser humana.

Para concluir, la poesía negrista de del Cabral se integra a la tradición y al momento literario hispanoamericano a la vez que se manifiesta como signo rebelde ante unas tradiciones y creencias que rechaza. Este signo completamente en su apogeo adolescente se mueve con la sensualidad de los llanos y de los ritos, se satura de los colores y los olores de la tierra. Es el ícono de un paisaje en movimiento donde lo espiritual y lo material se conjugan para perfilar esa esencia dominicana producto de un sincretismo cultural. Es además un signo rebelde puesto que se manifiesta como defensor de los derechos nacionales y de los derechos de los destituidos. El haitiano que aparece rechazado en la literatura anterior se integra aquí en toda su humanidad: víctima de las injusticias y el malentendido de la sociedad a la vez que elemento vital de esa sociedad. El haitiano, el negro de la literatura dominicana y Compadre Mon no caben en los bolsillos de los extranjeros ni en los productos de la Kodak. Su esencia es "ese cielo que permanece en el fondo de la charca", que no puede desaparecer y que el signo rebelde se niega a rechazar.

3. La praxis de Hernández Franco o el signo conciliatorio.

En Yelidá el signo adolescente dominicano se viste de pretensiones y aspira a crear materia épica de la realidad racial sincrética caribeña. Hernández Franco se une a Manuel del Cabral en el rechazo de los valores raciales aceptados que predominan en la literatura popular y en la mitología del pueblo dominicano. Yelidá, el título de este poema que consta de 211 versos, es en sí un signo de la intención del poeta. Yelidá es un nombre que no existe y por lo tanto delata inmediatamente la intención del autor de señalarlo como algo diferente, nuevo y que no puede pasar desapercibido. Los neologismos, señala Ullman en el trabajo ya citado,<sup>25</sup> marcan de significado el lexema que se presenta en oposición a un texto no marcado. Es una manera de recalcar, de saturar el contexto de su presencia. Yelidá además se manifiesta como una palabra-valija, producto híbrido de la combinación de dos lexemas. En Yelidá percibimos la palabra hielo (yelo) y la palabra ida (partida, alejamiento). Entonces el título de la obra parece anunciar la partida de los elementos fríos, la no existencia del frío. La vocal acentuada final lo marca como producto de una tendencia determi-

nada en el momento literario hispanoamericano. Es decir, es ícono de uno de los recursos más usados en la poesía negrista. Señala Mónica Mansour que

Por otra parte, tal vez el elemento más importante para la recreación del ritmo afroamericano sea el siguiente: hacer de cada verso una frase completa y terminarlo con una palabra aguda, tanto por su sencillez de ritmo, como para marcar el acento musical que sustituye los golpes cortados de los instrumentos de percusión. Los instrumentos de tonos más agudos suenan en las vocales finales acentuadas á, é, í mientras los de tono grave se interpretan en ó y en ú. (p. 156)

El título entonces establece los materiales que van a formar el texto. Es un tema nuevo ( neologismo), que va a tratar de una situación sincrética (palabra-valija) y sus antecedentes, el hielo (el norte frío y blanco) y el ritmo (la sensualidad africana). Es además una situación donde predominará el elemento sensualidad africana ( la ida del hielo y la posición final de la vocal acentuada). Como la extensión del texto prohíbe un análisis exhaustivo, nos limitaremos a señalar aspectos básicos del signo poético en esta obra.

El poema está dividido en cinco secciones y un comentario final. Esta división inmediatamente señala la esencia binaria de la obra. "Un antes" implica



aún más con los desplazamientos calificativos "alma de fiord" y "corazón de niebla" que comparten también los semas, dentro del contexto de la literatura dominicana, de extranjero y misterioso. El empleo de estos desplazamientos calificativos, ave rara en la poesía dominicana hasta el momento,<sup>26</sup> señala el texto como ícono de la intención del autor de introducir algo nuevo, de presentar un signo poético extraño y misterioso.

Esta primera sección "Un antes" además se señala como novedad en las letras dominicanas al introducir la presencia del mar ausente hasta este momento en la mayoría de las producciones poéticas publicadas (con la excepción del poemario Canciones del litoral alegre donde además introduce ese marinero campechano netamente dominicano, don Pancho Alegría). La predominación del mar en esta sección aparece marcada en sintagmas como "nadador ya de algas profundas y arenas sorprendidas/ de escamas y agallas y de aletas," donde el uso del polisíndeton obliga al lector a una lectura más lenta y consecuentemente satura la estrofa de la importancia de esta presencia. Erick, producto del mar, es además de orígenes humildes: "en la pesquera choza de brea y de redes salpicadas por las olas/ parido estaba

entre el milagro del mar y el sol de medianoche." Estos versos actualizan aún más los temas misterioso (milagro, medianoche, desconocido), humildad (pesquera, choza, brea), el mar (olas, redes salpicadas), blanco (rubio, parido del sol de medianoche y de las olas). Este "Un antes" establece la intención del autor de presentar la historia de Yelidá (producto sincrético, la mulata) como digna de un pasado que se debe contar. Lo humilde así adquiere el derecho a tener su historia que tiene tanta importancia como las hazañas más renombradas de los héroes épicos. Además, se establece de inmediato la intención del poeta de enfatizar primero la importancia de la mulata y segundo de señalar que el europeo, por más humilde que sea, es un ser marcado de distancia y de misterio para los humildes caribeños: No es uno de ellos.

"Otro antes" presenta el otro lado de la moneda. El "Fort Liberté" se encuentra ya demasiado lejos y es para ese muchacho noruego de alma de fiord un lejano, misterioso tan incomprensible como lo es su tierra natal para la vivencia caribeña. Su mujer, Madam Suquí es también el producto de los muelles:

hecha de medianoche a toda hora  
con hielo y filo de menguante turbio  
grumete hembra de burdel anclado

calcinada cerámica con alma de fuente  
 himen preservado por el amuleto de ma-  
 maluá Clarise  
 eficaz por años a la sombra del ombligo profundo.  
 (p. 20)

El primer verso satura esta sección con los semas ambivalencia y confusión. La aliteración en "hecha de medianoche" enfatiza el concepto noche que a su vez actualiza los semas (oscuridad y misterio). Madam Suquí, la negra, es un elemento tan misterioso como el marinero Erick. Además "hecha de medianoche" connota el sema potencial de un momento específico, la especificidad, que el texto inmediatamente contradice al anunciar "a toda hora", la ausencia de especificidad. Esta contradicción inmediatamente crea un ambiente de inseguridad, de misterio, que se actualiza en el verso siguiente donde "menguante turbio" satura la estrofa. Menguante es la fase de la luna (medianoche) inmediatamente anterior al novilunio (conjunción de la luna con el sol), es un momento indeterminado donde se confunden el día y la noche, la ambigüedad, y por consiguiente, es el ícono de medianoche a toda hora. Este sema de inseguridad y misterio que ya se manifiesta en su presentación de Erick se actualiza aquí con el epíteto turbio (fenómeno marítimo que se manifiesta en el enturbamiento durante varios días de las aguas del mar). El epí-

teto "turbio" entonces hipersatura la descripción de Madam Suquí de elementos marítimos lo que la convierte en el homólogo de Erick. Ella, igual que él, ha venido por el mar de tierras lejanas, incomprensibles y es por lo tanto, un elemento extraño, misterioso en el ambiente caribeño. Esta sinonimia se reitera con el lexema grumete (marinero de clase inferior) con que se describe a esta hembra que pertenece a un "burdel anclado" que aquí por la hipersaturación del contexto y por la proximidad a anclado, su epíteto, se manifiesta como el equivalente, homólogo, de barco. Ella es grumete de un barco anclado que es el burdel. En este momento el lector percibe el primer verso citado como índice de las posibilidades de lecturas. El texto está cargado de significación que se puede percibir desde el primer verso. Esa medianoche a toda hora es un signo de ambigüedad a la vez que un símbolo del color de la mujer y finalmente es índice de la profesión de ese grumete hembra: es noche a cada momento ya que la noche se identifica también con la cópula. El primer verso, además, se percibe como ícono de la intención del poeta de señalar que las apariencias engañan. Las cosas no son lo que parecen ser ya que detrás de las palabras de un texto, se encuentra una



es reconocido inmediatamente por un lector versado en la poesía dominicana como un clasema (signo poético reconocido como tal en cualquier contexto que sea un poema). Es un signo que señala la presencia de lo divino en los elementos más humildes (usado frecuentemente en las obras de Moreno Jimenes, entre ellas "Viacruz"; y en Manuel del Cabral, sobre todo en Compadre Mon). Este clasema marca el contexto de los semas la poética dominicana y la intertextualidad. Es una manera de señalarse como producto literario de una tradición específica a la vez que connota el ser el eslabón más evolucionado, nuevo, apenas recién nacido de esta cadena. Ese sema del sincretismo racial y cultural apenas recién nacido en esas tierras verdés es activado en el sintagma "y su ala a medio nacer" que hipersatura aún más los semas (medio) bipolaridad, sincretismo y (nacer) nuevo, delicado, es "deshojada" (violada, alterada, abusada) " a sí y a no" (indica contra su voluntad). Además actualiza esa ambivalencia que siente el mulato ante el negro y el blanco y que ellos a su vez sienten ante el mulato. El mulato, este ser nuevo, desconocido, es tan extraño para el blanco como para el negro. Ser contradictorio, además, al comprender la fusión de dos elementos que aparentemente se

rechazan o niegan: "Por éxtasis de blanco y frenesí de negro". De nuevo el texto reitera el movimiento de afirmación, negación, ambivalencia que permea todo el poema. "Extasis" connota el sema pasividad mientras que "frenesí" connota violencia, exaltación, la negación de la pasividad. No obstante, ese éxtasis de blanco y este frenesí de negro conducen al mismo fin: La expresión de una experiencia religiosa. Entonces, como señala en el verso "medianoche a toda hora", detrás de todas las manifestaciones de la experiencia humana, como detrás de las palabras, se encuentra un mundo de significación. Esta mulata que aparentemente es el producto de dos mundos que no tienen nada en común aparece ahora como el resultado de la unión de seres humanos, todos iguales detrás de las apariencias, puesto que Madam Suquí es tan marinera como Erick. Las manifestaciones de las culturas son diferentes pero su esencia, como el poema señala al desarrollar el paradigma de imágenes marinas, es la misma. Yelidá entonces pasa a ser ese producto malentendido por blancos y negros, "deshojada a sí y a no", no entendida, abusada como aparece en la literatura hasta entonces. Recordemos uno de los intertextos mencionados en la introducción, "La mulata":

¡ No más, por Dios, no más! No es piedra el  
hombre

No hay más que un ser de bronce:  
  la mulata.  
Plegaria inútil. Ella goza y mata,  
abre y cierra la tumba a su querer.

Cuando al son de la lúgubre campana  
a la fosa su víctima desciende,  
la cruel mulata su cigarro enciende,  
y a inmolar va otro hombre a su placer.<sup>27</sup>

El signo poético de Hernández Franco entonces dentro de su contexto intertextual se manifiesta como ícono de la intención de conciliar las diferencias, de desnudar las apariencias y de mostrar que bajo la piel de todos late el alma dolorida de un hermano.

Notas

- 1 Luis F. Mejía, De Lilís a Trujillo (Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, 1976), p. 327.
- 2 El pozo muerto (Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos, No. 53, 1980), pp. 40-41.
- 3 Antología panorámica, p. 443.
- 4 Ibid., p. 111.
- 5 Poesía afroantillana y negrista, Puerto Rico, República Dominicana, Cuba (Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1976).
- 6 El pozo muerto, p. 32.
- 7 Así los han considerado Baeza Flores, Ramón Francisco, Alcántara Almanzar y Marcio Veloz Maggiolo, entre tantos.
- 8 Hellén Ferro, Historia de la poesía hispanoamericana (Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1964), p. 210.
- 9 Poemas de una sola angustia-obra poética completa 1940-1976 (Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos, No. 36, 1978).
- 10 La poesía negrista. (México: Ediciones Era, 1973), p. 141.
- 11 Marcio Veloz Maggiolo, Cuentos, teatro y relatos en Santo Domingo (Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos, No. 13, 1972), p. 37.

- 12 Poesía popular dominicana, 3era. ed. (Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios, No. 15, 1979).
- 13 Baeza Flores y Alcántara Almánzar, en particular, ofrecen explicaciones pocos convincentes.
- 14 Consenso de toda la crítica sobre la literatura dominicana hasta el momento: de Max Henríquez Ureña a Baeza Flores.
- 15 Cuentos, teatro y relatos en Santo Domingo, p. 17.
- 16 Sobre el mito de la mulata en la poesía hispanoamericana véase La poesía negrista, pp. 182-87 y pp. 227-46.
- 17 Poemas de una sola angustia, pp. 74-75.
- 18 Cantos a la patria (Santo Domingo: Publicaciones América, Colección Parnaso, sin fecha), pp. 30-32.
- 19 Manuel del Cabral, Obra poética completa, pp. 50-51.
- 20 José Hernández, Martín Fierro (Salamanca: Ediciones Anaya, No. 52, 1971), p. 21.
- 21 La poesía negrista, p. 142.
- 22 "Tipología del tema haitiano en la literatura dominicana" en Sobre cultura dominicana y otras culturas, (Santo Domingo: Alfa y Omega, 1977), p. 94.
- 23 Trópico negro en Obra poética completa, p. 212.
- 24 Poesía popular dominicana, p. 85
- 25 Semántica, pp. 91-130.
- 26 Antonio Fernández Spencer, prólogo a Nueva poesía dominicana (Madrid: Ediciones del Instituto de Cultura Hispánica, 1953), pp. 26-7.

27 Francisco Muñoz del Monte, "La mulata" en Poesía afroantillana y negrista, pp. 109-110.

IV: LA POESÍA SORPRENDIDA O LA PLENITUD DEL  
SIGNO

A. Introducción

1. El momento histórico

Al llegar la década de los cuarenta la antigua ciudad de Santo Domingo de Guzmán luce su nuevo nombre en honor a Trujillo y sus calles y parques principales, bautizados de nuevo, honran a los hijos y parientes del Generalísimo. Las costas caribeñas, infectadas de submarinos alemanes, no permiten que se olvide que en un lugar no tan remoto el mundo se desangra en una lucha violenta. Ciudad Trujillo, no obstante, presenta un frente tranquilo y una aparente calma y prosperidad:

Quien llegara de visita a la ciudad, por breves días, se asombraba de la limpieza de la capital, que llevaba el nombre del Generalísimo. Solo caminaba gente calzada. Pero más allá de los puestos de la Policía y el Ejército, que se alzaban en todas las diversas entradas de la capital, estaba el mundo que no podía entrar: los descalzos. Era una imagen vigilada y cuidada por la autoridad represiva. 1

La dictadura trujillista se encuentra en el apogeo de su poder y su gobierno controla todos los aspectos de la vida dominicana:

Pero los tractores entrando en propiedades de campesinos pobres para sembrar caña para Trujillo, los soldados destruyendo cercas y casas para sumar una pequeña propiedad a los latifundios trujillistas o matando presos en las plantaciones de sisal y arroz porque no rendían el trabajo que se les exigía...2

Es un clima espantoso para la humanidad y un momento verdaderamente difícil, en particular, para el intelectual dominicano, que no puede escapar este ambiente de opresión moral y material. No obstante, los primeros años del cecenio se caracterizan por una incesante producción literaria de obras de primera calidad como Poemas de una sola angustia, Compadre Mon, Trópico negro y Yelidá.

El mundo dominicano en esta época recibe el estímulo de una colonia de republicanos españoles exiliados que se integran a la vida cultural del país. Entre ellos se destacan: Vicente Lloréns Castillo, catedrático de filología y literatura española, discípulo de Menéndez Pidal y autor de dos obras sobre la República Dominicana: Antología de la literatura dominicana y Memorias de una emigración: Santo Domingo, 1939-1945; Segundo Serrano Poncela, poeta y editor de la revista Panorama en Santiago de los Caballeros y colaborador a La Poesía Sorprendida; Enrique Casal Chapí, director de la Orquesta Sinfónica Nacional y Eugenio

Fernández Granell, pintor, poeta y narrador surrealista, y uno de los fundadores-editores e ilustrador de La Poesía Sorprendida.<sup>3</sup> Estas actividades culturales tienen su manifestación más significativa en el trabajo de equipo que representa La Poesía Sorprendida. Señala Anderson Imbert que

El mayor acontecimiento de este período fue la fundación de la revista La Poesía Sorprendida (1943-47). Sus animadores, directores y colaboradores pertenecen a tres generaciones. El poeta chileno Alberto Baeza Flores, junto con Rafael Américo Henríquez y Franklin Mieses Burgos, a quienes ya nos referimos, y con Freddy Gatón Arce, a quien nos referiremos, la fundaron. También la dirigieron Lebrón Saviñón y Fernández Spencer. Pertenecían a la junta directiva entre otros Manuel Llanes (1899), Aida Cartagena Portatlán (1918), Manuel Valerio (1918), Manuel Rueda (1921), culto y de visión envolvente integradora, y José Manuel Glas Mejía (1923). El tono de La Poesía Sorprendida fue de exigencia estética: se desprendió del peso de los temas locales y de la coerción de las formas tradicionales pero no para integrarse a la facilidad, sino para imponerse un nuevo rigor. Se mantuvo atenta a las novedades de la literatura mundial y así fue refinando sus modales imaginativos. El superrealismo pasó por sus páginas, pero no hubo una estética que prevaleciera. Al contrario: buscaba la integración de antiguos y modernos, de europeos y americanos y de simbolistas y existencialistas. Respetaba todo aquello que incitara al esfuerzo y concertara la cultura dominicana con la del mundo. 5

Este esfuerzo consciente de la literatura dominicana de esta época de integrarse a la cultura mundial se de-

be en parte al entusiasmo del joven poeta chileno Alberto Baeza Flores.

## 2. Alberto Baeza Flores y las letras dominicanas

El año 1943, cargando sus maletas de libros, llega Baeza Flores a la vieja capital colonial como agregado a la Legación Chilena. Trae consigo un gran entusiasmo y una colección de revistas y manifiestos surrealistas que está ansioso de compartir. Las actividades culturales de la capital, además de las reuniones de la Cueva, tienen su albergó en la casa de la poeta Delia Weber. Alberto Baeza Flores asiste a una de las conferencias de la Sociedad Alfa y Omega y logra entablar amistad con el joven poeta y estudiante de medicina, Mariano Lebrón Saviñón. Norbel Ruisiñol es el nombre con que Lebrón Saviñón firma algunos de sus poemas negristas. Baeza Flores, fuertemente impresionado por su juventud y la calidad de sus versos, se acerca a él. Pronto una sincera amistad surge entre estos dos poetas unidos por su gran amor a la poesía que comparten cada oportunidad posible. Recuerda Baeza Flores que

En el salón de la Legación de Chile, en la sala de la casa de Mariano Lebrón o en un banco del Parque Independencia hablamos de poesía. En el Parque Independencia leímos

a Rilke, a Walt Whitman, a Pablo de Rokha  
 y Una temporada en el infierno de Rimbaud.  
 También leímos los poemas de Mariano Lebrón...  
 (I, pp. 593-4)

Impulsados por un profundo interés en la difusión de la poesía, deciden dar una lectura de poesía "a dos voces" en la Sociedad Alfa y Omega. Señala Baeza Flores que el único antecedente de este tipo de cooperación entre poetas es la conferencia "al alimón" entre Federico García Lorca y Pablo Neruda sobre la poesía de Rubén Darío. La conferencia es un éxito rotundo:

Previa las presentaciones de rigor, empecé a hablar sobre Poesía en la Noche. Mariano Lebrón habló sobre Noche en la Poesía. Luego expliqué, glosando los poemas y con las citas biográficas dentro del mismo clima poético, la vida y obra de Rainier María Rilke. A continuación Mariano Lebrón Saviñón leyó sus líricas glosas a la vida de Paul Eluard. Las citas que leyó Mariano Lebrón las había tomado y traducido de Capital del dolor... Finalmente, leímos al mismo ritmo y uniendo las voces: "Noche de la Poesía Dichosa" y los que asistían se quedaron como en una emoción colectiva que no quería romper el encanto con un ruido de manos. Luego, vino la cálida aprobación.  
 (I, pp. 594-95)

Como se puede notar, los jóvenes dominicanos de esta generación comienzan a abrir sus puertas a las literaturas europeas. Ya los del grupo La Cueva conocen la poesía de la generación del '27 y hay un vivo interés en el romance. Varios, entre ellos, Lebrón Saviñón leen el francés y el inglés y su biblioteca necesaria incluye los

maestros franceses de los simbolistas a los surrealistas. No obstante, Moreno Jimenes continúa una participación activa en la vida cultural dominicana. Baeza Flores lo descubre en sus lecturas de la poesía dominicana y lo conoce cuando Moreno Jimenes visita la Legación Chilena:

¿Qué era Domingo Moreno Jimenes en 1943, en el momento en que le conocí, en su físico y en su espíritu?...Era moreno, además tostado, con la piel a la que el trópico le había dado un pulimento de coloración india, del Oriente del planeta y no de nuestros indios.

Había en él algo de santo inquieto, profundo en sus milenios de meditación chispeante, en su ademán, cuando parecía despertar a la realidad del país, del continente, del siglo...

(I, pp. 599-600)

Este encuentro entre Moreno Jimenes y Baeza Flores lleva a los ya consabidos paseos por los parques y las calles dominicanas y a nuevas conversaciones sobre la poesía. El viejo Sumo Pontífice de la poesía dominicana aporta a las caminatas las reminiscencias de lugares y escondrijos predilectos de los postumistas. El deseo de compartir la poesía que tanto aman los empuja a que como tres mosqueteros gallardos, armados de pluma y papel, rondan la vieja capital deteniéndose solamente para apuntar un verso acertado. De estas gratas caminatas nacen Los triálogos o poesía a tres voces en los que se escribe un poema en conjunto a la ma-

nera "cadáver exquisito" tan en boga en la escuela surrealista:

El amor

Moreno Jimenes: Un colibrí desgarrado hasta la última gota de sangre. Vea si tenía razón: Un entierro que pasa.

Baeza Flores: Dos silencios que se oponen, del choque de cuyos labios surge la noche. El amor nos obscura a golpes de oído y crimen. Tanto más amo, tanto estoy más solo.

Lebrón Saviñón: El amor es una estrella dormida en un agua clara que de pronto se desgarrar al choque emocional de un beso.

(I, pp. 632-33)

Como se puede percibir por el ejemplo citado, Los triálucos, aunque bastante cargados de una retórica neorromántica, ofrecen por primera vez una concepción de la lengua como autogenerativa. Los triálucos al constituir un poema hecho con la colaboración de los poetas actualiza el sema del poder generador de la palabra. Las palabras fluyen de su asociación semántica y expresan la poesía como juego verbal, hecho de palabras, detrás de las que se encuentran más palabras, concepto básico de los juegos de escritura automática y de "cadáver exquisito". Entusiasmados con esta gestación, los tres mosqueteros se acercan a Julio D. Postigo, quien con su Librería Dominicana cumple una verdadera labor de difusión de las letras ya que establece en su librería un salón de lecturas para los que no compran libros.

Julio D. Postigo los ayuda a subvencionar la publicación de Los triálogos que aparece como una edición de "La Poesía Sorprendida". Desde entonces han surgido polémicas en torno al autor del nombre Los triálogos y "La Poesía Sorprendida" (que más adelante servirá de título a la revista). Baeza Flores como buen diplomático rehuye una posición determinada:

Quando tuvimos el primer cuaderno le llamamos Los triálogos. No sé si fue Moreno Jimenes el que dio con la palabra. Luego dijimos que la poesía había sido sorprendida. Tampoco pudiera afirmar quien fue el autor del epíteto feliz. ¿Moreno Jimenes, en un arranque vehemente? ¿Mariano Lebrón, dejándose llevar por su entusiasmo? ¿Yo, retomando y transformando ideas estéticas de Juan Ramón Jiménez? (I, p. 605)

Estos ensayos de poesía colectiva continúan y más adelante se publican Los nuevos triálogos, El tercer libro de los triálogos y El cuarto libro de los triálogos bajo la dirección de Moreno Jimenes. Este afán por integrar la poesía a un ambiente de creación compartida o de equipo, se manifiesta en las pláticas sorprendidas que se transcriben bajo el nombre de Cielo del hombre eterno (sin publicar todavía):

La poesía

Franklin Mieses Burgos: La poesía es la revelación del universo en una presencia de eternidad sensible y luminosa. Cuando ella cobra voz se hace más amplia la acústica del mundo.

Eugenio Fernández Granel: Lo menos sobre todo.

Carmen Natalia: Vena interior por la que se desborda la emoción cuando se hace tortura, cauce por el que fluye lo que de no fluir retorcería sin cesar el hilo de la vida, hasta quizás romperlo.

Freddy Gatón Arce: La poesía es gesto infinito de las almas. A cada silencio mío surge un poema que la palabra hace indescifrable.

Mariano Lebrón Saviñón: Quemado en triste soledad lloro mis delirios y canto mis silencios con palabras que callan. Le pido a las aguas su secreto y del fondo de mi corazón nace la poesía. Llorando en soledad y cantando silencios estoy más cerca de Dios. Y a la orilla de mi alma Dios me brinda su aliento y los angeles cantan...

Alberto Baeza Flores: La poesía es lucha entre el lenguaje y la eternidad, entre Dios y las fieras sueltas del hombre, entre los ángeles de su infierno y los ángeles de su destino. La poesía devora al hombre en plena gracia. Una sola vida no es suficiente a la irrealidad de sus sueños.

Manuel Llanes: La poesía es el parto de una estrella. (I, pp. 631-32)

La lista de participantes es representativa del grupo que más adelante va a formar parte de La Poesía Sorprendida, con la excepción de Carmen Natalia Bonilla que será excluida de la revista por razones que explicaremos más adelante. Domingo Moreno Jimenes brilla por su ausencia que Baeza Flores justifica de esta manera:

(Aunque Domingo Moreno Jimenes debió encabezar cada uno de los temas de este ensayo de poesía colectiva, en el original que tengo no aparecen sus palabras debido, seguramente a que a causa de su constante viajar por el territorio dominicano, se encontraba ausente de la capital cuando realizamos las sesiones para Cielo del Hombre Eterno. Moreno Jimenes había anunciado, al editar Cosmo hombre, la publicación de Cielo del Hombre Eterno, como parte de un Movimiento Original Colectivo. He colocado nombre y apellido para mayor claridad para el lector).  
(I, p. 631)

No obstante las excusas que Baeza Flores ofrece en sus dos tomos sobre la poesía dominicana como un tributo conciliatorio al viejo amigo, una hojeada a La Poesía Sorprendida demuestra el rechazo (ataque y rechazo completo en su número 14) que sufre Moreno Jimenes a manos de la nueva generación literaria. Señala Lantigua, biógrafo de Moreno Jimenes, que

Moreno no fue incluido entre los poetas iniciadores de este movimiento, y más aún, los poetas representativos del mismo lo mantuvieron a considerable distancia, pues estimaban que sus principios diferían grandemente de los del poeta postumista. 6

La simiente de los nuevos principios estéticos se manifiesta ya en Cielo del hombre eterno. En la plática que hemos citado, la poesía se percibe como producto de preocupaciones internas e individuales. La esencia poética, además, se le escapa a la palabra que muchas

veces debe permanecer muda para poder recogerla. Entonces, los poetas comienzan a preocuparse por las limitaciones que ofrece el lenguaje. El problema y la lucha del poeta por captar la esencia de la poesía en la expresión poética es manifestado también. Finalmente, de estas pláticas se desprende la intención de recrear ese sentimiento poético por medio de imágenes atrevidas e inusitadas: de motivar el lenguaje. Desde sus principios, los sorprendidos presentan una estética que se aleja del postumismo, preocupado desde sus orígenes por establecer la naturaleza poética de los elementos y el habla más humilde dominicana. Se separan además de sus contemporáneos, los independientes, que ansiosos de romper con las tradiciones y los mitos cuestionan la realidad dominicana y establecen un respeto por el sincretismo racial y cultural de la isla a la vez que critican las injusticias sociales.

En esta época, como lo demuestra el número de poetas que participan en estas pláticas, Baeza Flores se ha integrado a la vida cultural del país. Además colabora con Mariano Lebrón Saviñón y Héctor Inchaústegui Cabral en la dirección de la página literaria, "Ventana de cada día," del diario "La Opinión". En sus memorias, Inchaústegui Cabral recuerda al Baeza Flores

de entonces:

Baeza Flores era incansable, inagotable. Caminaba todo el día, trabajaba a toda hora. Un lapicillo de una pulgada para tomar notas, lecturas interminables, seguro de sus ideas, insufló al grupo, un recio espíritu combativo, organizó sus publicaciones, estructuró, con la ayuda de los demás desde luego, el programa que debían llevar a cabo, el criterio que era menester imponer a los otros.

Creía en la poesía pura, y por ese camino iba al fragmentismo. Lo vi examinar toda la obra de Salomé Ureña y sacar de ella los treinta o cuarenta versos 'que valían la pena'. Hizo lo mismo con los otros poetas, con los dioses mayores. Ahí están publicados sus resúmenes, vamos a llamarlos así, en las páginas que entonces encontraron cabida en 'La Opinión'. (7)

Estos comentarios de Inchaústegui Cabral perfilan también otro desacuerdo básico de los sorprendidos (que valoran la poesía dominicana modernista, sobre todo la de Fabio Fiallo y Enrique Henríquez) y los independentes que respetan sobre todo la obra de los dioses mayores (Salomé Ureña, José Joaquín Pérez y Gastón F. Deligne) aunque sus poemas, como se ha visto en el análisis de "Canto triste a la patria bien amada", rechacen (consciente o inconscientemente) ciertos conceptos prevalentes en las obras de sus antepasados decimonónicos. Del lado de los independentistas se coloca al atacar a los modernistas el crítico más respetado de la época, Pedro René Contín Aybar.

3. Un aparte necesario: Pedro René Contín y Aybar y el momento cultural dominicano

En mayo de 1943 se termina de imprimir la Antología poética dominicana de Contín y Aybar que constituye un eslabón sumamente importante en la historia de las letras dominicanas. Es la primera antología que pretende presentar un cuadro crítico a la vez que representativo de la poesía dominicana hasta ese momento. Sus únicos antecedentes son Lira de Quisqueva de José Castellanos publicada en 1874 y Parnaso dominicano de Osvaldo Bazil publicada en España en 1915. Estas obras son muestrarios seleccionados sin ninguna intención crítica que no sea la de recopilar nombres y obras (muchos ya olvidados) y dar a conocer la lírica dominicana.<sup>8</sup> Contín y Aybar (poeta además de crítico aunque no se incluye en la antología) se preocupa por seleccionar poetas representativos desde los tres dioses mayores hasta el joven Mariano Lebrón Saviñón que apenas tiene veintiún años entonces. La antología de Contín y Aybar denota un criterio de selección bastante acertado puesto que los nombres que aparecen en ella son reconocidos aún hoy día. Se puede entender la dificultad de selección y el acierto de Contín y Aybar cuando se nota que muchos de estos jóvenes poetas no han publicado aun su primer poemario. Entre ellos encontramos

algunos de los primeros poemas del joven Pedro Mir, reconocido hoy día como uno de los poetas dominicanos más respetados internacionalmente. En esta primera edición de la antología aparecen, además del "Poema del llanto trigueño" de Mir, "Proletario" de Rubén Suro y "Canción del recuerdo trigueño" y "Canción del pescador" del malogrado joven poeta Francisco Domínguez Charró. Estos cuatro poemas, por su evidente crítica social, van a ser editados en subsecuentes ediciones lo mismo que el prólogo a modo de introducción crítica que como veremos más adelante suscita controversia y el rechazo de Contín y Aybar por los sorprendidos.

Alberto Baeza Flores conoce a Contín y Aybar durante el banquete de honor a la publicación de la antología al que asiste también los poetas (vivos) antologados. Recuerda Baeza Flores que

El poeta vestía como un dandy o como un príncipe del trópico urbano. Su traje blanco lucía la elegancia de uno de los afortunados representantes de la poesía. Tenía, además, ojo de cronista penetrante, el poeta, y para explicar aquel perfume de rosas de Francia, que invadía la sala del restaurante y que surgía de la mesa con las flores que ardían desde un pebetero de cobre, quemando inolvidables perfumes, mientras Contín y Aybar sonreía, en medio de ellas, como un sátiro verleniano homenajeado por las musas,

me dijo Franklin que aquellas rosas se las había hecho enviar el propio Contín y Aybar como el presente de algunas de las musas agradecidas.  
(II, pp. 68-9)

Contín y Aybar aporta al ambiente literario dominicano cierto cosmopolitismo y un criterio forjado en sus numerosas lecturas de las literaturas clásicas y contemporáneas europeas. Es muy respetado y su apoyo ayuda a los poetas jóvenes a darse a conocer, entre ellos Héctor Inchaústegui Cabral:

Se lo llevé a Contín y Aybar, como quien comete un pecado y lo confiesa. Le dejé el pequeño tomo, empastado en cartón y que a mí entonces me lucía muy elegante.

Y cuál sería mi sorpresa cuando leí, en una edición dominical del "Listín", una bella, hermosa, maravillosa, -lo que diga es poco tratando de describir la satisfacción que me produjo leer aquellas líneas llenas de generosidad-apreciación espiritual que tituló 'Candita, un bello libro iluminado de patria'...

Desde entonces Contín y Aybar ha sido mi guía, mi consejero. Nos ha costado caro porque en más de una ocasión le han echado en cara que yo soy una invención suya, un producto más de su imaginación, un poeta artificial puesto en la senda, y estorbando desde luego, que tienen que recorrer todos los que compraron pasajes para el Parnaso. 9

Esta amistad entre Contín y Aybar e Inchaústegui Cabral se cimienta aún más cuando ambos colaboran en la revista Cuadernos Dominicanos de Cultura a la que se

opone La Poesía Sorprendida que se origina como una reacción al control del gobierno de las manifestaciones de la cultura. Observa Baeza Flores que

Pese a la resistencia de algunas figuras aisladas, había avanzado sobremanera el control de los medios culturales. Esto daba, además, al régimen, la oportunidad de exhibir este control como un avance y un progreso de las letras en el país.

Para terminar de cerrar, con llave maestra, esta táctica de control de los elementos culturales, aparecieron, un día, los Cuadernos Dominicanos de Cultura que anunciaron la centralización de la cultura..

¿Qué hacer frente a la acción de Cuadernos Dominicanos de Cultura que se presentaban excluyentes de un grupo de valores que algunos muy jóvenes luchaban aún por resistir?

Fue entonces que nos reunimos cinco para oponer una posición abierta al mundo, a la creación más libre y con la más amplia apertura hacia los más jóvenes, hacia los escritores de las nuevas promociones. Convinimos algunos puntos programáticos que nos parecieron esenciales para orientar nuestra acción creadora futura. Estos puntos básicos están en el número inicial de La Poesía Sorprendida.  
(II, pp. 450-51)

El poeta Incháustegui Cabral reacciona contra esta actitud ante los Cuadernos cuando insiste en que

los Cuadernos, es bueno que se diga, jamás fueron vocero de un grupo ni portaestandarte de un cerrado criterio. (p. 177)

No obstante, las revistas son testigos fieles del mo-

mento que representan. A nuestras manos llegan ambas y mientras en una encontramos traducciones de obras europeas contemporáneas y una preocupación por introducir los clásicos españoles,<sup>10</sup> en la otra (los Cuadernos) aparecen obras vinculadas directamente al gobierno como una serie de poemas en honor, por ejemplo, de Angelita Trujillo (la hija de Trujillo) que ese año es la reina del carnaval.<sup>11</sup>

## B. La Poesía Sorprendida

### 1. Propósitos y organización de la revista

La Poesía Sorprendida publica su primer número en octubre de 1943. Desde su nacimiento la revista declara su intención de abrir las puertas de las letras dominicanas a la tradición literaria mundial:

Estamos por una poesía nacional nutrida en la universal, única forma de ser propia; con lo clásico de ayer, de hoy y de mañana; con la creación sin límites, sin fronteras y permanente; con el mundo misterioso del hombre, universal, secreto, solitario e íntimo, creador siempre.

Estamos contra toda limitación del hombre, la vida y la poesía; contra todo falso insularismo que no nazca de una nacionalidad universalizada en lo eterno profundo de todas las culturas; contra la permanente traición a la poesía y sus permanentes traidores por corta visión. (No. I (1943), p. 8)

Una consulta breve a los índices que incluimos en el

apéndice señala la práctica de los principios propuestos en su primer número, en el que ya encontramos traducciones de poemas de William Blake y de Forneret y Supervielle: El pasado y el presente a los que el Postumismo cierra las puertas. En este primer número, además, se anuncian las reuniones del grupo "La Torre" que se dedica a la difusión de las letras por medio de lecturas poéticas en los parques de la ciudad. La casa del poeta Franklin Mieses Burgos es declarada "Casa de la Poesía Sorprendida" y allí toman lugar conferencias y lecturas de obras inéditas de los jóvenes poetas. Los sorprendidos en conjunto con la revista establecen la publicación de obras inéditas de dominicanos y extranjeros bajo el título de colección "El Desvelado Solitario".

La redacción de la revista indica el deseo de integrarse y trabajar en conjunto. Sus directores originales son Alberto Baeza Flores, Franklin Mieses Burgos, Mariano Lebrón Saviñón, Freddy Gatón Arce y Eugenio Fernández Granell. La directiva cambia al partir (por presiones políticas) Mariano Lebrón Saviñón y (por desacuerdos artísticos y personales) Eugenio Fernández Granell. Rafael Américo Henríquez y Antonio Fernández Spencer se integran al grupo que vuelve a ser represen-

tativo de tres generaciones. Ha de notarse además que la dirección de la revista sigue un orden rotativo y que las publicaciones deben ser aprobadas por todos. Este orden se rompe al dársele precedencia al grupo de directores dominicanos con motivo del centenario y al pasarse una ley que prohíbe la dirección de la prensa por extranjeros:

Nuestros amigos de la República Dominicana y de América advertirán desde este número un cambio en la normal y habitual forma de dirección rotativa que había mostrado LA POESÍA SORPRENDIDA hasta la fecha, y un solo Director en lugar de los cinco que habían figurado en los siete números anteriores. Hacemos presente que este cambio no significa ni resentimiento, ni división, ni distanciamiento entre los miembros de la dirección de LA POESÍA SORPRENDIDA, sino que esta medida se debe exclusivamente al acatamiento de la Ley número 517, Gaceta Oficial número 6042, del presente año.

Imposibilitado el pintor español Fernández Granell y el poeta chileno Alberto Baeza Flores, para compartir legalmente las responsabilidades de la Dirección, y estableciendo la Ley la responsabilidad de la Dirección para un ciudadano dominicano, el poeta Franklin Mieses Burgos ha asumido esta Dirección para dar cumplimiento a la Ley.

Los directores anteriores, excepto Mieses Burgos, han quedado formando parte de una Junta de Colaboración, dentro de la interpretación de la Ley aludida, habiendo entrado a formar parte de dicha Junta de Colaboración el poeta Rafael Américo Henríquez, colaborador nuestro, que ha estado con LA POESÍA SORPRENDIDA desde su iniciación..

( No. VIII (1944), p. 11 )

Ese aviso aparentemente inocente marca el inicio de una serie de problemas que debe enfrentar la colonia española en un mundo que comienza a cerrarle las puertas y que debe finalmente abandonar para 1945.<sup>12</sup> A pesar de las inconveniencias, la directiva continúa funcionando de facto y su grupo dirigente que incluye a un poeta chileno y un pintor y escritor español junto a tres generaciones de dominicanos presenta una diversidad estética, cultural y emocional. Las notas al final de la revista, por su parte, reflejan una actitud de apertura hacia lo nacional y lo internacional. En su primer número se anuncia la muerte y se comenta la obra postumista del joven Francisco Domínguez Charro a la vez que se discute una exposición y conferencia sobre el surrealismo por Fernández Granell.

La revista dura casi cinco años en los que se publican veintiún números, caso ya de bastante mérito dentro del ambiente cultural hispanoamericano de entonces donde pocas revistas obtienen esa longevidad. Su propósito desde su incipit es el de mantener un criterio literario independiente de consideraciones económicas y políticas. Además saben que ha llegado el momento de darse a conocer y de entablar vínculos e integrarse a la vida cultural hispanoamericana del

momento. No obstante, para conseguir su propósito necesitan que el público dominicano se convierta en su mecenas y ayude a la subvención:

La mantención y desenvolvimiento normal de esta empresa, que se inicia, depende exclusivamente de los amigos de 'LA POESÍA SORPRENDIDA'. Se han destinado sólo 250 suscripciones mensuales al territorio de la República, a razón de \$0.50 cada una; cumplido este número las ediciones asegurarán su vida. El resto ha sido destinado gratuitamente al extranjero. La revista 'LA POESÍA SORPRENDIDA' continuará repartiéndose gratis, como ha sido la norma desde su número 1, tanto en la República Dominicana como en el extranjero.

(No. IV (1944), p. 12)

Este apoyo del pueblo dominicano va disminuyendo a medida que se aprieta el círculo de represión hasta que llegado su segundo aniversario, la revista se ve tan corta de fondos que debe limitar la publicación de poemarios y sus dirigentes asumir los gastos:

A partir de este número 'La Poesía Sorprendida' será sufragada por sus dirigentes y favorecedores dignos y será distribuida gratis en el país (en el extranjero siempre lo ha sido). Con esto damos demostración más de que no somos los preocupados ocasionistas, que estamos asidos a la poesía no por una mera afición nacida en la tertulia o en los malabarismos diarios, sino por voluntad de sangra, por imperativo amoroso de lo eterno en el hombre y en su fe.

(No. XVI (1945), p.10)

La censura es otra manifestación del mismo problema:

Lamentamos que el envío anunciado, hace tiempo, por poetas de México y de Colombia no haya podido llegar a nuestras manos. Pero estas circunstancias ajenas(sic) a nosotros nos hacen considerar su presencia en nuestro número en el sitio que ellos y nosotros quisiéramos en este aniversario. Quedan aquí también los involuntariamente ausentes, tan presentes como nuestros cordiales amigos que aquí aparecen con su nombre y poesía. (NO. XIII (1944), p. 58)

Cuando aparece el número diez y ocho de la revista ya Baeza Flores ha tenido que partir para Cuba. La revista sólo perdura tres números más y en mayo de 1947 clausura sus actividades.

Las revistas por lo general siguen un orden bastante regular. En la primera página se publica la lista de los directores junto a una viñeta de Fernández Granell y un texto del director encargado de ese número que generalmente consiste en un poema en prosa o un editorial escrito en una prosa poemática que sienta el tono y la materia que se va a incluir en ésta. Las obras traducidas llevan al pie el nombre del traductor que muchas veces es uno de los mismos directores y tantas otras es la colaboración de un(a) compañero(a) hispanoamericano(a). Después del número de conmemoración del centenario del país, se decide organizar las colaboraciones por orden alfabético de los países de origen aunque no siempre mantiene ese

orden. Se incluyen además poemas de jóvenes poetas dominicanos y de la directiva bajo condición previa de que sean inéditos y de que los autores no hayan colaborado en Cuadernos. Los directores se adhieren a estas reglas de tal manera que cuando Cuadernos publica unos poemas que les entrega mucho antes Carmen Natalia (aunque esta poeta se debe exiliar más tarde por oposición al gobierno) se rehusa publicar otro texto suyo. Este es el mismo dilema que encuentra Pedro Mir, reconocido como uno de los intelectuales más anti-trujillistas, a quien se le niega colaborar por haber publicado Cuadernos un poema suyo. Y, aunque ya han aparecido algunos textos de escritores clásicos, después de la visita de Pedro Salinas en junio de 1944 se incluye una sección titulada "Presente en el Pasado" iniciada con textos de San Juan de la Cruz (ver apéndice). La revista concluye con una sección que cambia nombre según la cuestión palpitante del momento pero que siempre consiste en un pequeño (extenso en el caso del ataque a los postumistas en el número 14) editorial comentando o contestando controversias culturales del momento, un fichero sobre los colaboradores y anuncios y reseñas de acontecimientos culturales.

2. Su impacto en las letras dominicanas y el mundo hispanoparlante.

Como indica la cita del crítico Anderson Imbert, La Poesía Sorprendida es el acontecimiento cultural y literario de la década de los cuarenta en la vida dominicana. En ningún momento hasta y desde entonces ha tenido la literatura dominicana esa relación sostenida con las literaturas de América. Una hojeada de los índices que incluimos en el apéndice, mostrará la variedad y la extensión de ese contacto. Señalamos simplemente que Pedro Salinas y el padre del surrealismo, André Bretón, se detienen en la isla entusiasmados por la labor de esos jóvenes amantes de las letras que luchan por mantener su espíritu intocado por ninguna obligación al gobierno. Los sorprendidos reciben también el Tercer cántico de Jorge Guillén que publican en la colección "El Desvelado Solitario" en septiembre de 1944 y que se reparte junto al número doce de La Poesía Sorprendida. Reciben además carta de Juan Ramon Jiménez en la que afirma su interés en la labor de los jóvenes y solicita los números siguientes. Los poetas cubanos Guirao, Ballagas, Vitier, Lezama Lima y Eliseo Diego, entre tantos, figuran como colaboradores de la revista. Su contacto no se limita al Caribe sino que recorre de la América Central hasta el "Cono Sur". El número siete, por ejemplo, está

dedicado casi en su totalidad a los poetas del grupo chileno "Mandrágora" (ver apéndice). Sumamente importante es la inclusión de traducciones de poemas haitianos en el número de conmemoración al centenario puesto que la independencia dominicana fue luchada contra el pueblo haitiano y el gobierno de Trujillo se define por una posición totalmente antihaitiana (sólo hay que recordar la matanza de 10,000 a 20,000 ciudadanos haitianos en la frontera dominicana en el año 1937). La revista además publica aunque con poca frecuencia algunas obras de Moreno Jimenes que logra mantenerse apartado (a pesar de los problemas económicos) de la cultura institucionalizada en Cuadernos. El número del centenario le rinde homenaje a dos poetas postumistas fallecidos: Rafael Augusto Zorrilla y Francisco Domínguez Charro. Esta actitud hasta cierto punto benévola ante el Postumismo se convierte con el pasar de los años en rechazo agrio (como se verá en un estudio de los comentarios que aparecen en el número catorce) cuando los sorprendidos se identifican en términos de su diferencia al Postumismo.

Además de poner la literatura dominicana en el mapa literario del momento, los sorprendidos trabajan

para fomentar el interés y la difusión en el país no sólo de las letras dominicanas sino universales. Se ofrecen veladas y lecturas poéticas en salones y parques. Los poetas jóvenes son acogidos y ayudados a desarrollar sus posibilidades sin rencillas ni temor de menoscabo a las obras de los establecidos. Notable es el caso del joven Antonio Fernández Spencer quien sin haber publicado nada previo se presenta a la imprenta "El Rincón" con su primer poemario bajo el brazo. Los poetas lo reciben calurosamente y lo invitan a ser parte de la directiva cuando se reconoce el mérito de su obra. Fernández Spencer es hoy día una de las figuras más respetadas en las letras dominicanas. El joven poeta lleno de entusiasmo e iniciativa ( como se evidencia en los últimos números de la revista) es el que se encarga de combatir los problemas del día con sus vigorosos editoriales. La labor de fomento de las letras dominicanas se complementa además con las publicaciones de "El Desvelado Solitario" en las que se dan a conocer los primeros poemarios completos de los "jóvenes" entre los que se encuentran Aida Cartagena Portalatín, Mariano Lebrón Saviñón, Freddy Gatón Arce, Antonio Fernández Spencer y poetas ya establecidos en la prensa dominicana como Franklin Mises Burgos y Rafael Américo Henríquez.

3. Los poetas dominicanos en La Poesía Sorprendida.

Los poetas sorprendidos dominicanos son (por orden de edad):<sup>13</sup>

a. Rafael Américo Henríquez (1899-1968)

Hijo del poeta romántico Enrique Henríquez, comienza a escribir bajo la influencia del Postumismo aunque pronto se aleja de éste. En su casa, "La Cueva", se reúnen durante la década de los treinta todas las figuras literarias del momento. Se integra al grupo de La Poesía Sorprendida y forma parte de su directiva. "El Desvelado Solitario" publica su poemario Rosa de tierra. Su obra poética completa bastante reducida se publica bajo el título Briznas de cobre en 1977.

b. Manuel Llanes (1899)

Amigo íntimo de Rafael Américo Henríquez como él es un escritor de escasa obra. En sus orígenes pertenece al Postumismo y publica algunos poemas en El Día Estético. Publica El fuego en la Colección La Isla Necesaria en 1953.

c. Franklin Mieses Burgos (1907-1976)

Forma parte de la dirección de La Poesía Sorprendida desde su concepción a la clausura. Su casa llega a ser

"La Casa de la Poesía Sorprendida". "El Desvelado Solitario" publica sus poemarios Clima de eternidad y Sin mundo va y herido por el cielo. En 1951 "Brigadas Líricas" de Montevideo publica Presencia de los días y en 1952 Freddy Gatón Arce prepara una Antología poética de su obra. Su poema dramático "El héroe" lo publica la colección "Isla Necesaria" en 1954.

d. Aida Cartagena Portalatín (1918)

La voz femenina de La Poesía Sorprendida se mantiene hasta estos días comprometida con la vida literaria dominicana. En 1961 crea "Brigadas Dominicanas" y "La Colección Baluarte" en las que emprende la tarea de hacer conocer la literatura de protesta al gobierno de Trujillo. Publica Vísperas del sueño, Del sueño al mundo y Llámale verde en la colección "El Desvelado Solitario" de La Poesía Sorprendida. En la colección "La Isla Necesaria" aparecen sus obras Mi mundo el mar, José Vela Zanetti y Una mujer está sola. "Brigadas Dominicanas" publica sus obras La tierra escrita, La voz desatada y Escalera para Electra (versión rechazada después por la autora). Recientemente Taller recoge sus cuentos en Tablero y la segunda edición de Escaleras para Electra. En 1978 la editorial venezolana Monte Ávila publica su antología Narradores dominicanos.

## e. Manuel Valerio (1918)

Colabora en La Poesía Sorprendida y encabeza un grupo que se integra a consecuencia del cese de dicha revista llamado "Los Juglares" en el que participan jóvenes poetas reconocidos hoy día como Juan Sánchez Lamouth y Ramón Francisco. De obra escasa, su poemario Coral de sombras es publicado por las ediciones de "La Poesía Sorprendida". En 1952 aparece su Sitio para el amor, en 1958 su Canto a Zarah y en 1960 su ensayo La soledad y el espíritu creador o la extraexistente.

## f. Freddy Gatón Arce (1920)

Doctor en Derecho de la Universidad Autónoma de Santo Domingo es uno de los organizadores y directores de La Poesía Sorprendida. Vice-Decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Santo Domingo y Director del diario "El Nacional de Ahora" es una de las figuras más destacadas en las letras dominicanas hoy día. Publica Vlía en la colección "El Desvelado Solitario" de La Poesía Sorprendida, en 1962 aparece su obra La leyenda de la muchacha poblana, en 1966 sus obras Margino Quezada y Poblana, y en 1980 su antología Retiro hacia la luz: poesía 1944-1979.

g. Manuel Rueda (1921)

Artista sumamente versátil es colaborador en La Poesía Sorprendida a la vez que celebrado concertista. Actualmente es el director del Conservatorio Nacional de Música y del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional "Pedro Henríquez Ureña". Ha publicado una obra muy extensa que incluye: Las noches y Tríptico 1949, Santiago de Chile; Las noches, 1953, colección "La Isla Necesaria"; La trinitaria blanca, Premio Nacional de Literatura, 1957; La criatura terrestre, 1966; Adivinanzas dominicanas, 1970; Conocimiento y poesía en el folklore, 1971; junto a Lupo Hernández Rueda, Antología panorámica de la poesía dominicana (1912-1962), 1972; Con el tambor de las islas: Pluralemas, 1975 y en 1976, Por los mares de la dama: Poesía 1970-1975 y La prisionera del Alcázar.

h. Mariano Lebrón Saviñón (1922)

Doctor en Medicina ejerce su profesión y es catedrático de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Uno de los tres colaboradores en Los triálogos y de los fundadores de La Poesía Sorprendida. Su obra poética no ha sido editada con la excepción de Sonámbulo sin sueño que publica la colección "El Desvelado Solitario" en 1944.

## i. Antonio Fernández Spencer (1922)

Colaborador y más tarde uno de los editores de La Poesía Sorprendida. Edita en 1947 la revista Entre las Soledades (dura cuatro números) en las que continúa las preocupaciones y el formato de La Poesía Sorprendida (se incluyen en la Colección completa 1943-1947 de dicha revista). Uno de los intelectuales más reconocidos internacionalmente es premiado en España ("Adonais") en 1952 y en 1969 ("Premio Leopoldo Panero"). Actualmente es diplomático. Su obra extensa incluye: Vendaval, publicaciones de "La Poesía Sorprendida"; Bajo la luz del día ("Adonais") 1952; Nueva poesía dominicana 1953; A orillas del filosofar, 1960; Los testigos, 1962; Caminando por la literatura hispánica, Premio Nacional de Literatura, 1964; Noche infinita, 1967; Diario del mundo, ("Premio Leopoldo Panero"), 1969.

## j. José Manuel Glass Mejía (1923)

Colaborador de La Poesía Sorprendida y Entre las Soledades no ha publicado libros. Actualmente es periodista y catedrático de Filosofía, Lógica y Psicología Industrial de la Universidad Nacional "Pedro Henríquez Ureña".

#### 4. La estética de los sorprendidos

El lema de La Poesía Sorprendida es "poesía con el hombre universal de ayer, hoy y mañana". Los sorprendidos encuentran un ambiente en el que reina un sentido de lo nacional bastante estrecho. La influencia postumista permea aun el ambiente y la situación política del país y del mundo contribuye a que se sienta aún más ese aislamiento y esa asfixia. Al proponer una poesía con el hombre universal de siempre, La Poesía Sorprendida reconoce la necesidad de colocar la literatura dominicana del momento en su relación ineludible a otros textos pasados y presentes. Ya hemos señalado en nuestro análisis de textos postumistas e independentistas ("Canto triste a la patria bien amada") como el poema es en realidad un tejido en el que se encuentran, en estado conflictivo o no, otros textos. El número catorce de la revista perfila aún más este aspecto cuando se definen los sorprendidos en oposición a los postumistas:

Revisados los postulados postumistas y sus afanes queda esta confesión: 'Hemos levantado la estatua con el barro grotesco de nuestra América' (Avelino, 'Fantaseos' pag. 52, 1921). Barro que si podrá dar la estatua futura es necesario trabajarlo con manos de todas las culturas para que quede al fin o brote lo personal, ya que ninguna cultura ha podido hacerse sin este arrastre de la herencia vieja de las demás sobre sí. (No. XIV (1945), p. 11)

Para los sorprendidos no sólo se debe considerar lo pasado sino también se debe comprender el presente de las letras universales. Los poetas sorprendidos en su práctica y en su teoría permanecen siempre receptivos a la influencia del mundo en que viven:

Ha estado y está con todos los movimientos y tendencias de la poesía de estos años, en los cuales se busque y se arriesgue en la búsqueda el creador, sabiendo que nada puede lograrse en arte y poesía sin un espíritu desprejuiciado al máximo y con la suma valentía de su centro y de su confesión. 'La Poesía Sorprendida' ha respetado desde su primer número la correspondencia del arte con la época y más propiamente con los años actuales, entendiendo un mutuo condicionamiento. (p. 11)

La Poesía Sorprendida entonces reconoce el acto creativo como una búsqueda constante basada en los logros de sus antepasados y en las innovaciones de los que se atreven a acercarse, cuestionar y cambiar el orden hasta entonces aceptado. En muchos casos esta búsqueda, búsqueda del hombre moderno, se convierte en una experiencia solitaria y dolorosa. Los poetas sorprendidos reconocen la importancia de ese encuentro del hombre solo ante Dios y la palabra. Ellos establecen el tono íntimo, individual en la poesía dominicana que hasta entonces consiste en preocupaciones cívicas, dominicanas y sociales:

'La Poesía Sorprendida' ha proclamado desde su número inicial su adhesión al mundo del hombre más misterioso, secreto y creador; a su creación sin fronteras ni limitaciones

y a todos los impulsos serios de su tiempo de búsqueda y desentrañamiento de la recreación del hombre en la vigilancia valiente e interior. (p. 11)

Esta actitud de apertura ante todos los medios de expresión poética se refleja en sus obras que aunque ellos parten de un mismo deseo de grupo, se manifiestan en formas muy individuales, como veremos en nuestro análisis de textos.

C. La praxis de los sorprendidos o la plenitud del signo.

1. Introducción

La Poesía Sorprendida mantiene desde su incipit una actitud de apertura hacia todas las manifestaciones poéticas de todos los tiempos. Estos poetas abren las puertas al mundo presente y al pasado y toman de ellos los elementos más de acuerdo a su idiosincracia personal. No es sorprendente, entonces, que su praxis se manifieste como la plenitud del signo poético; plenitud en la acepción de integridad, de incorporación de una plétora de actitudes estéticas al signo poético dominicano. El signo poético se manifiesta como ícono de una dominicanidad universalizada en Mieses Burgos a la vez que es el signo culto que se regodea en la tradición popular

de la lírica española en Rafael Américo Henríquez. Es el signo consternado que se recrea en un dolor neorromántico escogido por Lebrón Saviñón a la vez que un ícono del verso culto, hasta cierto punto frío y calculado, en los sonetos de Fernández Spencer. Es además el diálogo adolorido de la vida con la muerte en Manuel Valerio y su respuesta intertextual, ícono de la correspondencia entre textos, en Manuel Rueda. Finalmente, es el signo preocupado por la ausencia de significado en la vida en Cartagena Portalatín a la vez que el ícono de la trivialidad, de un juego con el juego verbal que es el poema, en Gatón Arce. Este signo sorprendido, signo pleno, es entonces el ícono de una lírica enriquecida que aprovecha y asimila las posibilidades que el medio le ofrece. Es el signo dominicano adulto, consciente de su existencia como parte íntegra del resto del universo a la vez que heredero de una tradición textual dominicana pero también universal que debe considerarse siempre. Es la plenitud del signo porque sin olvidarse de su esencia, de su dominicanidad, abraza las preocupaciones inherentes a la existencia humana y se integra a las manifestaciones universales de ésta.

2. La praxis de Mises Burgos o lo dominicano universalizado.

La problemática y los elementos dominicanos presentados como manifestaciones de la esencia humana es una constante en la obra de Mises Burgos. Su "Elegía por la muerte de Tomás Sandoval", por ejemplo, lleva a un nivel casi mítico la muerte de un pobre mulato pescador. Este poema a la muerte de Tomás Sandoval se torna en la preocupación del hombre ante la muerte. Es la respuesta dominicana, además, a una problemática ya presente en la obra de García Lorca "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías". Esta integración del dolor dominicano a su raíz universal es patente también en otros poemas como "Paisaje con un merengue al fondo" donde ese dolor dominicano de cuatrocientos años se convierte en la danza frenética, en la válvula de escape de una humanidad que pretende postergar el dolor por unas cuantas horas. Ese dolor dominicano brota de la tierra, de las entrañas del ser humano que llora por una redención que no llega:

GAYUMBA

SOBRE tu media noche desolada de siempre;  
 sobre tu media noche: ¡Alambre y yagua seca!  
 ¡Rama en arco tendida para la voz primera,  
 recién nacida en una ronca tierra que ahueca  
 su pecho en una grieta deshabitada en donde  
 el cielo se derrumba de tu país de nieblas!  
 ¡Cuatro siglos llorando  
 de amor y nunca mueres!  
 ¡Desde que piel oscura de un África que espera,  
 saldrán enardecidos  
 los lentos cocodrilos de tus propias mareas,  
 hacia la amplia orilla,  
 de un alba de redención humana que no llega?  
 Por el único río de música que tienes;

por el único río, en rosa de armonía,  
 -caída flor del cielo-la luna,  
 no bajará jamás a tus riberas.  
 No bajará la luna a tu país de nieblas,  
 donde acaso una sola de sus cinco palomas,  
 primitivo habitante de una torre viajera,  
 es sólo la que sueña.  
 ¡Es sólo la que arranca tu oscura voz de tierra!  
 (No. X (1944), p. 5)

El título señala inmediatamente una realidad concreta: la tradición popular musical dominicana. En una carta del poeta a Alberto Baeza Flores, Mises Burgos indica la significación de este instrumento:

'La gayumba' es un instrumento musical primitivo de origen desconocido que unos historiadores creen taíno y otros de procedencia africana. Pero que los campesinos dominicanos todavía emplean en sus danzas. Su confección tiene que ser realizada debajo de un árbol frondoso de tronco grueso y resistente, preferiblemente una ceiba o un samán, en cuya base se amarra una vara flexible de la cual debe pender una cuerda de cabuya encerada, la que a su vez debe ir perpendicularmente al centro de un hoyo de yagua, de modo que quede tirante como la cuerda de un arpa. La cavidad cavada en la tierra es la caja de resonancia de este raro instrumento vegetal y telúrico, cuya voz resuena en la soledad de la noche tropical como un lamento profundo llegado del fondo de los siglos. De la incertidumbre de su origen y de las voces que salen de ella nace todo el mundo mágico de consejas y leyendas que la rodea. Por eso la incluí en mi repertorio poético y creo que soy el único poeta dominicano que le ha cantado hasta ahora. (II, p. 570)

El lector enterado de la tradición y el mito que se ha creado en torno a este instrumento, percibe su presencia como ícono de misterio a la vez que como símbolo de un pueblo cuya cultura es una mezcla hasta cierto punto

indefinible de una herencia indígena y negra. A un nivel mimético el texto ofrece una descripción del canto y de la tradición del instrumento a la vez que lo manifiesta como el símbolo de la desolación de un pueblo. Una segunda lectura, no obstante, presenta el texto cargado de significación. El primer verso, "SOBRE tu media noche desolada de siempre" se presenta como el ícono de la tristeza y de la oscuridad. SOBRE grafémicamente presenta una tautología del núcleo semántico del lexema, lo que satura el verso de esta intención del poeta. SOBRE está por encima, sobresale, de todas las palabras para recalcar la importancia de este peso que se perfila como el de cuatrocientos años en la vida del instrumento y de un pueblo. El sintagma "media noche desolada de siempre" repite hasta cierto punto el mismo aspecto contradictorio que encontramos en el verso de Yelida "medianoche a toda hora". No obstante, la separación de medianoche en media noche de nuevo se percibe como el signo grafémico de la intención del autor de señalar en medio (el sema incompleto, no totalmente o sincrético, híbrido) que aparece en contradicción, polo opuesto del lexema siempre (totalmente, completo, igual). El texto parece mantener esa ambivalencia que hemos encontrado hasta ahora en el signo poético dominicano cuando se detiene

a reflexionar sobre la esencia dominicana. No obstante, el sema predominante es el de tristeza. El epíteto "desolada" satura el verso de esa tristeza, además literalmente, sin sol, homólogo a esa media noche, que al estar presente siempre, niega su representación lógica, referencial y se manifiesta como el ícono de un estado de ánimo.

El segundo verso reitera el sintagma "sobre tu media noche" que hipersatura el poema de ese ambiente de tristeza. Además, al repetirse se convierte en ícono de un movimiento que no es movimiento puesto que es el mismo y así actualiza el concepto siempre inherente a esta media noche. Ese estado continuo, esa hora específica que niega su especificidad al convertirse en siempre (todas las horas) abruma el poema de la tristeza inherente a una noche desolada sin fin y de los semas futilidad y dolor. "Alambre y yagua seca" completan el segundo verso y por su posición se manifiestan como homólogos de "sobre su media noche". "Alambre y yagua seca" se perciben como signos duales puesto que señalan los elementos que componen el instrumento musical a la vez que aluden a una realidad dominicana que está compuesta de "alambre y yagua seca": las chozas de los pobres. Las chozas de los pobres, "alambre y yagua seca"

al presentarse en posición homóloga a "sobre tu media noche" se saturan de los semas dolor y futilidad que por extensión metonímica actualiza la presencia de un hombre dominicano frustrado por el dolor y la futilidad. Esta relación se percibe aún más después de una lectura retroactiva que señala el por qué de ese énfasis inicial en el lexema "SOBRE". El instrumento se ha convertido en el techo de los hogares, en el centro y el corazón de las actividades dominicanas. El poema continúa desarrollando una lectura dual al presentar el paradigma de los atributos del instrumento a la vez que ofrece un desarrollo de los elementos que constituyen ese etos triste dominicano.

"Rama en arco tendida para la voz primera" es un ícono de las posibilidades de interpretación que ofrece el poema. Una primera lectura ofrece información sobre la estructura del instrumento. Señala además su pertenencia a un mundo pasado y actualiza el sema de un regreso a los orígenes del hombre. El inicio de la civilización humana está unido por ese interpretante "alambre y yagua seca" a la choza. Consecuentemente, este primer grito, comienzo de la raza humana, se encuentra unido al presente y al futuro de la dominicanidad. "La voz primera" actualiza el sema niño, infancia, y también el sema presente y futuro de una nación. El

grito de un niño dominicano se convierte por extensión en el grito primero de la humanidad; en sus orígenes que unen a todas la razas. Este verso presenta esa relación intrínseca entre la dominicanidad y la raza humana. La matriz del poema se nos manifiesta como el dolor y su hipograma "el dominicano es una variante de la humanidad". Comprendemos entonces que el texto es una expansión de estos conceptos y que el instrumento, la gayumba, es el depositario del pasado de la humanidad junto al presente de la dominicanidad. En el instrumento se unen la esencia primigenia de la civilización humana y una dominicanidad herida que se cobija bajo un arco tendido de yagua seca y alambre para emitir ese grito ronco que brota de las entrañas. Finalmente, en la gayumba se manifiesta el futuro de la dominicanidad irrevocablemente unido a las entrañas de una humanidad que espera "un alba de redención humana que no llega."

3. La praxis de Rafael Américo Henríquez o la intención de recrear la tradición literaria.

En la poesía de Rafael Américo Henríquez el signo dominicano también mira hacia un pasado pero lo hace con la intención de vestirse de fiesta y prepararse

para celebrar la frescura inocente de un paisaje y un pueblo al nacer. Henríquez quiere vestir de travesura, de colores y de movimiento esos campos hasta entonces estáticos o vestidos de desolación en la lírica dominicana. En sus versos se siente la presencia de un autor culto que no obstante se recrea en las manifestaciones populares:

NOCHE YA

VEREDAS? Ninguna.  
La luna que brilla  
en paz amarilla  
funde las campanas;  
festivas las ranas,  
salmodian de prisa;  
mudan en doncellas  
el mar y la brisa.

Plata de estrella  
la herida,  
y luz de fogata  
la sangre vertida,  
la doncella ruda  
apronta remedio  
pues baila desnuda.

Lucero con tedio.  
Las sombras, diseños.  
¿Colores? Los sueños.

(No. V (1944), p. 19)

Una primera lectura heurística del texto ofrece la llegada de una noche en la que se encuentran en relación armónica y libre los elementos de la naturaleza y el ser humano. El texto parece ser una verdadera celebración de los sentidos. Es además un signo poético en mo-

vimiento grácil, alegre, juguetón. El lector que aporta su competencia lingüística y literaria lo percibe como una manifestación de la lírica popular evidente en el uso de versos de arte menor. Esta elección de un metro tradicional evoca el pasado en el presente de las letras dominicanas además de señalar un momento en la lírica contemporánea. Recordemos aquí la polémica que surge en torno al Romancero gitano de Lorca. El signo poético de Henríquez se manifiesta como respuesta intertextual a una herencia literaria dominicana a la vez que se proyecta como el último eslabón de una lírica que también tiene su herencia española; sus raíces extranacionales. El poema se nos presenta entonces como ícono de la intención del poeta de jugar con el lenguaje, de tomar una postura frente a una controversia contemporánea y de recrear la tradición literaria.

El título anuncia el momento en que va a tomar lugar la obra. No obstante, el texto inmediatamente parece contradecir la información. El lector acostumbrado a leer a Lorca inmediatamente proyecta la expectativa de una noche de presagios, de silencios tortuosos y de tragedia. No obstante, el texto niega estos elementos al manifestarse como la expansión de la ma-

triz "la alegría" y su hipograma "el placer de un poeta culto en recrear la tradición lírica". VEREDAS, los caminos estrechos, son inmediatamente negados en el primer verso. La grafemia además parece actualizar aún más esta negación de lo angosto. El texto se convierte en un despliegue, en una expansión de ese juego sensorial que el autor pretende infundir a la lírica. "Paz amarilla" es un desplazamiento calificativo que se convierte además en sinestesia al fundirse con el sonido de las campanas, y que actualiza aún más el sema de la poesía como juego sensorial patente en todo el poema.

La combinación de versos de arte menor con recursos poéticos como los desplazamientos calificativos, la sinestesia, la personificación señalan entonces el poema como producto de un signo poético del siglo XX. que no ha olvidado las tradiciones. En términos de la tradición literaria dominicana (con la excepción de ciertos rasgos de las Criollas de "Byron") el signo se manifiesta como ícono de la intención del autor de poblar sus tierras de esa esencia alegre, sensorial y movida. Su significación yace en ser lo que el concepto contemporáneo entiende por el poema: un pretexto para que el poeta juegue con las posibilidades del idioma. Consecuentemente, Rafael Américo Henríquez al optar por el uso de un metro tradicional no ignora ni

pierde la oportunidad de demostrar que es un poeta moderno consciente de las posibilidades que la lengua ofrece y capaz de aprovecharla y desplegar una plétora de imágenes y recursos dignos de un poeta de todos los tiempos.

4. La praxis de Mariano Lebrón Saviñón o la consternación.

En Mariano Lebrón Saviñón el signo poético se manifiesta preocupado por las intimidades y por el dolor. Es un signo consternado que se identifica desde su incipit como el hermano joven de los poetas románticos. Lebrón Saviñón consciente también de su pasado, herencia literaria, escoge el recuerdo doloroso. Su poesía no pretende ir más allá del ámbito literario ni de expresar otras preocupaciones que no sean la experiencia dolorosa del existir humano:

TENGO LA SOLEDAD LLORANDO...

Tengo la soledad llorando en mis sentidos  
y el dolor de mi vida solloza en mi recuerdo,  
asido por los brazos de la duda,  
todo lleno de ti, de amor sollozo.

Me cerca el porvenir que me arrebató  
y una alondra se queja en mis delirios  
y estoy de pie, sereno y palpitante,  
frente a tu corazón deshabitado.

Yo soy mi soledad.  
Y soy mi tarde.  
Y soy la sensitiva despreciada  
que se abre al sol y tímida se cierra.

El tenebroso mar de los dolores.  
 Yo soy el que en la noche de mis ansias  
 te llama con dolor porque te ama.  
 El que regó los lirios en tu senda.  
 El que te hablo de amor.  
 El que te ama.

Ya todo me es adverso. La mirada  
 de un ojo desolado me persigue.  
 Yo soy la soledad en mi recuerdo  
 que parte en dos la flor de mis sentidos.  
 (No. I (1943), p. 5)

Su título "Tengo la soledad llorando..." de inmediato señala varias características de este poema. "Tengo" de inmediato actualiza la presencia de una persona, el hablante o el poeta, a la que se alude directamente o indirectamente veinte y dos veces en un poema de igual número de versos. La presencia de un "yo" entonces permea el poema y lo hipersatura del sema lo subjetivo, lo individual, lo íntimo. El sintagma "la soledad llorando" de inmediato satura esta presencia de los semas postración y dolor. Al reiterarse en el primer verso, el poema se satura aún más de los semas dolor y soledad. "En mis sentidos", por su parte, actualiza el paradigma sentimiento, sensibilidad, sensitivo y brilla por su ausencia su antónimo la razón, lo racional, lo razonable. Es un mundo entonces dominado por las emociones, por los sentidos donde la lógica está ausente. El hablante se entrega categóricamente a las emociones. Además, al decir "tengo la soledad llorando en mis sentidos" el lector percibe inmedia-

tamente que el orden lógico habitual ha sido trastocado. Se llora de soledad o en la soledad pero la soledad no llora. Esta personificación de un concepto reitera el aspecto subjetivo, el tono intimista del poema a la vez que actualiza el estado emotivo, consternado, del hablante.

La primera estrofa se caracteriza por la actualización de los semas dolor y soledad. La posición del sintagma "de amor sollozo" al final de la estrofa, actualiza aún más la presencia del hablante que se convierte en el homólogo del dolor que solloza y la soledad que llora. La primera estrofa hipersaturada de los semas dolor, soledad y llanto homólogos del intimismo y la subjetividad actualiza la presencia de muchos otros textos anteriores entre ellos el "Canto a Teresa" de Espronceda recordado por sus veinte y tantos ayes y alude al pasado romántico de la poesía. La presencia de la alondra en la segunda estrofa marca el texto de esa referencia a la literatura pasada y se manifiesta como interpretante de una matriz "dolor" y de un hipograma "el poeta escoge la vena romántica." El sintagma "me cerca el porvenir que me arrebató" manifiesta al texto en conflicto con el futuro, actualiza la elec-

ción del poeta por los tiempos pasados además por su contigüidad a la "alondra". Esta presencia de textos pasados, presente connotativamente en la expansión de la matriz, se actualiza en la última estrofa: "Ya todo me es adverso. La mirada/de un ojo desolado me persigue." El poeta parece gritar: "La poesía que cantaba la alondra de la noche es la que atrae." El poeta consciente de las opciones que se le presentan como representante de la lírica del siglo XX, escoge el pasado y por eso dice: "Yo soy la soledad en mi recuerdo/que parte en dos la flor de mi sentido."

"Recuerdo" actualiza los semas pasado y también sentimientos mientras que "soledad" presupone una sola presencia, un escritor único para el pasado en estos tiempos. "La flor" actualiza en la mente del lector la producción poética lo que de inmediato señala el verso como la manifestación de la dicotomía que existe entre la poesía que debe escribir y la que en realidad quiere escribir. Esta dicotomía satura todo el poema y se percibe en el constante uso de los pronombres tú y yo. El poema entonces se manifiesta como la lucha del poeta con un porvenir que lo arrebatara y un pasado que lo persigue. El signo poético en Lebrón Saviñón es un signo consustanciado puesto que se sabe en conflicto con ese futuro que lo arrastra, que lo quiere llevar por otros sen-

senderos de la poesía, mientras que sus delirios, sus sueños, sus aspiraciones escuchan el canto de la alondra que se queja. El poeta entonces insiste en mantener vivo el pasado, ese pasado doloroso que tanto quiere y que el futuro no le puede arrebatar.

5. La praxis de Antonio Fernández Spencer o el culto a la forma.

En la poesía de Fernández Spencer de esta época encontramos una preocupación marcada por el ejercicio de las formas poéticas tradicionales. Su colaboración en La Poesía Sorprendida se caracteriza por este culto a la forma tradicional evidente en sus varios sonetos y al desarrollo de temas convencionales como el simbolismo de la rosa:

ROSA DE LUZ

Si naciera el dolor, en tesonera  
rosa de luz, por desvelada rosa,  
el labio de mi sangre temerosa,  
iría por estrella a su cantera.

En mi pecho de amor, flecha ligera  
lanza un ángel de carne jubilosa;  
es su quimera de mi sangre fosa,  
quemando cielo en llama verdadera.

Aroma de su cumbre es el desvelo,  
que la palabra de la rosa escombra;  
huye su ser en amplio desconsuelo.

Sin ser la rosa iluminada sombra,  
va por su luz, al desolado cielo,  
a llorar por el ojo que la nombra.

(No. XIV (1945), p. 7)

Una primera lectura heurística de inmediato establece el poema como la manifestación de una estética preocupada por señalarse como ícono de una forma tradicional establecida. Fernández Spencer al escribir un soneto toma en cuenta la pléyade de variaciones modernas del soneto y opta por la forma más tradicional. Este soneto compuesto de endecasílabos con rima abba abba cdc dcd se reconoce de inmediato como la forma original de este género que nace con Petrarca.

El título "Rosa de luz" señala la preocupación del texto por encontrar en la rosa (el poema tradicional ya que el lector lo reconoce como un clasema, como un ícono de la poeticidad) lo divino, la iluminación, la inspiración (la luz). El título entonces anuncia la preocupación que va a desarrollar el soneto. Es además una tautología que marca el texto de la intención del autor de crear un artefacto verbal tradicional. Si se va a escribir un soneto, ¿por qué no recalcar ese sema de la tradición y agregarle como tema la rosa? El texto entonces desde su incipit parece saturado de esta intención de cultivar esa rosa tradicional en un soneto. No obstante, el primer verso parece indicar cierta ambivalencia de parte del

autor. El sintagma "si naciera", construcción del subjuntivo imperfecto que indica imposibilidad, deseo de algo contrario a la realidad, actualiza el sema duda en este artefacto verbal que apenas comienza a desarrollar. Además, la presencia del hipérbaton, en este primer cuarteto actualiza el sema duda o por lo menos la presencia de algo contrario al orden esperado y además señala la presencia de un autor preocupado por cultivar la forma, que en el caso del hipérbaton, utilizado a profusión en la poesía barroca, se manifiesta como elemento apropiado al habitat de la rosa en la poesía de este período. El primer verso establece la imposibilidad de este quehacer al terminar con el lexema "tesonera" que actualiza el sema inflexibilidad, incapacidad de ceder. "Tesonera" sostiene una lectura dual puesto que se puede entender además como la manifestación del sema cargado y decidido a llevar a cabo su propósito que señala la intención del poeta. El primer cuarteto entonces se manifiesta como una discusión de las posibilidades poéticas de un elemento tan trillado como la rosa. El poeta crea este primer cuarteto de esta preocupación por el tema de su cuarteto. Es un poema que se escribe sobre las posibilidades de la escritura de cierto tema en la

poesía, o sea poema cuya materia poética es precisamente la materia poética: "Si naciera el dolor, en tesonera/rosa de luz, por desvelada rosa." Ese dolor que aspira el poeta que nazca, actualiza los semas sentimiento, intimidad que son la manifestación de una rosa de luz (inspiración, espíritu) que el poeta espera que brote ("si naciera") de ese concepto trillado que es la rosa como símbolo de la poesía en la poesía ("por desvelada rosa").

El segundo cuarteto es una alusión a toda la tradición literaria del soneto como manifestación amorosa: "En mi pecho de amor, flecha ligera/lanza un ángel de carne jubilosa." La preocupación del poeta que en el primer cuarteto se manifiesta como una cuestión de ingenio ("iría por estrella a su cantera") en el segundo cuarteto se convierte en la manifestación de lo emotivo. La presencia de estos intertextos, de ese Cupido evocador de tantos otros sonetos donde la rosa florece, tiene más fuerza que las preocupaciones y las dudas manifestadas en el primer cuarteto: "es su quimera de mi sangre fosa/quemando cielo en llama verdadera." El lexema "quimera" actualiza el paradigma fantasma, espíritu y se presenta como ícono de la

creación imaginativa. La tan celebrada antinomia barroca cielo/fosa está presente también y sirve para recalcar que el soneto es el producto de cierta estética que así como se desarrolla del soneto amoroso de Petrarca al conceptista barroco puede tener cabida en la lírica de un poeta contemporáneo. La presencia de estos textos actualiza la posibilidad de esta creación literaria ya que son productos de esa misma quimera que ahora motiva al poeta y le permite que escriba el soneto.

La lectura de este texto, por otra parte, inmediatamente avisa al lector la naturaleza y la intención del poeta de crear un artefacto verbal ícono de una tradición culta literaria. Además de regirse por las normas tradicionales del soneto, encontramos el uso frecuente del hipérbaton y de la paradoja ("iluminada sombra", "va por su luz, al desolado cielo"). El texto, además, verdadero ícono de una poesía culta, está sostenido por su espina dorsal la metáfora, lo que rinde su lectura de oscuridad y obliga al lector a que participe en una segunda lectura que ofrezca la significación de sintagmas como "el labio de mi sangre temerosa", "iría por estrella a su cantera", "es su quimera de mi sangre fosa" y mucho más puesto que el texto es

el desarrollo de la matriz "juegos conceptuales" y su hipograma "la intención del poeta de escribir un soneto a la rosa". Entonces el soneto se percibe como una disertación sobre la posibilidad de escribir una poesía auténtica aún hoy día sirviéndose de recursos tan trillados como el soneto y la rosa. Al realizar su meta ("aroma de su cumbre es el desvelo"), el poeta consigue establecer el soneto como un artefacto verbal moderno que se autoanaliza y se reconoce por lo que es: puro juego verbal cuyo árbitro es el poeta quien descubre y señala que detrás de las palabras se encuentran aún más palabras puesto que el poema es también el producto de una herencia intertextual literaria.

6. La praxis de Manuel Valerio o el dolor existencial.

Para Manuel Valerio el poema es el lugar donde se encuentran y se conjugan las preocupaciones básicas de la existencia del hombre: el por qué de la vida y su relación con la muerte:

UNA INVENTADA

Eres quien siembra de alondras  
mi tierra dolidada en que amanecen las olas,  
los guijarros del alba,  
llevando de todos los ecos  
una voz que traspasa la celeste ribera.

Adelgazas las hojas madurando en el tiempo  
de mi estrella quemada,  
siente que alumbra y no se palpa  
descarnado en las horas que levantan los brazos  
para asirte a mi aire.

Las piedras llevan la mitad de mi nombre  
grabado en las hojas que sostienen tu cuerpo,  
dilatado en el grito que tatuó de pupilas  
una lluvia de istmos.

Florece<sup>r</sup>ás en la pluma y te alimentare<sup>r</sup>é con el  
trigo  
de todos los ángeles que custodian mi muerte  
polvo de todos los caminos deshojado en tu  
frente  
resbala sobre los cielos que estableciste a  
destiempo.

Un tamo de sol desgarrado en mi pecho  
aleteará tu perfume peregrino en las uvas que  
no inventan  
tu rostro.

Desciendo de los días que tuviste en las ma-  
nos.  
como un niño descalzo incendiado en tu rostro  
jugando en los árboles sobre la piel de los  
ríos.

(No. XIII (1944), pp. 46-7)

El título del poema "Una inventada" inmediatamente se-  
ñala la esencia enigmática y el carácter literario de  
esta obra. Una inventada puede tener un sin número de  
acepciones aunque dentro de este contexto parece señalar-  
se y definirse como algo no real o por lo menos produc-  
to del ingenio del poeta. Es además una manera del po-  
eta de señalarse como creador, como autor de esa inven-  
tada. El primer verso pretende establecer un diálogo:  
"Eres quien siembra de alondras/mi tierra dolida en

que amanecen las olas." El lexema "eres" presupone un interlocutor que en este caso se manifiesta como el homólogo del creador. Ese interlocutor "siembra de alondras", imagen que de inmediato niega las posibilidades de una lectura mimética del poema. Esta imagen al incipit del poema, actualiza de inmediato la conciencia del texto como producto del ingenio de un poeta o como sinónimo de su título, "Una inventada". Esta alusión a las alondras, clasemas además como hemos visto dentro del contexto de la literatura dominicana, hipersatura el texto de su conciencia de ser el producto literario del ingenio de un poeta. La primera estrofa además establece el signo poético como ícono de la dualidad: "siembra de alondras" es la manifestación poética de lo firme, estable, lo sembrado en oposición a lo inestable, lo aéreo. El epíteto "dolida" en el segundo verso actualiza la esencia triste de esta siembra de alondras cuyo llanto repercute en "los guijarros del alba, / llevando de todos los ecos / una voz que traspasa la celeste ribera." La primera estrofa aparece hipersaturada de un sonido que en su primera manifestación se actualiza como el producto del dolor. Este sonido doloroso, además, satura los elementos primordiales de la vida: el aire

(la alondra), la tierra, el agua(las olas) y el fuego ("mi estrella quemada"). Esta voz que permea todas las manifestaciones de la existencia humana es el punto de unión, de fusión, de lo terrenal con lo espiritual: "Una voz que traspasa la celeste ribera." Al cerrar la estrofa con este sintagma, el poema señala su esencia binaria. "Una voz" actualiza la presencia de un hablante, que puede ser representativo de un género, la raza humana, a la vez que señala lo individual en la idiosincracia de un autor. El lexema "traspasa" actualiza el sema potencial de ir más allá, de rebasar los límites que por su contigüidad a "celeste" se actualiza como los límites de lo terrestre; de lo humano. "Celeste" funciona aquí como signo dual ya que permite que se lea como una paronomasia en la que se manifiestan por un lado el color del mar, lo material, y por otro la divinidad, o sea su opuesto. Esta oposición no parece tan remota en un texto donde se juntan "celeste" (lo divino, lo espiritual) y la "ribera" (lo limitado, lo terrestre).

La segunda estrofa señala la producción literaria, el espacio del poema como el lugar donde se conjugan estas preocupaciones: el dolor terrenal (carnal) y el

metafísico; la preocupación por la vida y la muerte. La segunda estrofa continúa el diálogo establecido en la primera: "Adelgazas las hojas madurando en el tiempo/de mi estrella quemada." "Adelgazas" actualiza el sema capacidad de reducir y de nuevo le otorga al interlocutor poderes que lo capacitan para ejercer los cambios en el poema. Es el que siembra alondras y el que adelgaza las hojas. "Las hojas" que se encuentran "madurando en el tiempo" se manifiestan ahora como signo dual y llave a la significación del poema. "Hoja" es el producto natural de un mundo de siembras, riberas y tierras. La "hoja" es también el producto de una labor literaria, tal como el poema. Estas hojas adelgazan (se reducen) con el pasar del tiempo (madurando, además fenómeno natural que anuncia la llegada del otoño) al escasear las fuerzas creativas del poeta ("madurando en el tiempo/de mi estrella quemada"). La preocupación del poeta por el tiempo, ícono de la mortalidad del hombre, es activada en "descarnado en las horas que levantan los brazos/para asirte a mi aire." "Descarnado", satura el verso de ese decaer, que es promonitorio del futuro del hombre. El ser humano además se "descarna", pierde su vitalidad y actualiza su mortalidad con cada hora

que pasa. Estas horas "que levantan los brazos/para asirte a mi aire," evocan la imagen y actualizan las pinturas de esos relojes desmayados o en posiciones agobiadas de las obras de Dalí. Las horas se convierten entonces en ícono de la preocupación del hombre moderno con el reloj que con cada sonido anuncia el pasar de un tiempo que el hombre no puede rescatar, y de ahí la futilidad del gesto que pretende asirla en el aire. El poema se manifiesta entonces como una expansión de la matriz "la vida" y su hipograma " el poema como el lugar donde se pueden conjugar la vida y la muerte." Es la búsqueda del hombre de todos los tiempos por la razón de la existencia y el por qué de su mortalidad.

7. La praxis de Manuel Rueda o el poema como producto de la relación intertextual.

El signo poético de Manuel Rueda se manifiesta como un diálogo del hombre con su tiempo. Es un signo que nace y se nutre de otros textos contemporáneos. Es un verdadero ícono de la poesía como artefacto verbal en el que se encuentran tejidos textuales de todos los tiempos:

## FRAGMENTO DE UNA CARTA

(Valerio desde su silencio entona  
la canción de lo siempre moribundo  
pero que tiene ojos, así como la ausencia,  
para mirar su amor y hacer girar su mundo.)

Dentro de un piano se murió de amor.  
Dentro de un pez de tibieza.  
Dentro del agua del frío.  
Todas las cosas flotaban  
en su voz aprisionadas  
pero en su alma quedaba  
muerto de todas las cosas.  
Dentro del día caído.  
Dentro de la sabana quieto.  
Dentro de un árbol enfermo  
de haber querido la luna.  
Su traje entero sufría  
de verlo en todo vacío.  
Dentro del mundo de miedo.  
Sólo en su pecho seguro.  
(No. XVII (1946), p. 6)

El título de inmediato señala la estética del autor. Para Rueda el poema es un vehículo de comunicación (una carta) lo que connota un receptor (otros poetas, otros textos y lectores) y un mensaje (deseo de intercambiar información). El poema es un diálogo que se nutre de esa interdependencia del emisor con el receptor. El lexema "fragmento" además actualiza el sema de perteneciente a, parte de, la producción literaria (el poema) que se desprende de, que es un pedazo de, una manifestación de esa obra total que es la literatura universal. Además, señala la naturaleza poética de elementos considerados no poéticos como algo tan trivial como el

fragmento de una carta. Es una manera de integrar la poesía a los elementos cotidianos accesibles a todos los lectores.

La primera sección al ofrecer la información entre paréntesis de nuevo señala el sema la trivialidad introducido en el título. Es una manera de indicar que la información es hasta cierto punto suprimible y de connotar que la poesía no es ese elemento intocable que muchos lectores perciben. El poema hasta ahora se manifiesta como ícono de la intención del poeta de establecer esa relación intertextual a la vez que afirma la accesibilidad del texto al lector. El primer verso, "(Valerio desde su silencio entona", realiza, no obstante, la esencia poética de este mensaje. Valerio no es otro que el poeta dominicano Manuel Valerio, colaborador como Rueda de La Poesía Sorprendida. La preocupación constante de Valerio, como se manifiesta en el texto que acabamos de analizar, es por la mortalidad del hombre. Manuel Rueda se va a dirigir a esa constante y a convertirla en la materia poética de su texto. El sintagma, por otra parte, "su silencio entona" satura el texto del sema los recursos poéticos, los desplazamientos y las metáforas que enriquecen la poesía de los sorprendidos, y actualiza su rela-

ción intertextual con la tradición dominicana. Además es una manera de hiperactualizar la presencia del texto de Valerio donde esos ecos, ese rumor del alba no es otro que el grito del hombre dolorido por su mortalidad (por ese silencio final que no puede comprender ni evitar). El segundo verso reitera la presencia del texto e hipersatura el contexto de la presencia de ese grito por la mortalidad del hombre: "la canción de lo siempre moribundo." El tercer verso niega toda posibilidad de una lectura mimética al presentar la información que a primera vista se percibe como una paradoja: "pero que tiene ojos, así como la ausencia." Tener ojos actualiza los semas inmediatez y posibilidad de que el texto niega inmediatamente al compararlo con la ausencia, lo no visual, lo lejano. Estos ojos con que se puede ver en la ausencia, son entonces por extensión metonímica los ojos del alma que pueden "ver" aún en la ausencia puesto que no necesitan la presencia corporal, lo material, para nutrirse. El texto actualiza entonces la importancia del espíritu, como lo imperecedero, como el productor además de textos que no van a sufrir la mortalidad del hombre: Esas hojas, productos de la estrella quemada del hombre, en el texto de Valerio.

La segunda estrofa se convierte en la actualización de esa música. La reiteración anafórica del lexema "Dentro" al principio de los versos de esta sección actualiza el sema la calidad intimista de esta preocupación a la vez que marca el contexto de la presencia de una nueva versión de ese "eco adolorido", la versión de Rueda que no contento con aludir a esa música la actualiza en el ritmo del poema. Además la reiteración del lexema "dentro" satura la estrofa de connotaciones intertextuales tradicionales y actualiza la presencia de la letanía y sus semas potenciales la oración del humilde y del privilegiado que se unen al sufrir la preocupación por la mortalidad. Es además una manera de actualizar el sema de la accesibilidad del poema a todos. Esta mortalidad es además actualizada con la presencia de una serie de adjetivos y tiempos verbales que convierten el poema en el ícono de la efimeridad de la vida ya que el verbo es palabra temporal por definición. Este "Fragmento de una carta" de Rueda es la expansión de un signo que es a la vez ícono de las preocupaciones del hombre de siempre y representación de la obra literaria como artefacto verbal, producto de la relación intertextual y de la labor del artífice, el poeta.

8. La praxis de Aida Cartagena Portalatín o la preocupación por el vacío existencial.

La poesía de este período de Aida Cartagena Portalatín se caracteriza por su oscuridad, agramaticalidad, manifestación de un signo poético que se tambalea con el peso de la trivialidad de la existencia:

ASOLADOS

Luna ceniza de mañana clara.  
Parecerá que cubrirá la tierra  
toda una nube blanca.

¿Quién tendrá un solo rayo?  
Ha caído el cielo en una sombra.  
Sol sin brazos, desdibujado  
por un bregar de nubes.  
(No. VIII (1944), p. 9)

Después de una primera lectura heurística de "Asolados" el lector percibe la aparente incompatibilidad entre el título y el texto. El título "Asolados" señala la presencia de campos destruidos o quemados por el sol. Su núcleo semántico es la presencia en exceso del sol. No obstante, el texto se presenta como la expansión del sema la ausencia del sol. El lector percibe de inmediato que la expansión del texto sintácticamente correcta es un desvío de las posibilidades semánticas que el título actualiza en el texto. El texto entonces aparece marcado de una abierta agramaticalidad, lo que de inmediato connota la presencia de un autor que altera, juega con las posibilidades del texto.

Estas agramaticalidades de inmediato activan el sema de la exigencia de una segunda lectura connotativa o hermenéutica. El texto entonces aparece marcado de una negación del lenguaje poético como mero objeto referencial.

El primer verso "luna ceniza de mañana clara" introduce un signo poético que constantemente se tambalea, que es inseguro. El lexema "luna" se presenta en oposición al título "Asolados", destruidos por la presencia en exceso del sol. La luna activa el sema la ausencia del sol e inmediatamente niega la información que el título del poema ofrece. No obstante, el epíteto "ceniza" (resultado del fuego, rayo o exceso de sol) devuelve la información que el texto acaba de negar. En sus tres palabras iniciales el texto ofrece, quita y vuelve a ofrecer la misma información. El lector lo percibe entonces como ícono de la ambivalencia y de la inseguridad. Estos semas se actualizan aún más cuando la "luna ceniza" es modificada por "de mañana clara". Este modificante presenta una agramaticalidad puesto que, aunque sintácticamente correcto, semánticamente el sintagma no tiene sentido. Además, "mañana clara" se ofrece como paradigma del título o sea que vuelve a ofrecer información que el texto no se decide a confirmar. El lexema "parecerá"

actualiza aún más el sema ambivalencia ya que el tiempo futuro aquí es ícono de la probabilidad que se hiperactualiza con el lexema "cubrirá". Además, el segundo verso, continuando el movimiento no movimiento de la información que ofrece el texto, niega la información del texto anterior. La "mañana clara" (exceso de luz o de sol) parece estar cubierta (exceso de sombra, la ausencia del sol). Esta ambivalencia reiterada lleva al lector a un completo sentimiento de caos, de saber que no puede confiarse del texto que ahora percibimos como ícono de una confusión rotunda. No hay nada estable en el mundo del poema.

La ambivalencia e inestabilidad se actualizan de nuevo en la segunda estrofa: "¿Quién tendrá un solo rayo?" Este sintagma se percibe como la negación total del título ("Asolados"). Además alude a una búsqueda que va más allá de las posibilidades. Los rayos de sol actualizan el sema intangible introducido en "las nubes blancas". Al texto obligar al lector a que salte al mundo de lo intocable, insiste en que se le perciba como la expansión de la matriz la nada y su hipograma "la futilidad que siente el poeta". Notemos que todas las variantes son la expansión de la negación de esa presencia anunciada

en el título. El poema representa el exceso de la nada. Es además un ambiente que al negar toda posibilidad de representación mimética, se manifiesta como el ícono de otro paisaje: Por extensión metonímica, el interior de la poeta, su alma. Finalmente, el poema representa un signo poético agobiado por el peso de la nada (el vacío semántico) ícono de la falta de contenido, del vacío existencial en la experiencia humana.

9. La praxis de Freddy Gatón Arce o el signo poético como voluntaria trivialidad.

El signo poético dominicano se manifiesta despreocupado y juguetón en la obra de Freddy Gatón Arce. Es un signo que no se cansa de las posibilidades de juegos que ofrece la lengua. Es un signo además que se apresura a llenar el vacío, tan marcado en la obra de Cartagena Portalatín, con el ejercicio verbal que es el poema:

BANDAS DE COPAS

El caballo de carrera-hipocampo de crines algas de enredadas estrellas de circo-desboca hacia la meta que va jugando con la distancia:

Cuando se hayan agotado las carambolas de cuatro astros en el abaco de las rutas siderales, y ya no exista un arribar a destrozadas bandas-encañecidas gomas de mascar-y la quinta bola este gastada de correr sobre el verde turbión de la Rosa de los Vientos y el taco torcido por la hamaca de simbad y el brazo anquilosado de tirar de la manga Suerte, y el riñón sea moho para la bisagra mayor;

Cuando el siete y medio sea trece de copas astilladas y la corna no destripe seises del centro de la ballena, y el rojo deslengüe ascendiendo en la ruleta infinita, y el doble seis quede en el tranque de la distancia:

Cuando la bola esquina cante en el centro de la tierra, y la reina del mate sea proletaria Dulcinea de un peón, y el tablero no calcule la rosa desmayada, y el póker sea de ases transparentes, y el bacará esconda el rostro y escapen los puntos de la herida Olvido;

Cuando la garganta lleve su trasnocho de sol a los ojos descentrados del ecuador del polo, y la última moneda apriete la mano del muerto;

Entonces—sólo entonces—el corcel sangrará sangres negras...los amigos exudarán su hie-lo...y tú tendrás tu hablar de hojas encane-cidas, esperanza.(No. V (1944), p. 21)

El título señala la naturaleza juguetona del poema. "Bandas" actualiza la presencia de la abundancia de colores, de un grupo bullicioso (cuadrilla, pandilla) y de una partida (el juego). El primer lexema entonces satura el contexto del sema vitalidad juguetona y bulliciosa. Al modificarse con "copas" lexema que actualiza uno de los cuatro palos de la baraja (el juego), los tragos (el grupo bullicioso) y el sombrero (la presencia de un hablante, el poeta). El título, constituido de lexemas en los que se puede leer distintos significados, paronomasias, actualiza desde el principio la presencia de un autor decidido a jugar con el lenguaje. Además, como tanto en un juego como en un partido, hay que tomar una posición,

el título de inmediato actualiza la elección consciente del autor de jugar con las posibilidades del lenguaje. Señala de inmediato que el poema es un juego (trivialidad). Consecuentemente, el lector percibe que el poema ha sido dislocado de su posición trascendental a la de un mero artefacto verbal sin otro propósito de ser que el de mero artefacto verbal.

La primera sección actualiza ese ambiente de carnaval. El caballo de carrera de inmediato presupone la presencia del autor puesto que todo caballo para ser de carrera (no perder su núcleo sémico) exige la presencia de un jinete. Esta alusión al poeta y al proceso de escribir este tipo de poesía se actualiza aún más cuando el texto transforma el caballo de carrera en un hipocampo (caballito de mar). La presencia connotativa del agua en el sintagma "de crines algas de enredadas estrellas de circo", alude a esa tradición literaria que señala a Pegaso, por su relación a las aguas poéticas, como el portador de inspiración al poeta que lo monta. Nuestro poeta se actualiza en un texto donde predomina ese ambiente de "circo" como el jinete de un caballito de mar dirigido hacia una meta que no es meta, puesto que meta tiene como núcleo sémico el sintagma lugar fijo, determinado al que se llega después de viajar cierta distancia. La meta

entonces pretende quitarse su razón de ser, anularse. Esta meta que la presencia del autor sobre su caballito de mar actualiza como el homólogo de un poema que también parece negar su razón de ser. El texto entonces parece afirmar que un poema no tiene que llegar a una meta, no necesita una razón de ser sino que simplemente es. El texto se coloca dentro de esa corriente literaria contemporánea (Archibald MacLeish, Huidobro, Bretón, entre muchos) que afirma el derecho del texto a existir por sí solo. El poema se convierte entonces en la expansión de ese juego con la razón de ser de los juegos y presenta una serie de situaciones hipotéticas en las que los juegos pierden sus características sémicas: "Cuando se hayan agotado las carambolas", "cuando el siete y medio sea trece de copas astilladas", "cuando la bola esquina cante en el centro de la tierra", etc. Cuando todos los juegos dejen de existir, cuando se pierda la razón de ser del juego que se eterniza por el placer del juego, concluye el poema, entonces la poesía dejará de ser poesía: "el corcel sangrará sangres negras."

En conclusión, el signo poético sorprendido señala el momento de la plenitud en la lírica dominicana.

Su praxis incorpora numerosas inquietudes y estéticas que se proyectan desde un intimismo existencial a un culto por las formas tradicionales de la lírica española. Es un signo poético que constantemente se reconoce como artefacto verbal y que aspira a integrar a su mundo todas las preocupaciones y las vivencias que señalan al texto como producto de una vivencia autóctona a la vez que universal. Es un signo que no debe ya afincarse en lo nacional para ser auténtico. Es un signo adulto que exige su lugar y reconoce su derecho a pertenecer al universo de las letras.

Notas

- 1 Alberto Baeza Flores, La poesía dominicana en el siglo XX, Vol. I, (Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios, No. 22, 1976), p. 603.
- 2 Juan Bosch, Composición social dominicana, 7ma. ed. (Santo Domingo: Editora Amiga del Hogar, 1976), p. 603.
- 3 Alberto Baeza Flores, La poesía dominicana en el siglo XX, Vol. II, (Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios, No. 22, 1977), pp. 64-7.
- 4 Mariano Lebrón Saviñón, y no Rafael Américo Henríquez como informa Anderson Imbert, es miembro de la directiva original.
- 5 Historia de la literatura hispanoamericana, Vol II 5ta. ed., (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pp. 326-27.
- 6 Domingo Moreno Jimenes, apóstol de la poesía, p. 115.
- 7 El pozo muerto, p. 174.
- 8 Pedro René Contín y Aybar, Antología poética dominicana, (Santiago: Editorial El Diario, 1943), pp. viii-ix.
- 9 El pozo muerto, p. 162.
- 10 La Poesía Sorprendida, Colección Completa 1943-1947, (Editora Cultural Dominicana, 1974).

- 11 Véase, Pedro René Contín y Aybar, Notas acerca de la poesía dominicana (Ciudad Trujillo: Publicaciones de la Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes, 1947).
- 12 Véase, Jesús de Galíndez, La era de Trujillo, un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana (Buenos Aires: Editorial Americana, 1962).
- 13 Los datos biográficos se basan en: Antología panorámica de la poesía dominicana (1912-1962); La poesía dominicana en el siglo XX, Vols. I, II; José Alcántara Almánzar, Estudios de poesía dominicana (Santo Domingo: Editora Alfa y Omega, 1979).

## CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

El método de Michael Riffaterre se adapta y enriquece el análisis de las obras poéticas dominicanas. Es un método que obliga al lector a entrar en el mundo que existe detrás de las palabras. Es un método además que exige que se considere el texto como un artefacto verbal autosuficiente. Este método no le permite al lector un escape del texto puesto que todo lo que aparece en él es la manifestación de una estructura sobredeterminada. El lector entonces se convierte en conspirador, explorador, detective en busca de rastros, índices, signos que señalen la significación oculta. No obstante, como Riffaterre reconoce el texto como un tejido de otros textos, implícitos o explícitos, su metodología se presta a consideraciones que sólo la preparación del lector puede limitar. El texto cerrado al considerarse en su función intertextual se abre a una plétora de interpretaciones y ofrece una increíble mina de información. En términos de la literatura dominicana, el método de Riffaterre representa una interpretación crítica hasta

ahora desconocida. Nuestro análisis pretende introducir una metodología diferente a la crítica que hasta ahora se ha escrito en el país a la vez que invita al lector poco familiarizado con las letras dominicanas a que se acerque a sus páginas y continúe la labor que apenas empezamos.

Percibimos la trayectoria de la poesía dominicana del Postumismo a La Poesía Sorprendida como el paso de una preocupación por lo nacional a una integración a las preocupaciones universales de la poesía. El signo postumista se nos presenta estático y bastante serio. Es un signo preocupado por cimentar una poesía futura con el habla y los elementos humildes dominicanos. Es un signo que rompe con el metro tradicional pero que no se preocupa por crear una nueva forma. Ese verso "amorfo", como lo llama Inchaústegui Cabral, se inquieta sobre todo por el contenido; por expresar en términos poéticos dominicanos la realidad hasta entonces vedada a la lírica de Quisqueya. En los independientes vemos un signo rebelde que se siente sofocado por la cláusura al mundo hecha por los postumistas. Los independientes quieren integrarse a la realidad americana. Su signo, no obstante, es rebelde a la vez que adolorido. Es un signo que adquiere cierto mo-

vimiento aunque es ambivalente ya que se tambalea algunas veces y trota en otras ocasiones. Finalmente, en los sorprendidos encontramos el signo dominicano sumamente preocupado por el poema como manifestación de una estética y forma verbal. Es el momento de integrarse a las letras de todos los tiempos. Su poesía se caracteriza por ese cuidado de la forma en todas sus manifestaciones y por su insistencia en marcar el texto como artefacto verbal consciente de su existencia como artefacto verbal. La forma hasta cierto punto domina el contenido y en numerosos instantes ese juego con el signo poético se convierte en la materia poética. Esta preocupación por la forma junto a un sentimiento de dolor existencial une a los sorprendidos a la poesía contemporánea. Es el momento entonces en que la poesía dominicana llega a ocupar el puesto que le corresponde en el universo de las letras.

APÉNDICE

Para facilitar nuestro manejo de las revistas, preparamos los índices que incluimos en este estudio por considerarlos necesarios e informativos.

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. I- OCTUBRE 1943

Apasionado destino Alberto Baeza Flores . . . . .	1
Súplica Jules Supervielle (Versión de Gabriela Cifuentes Herrera) . . . . .	2
Sin título y un año, todavía sin título Xavier de Forneret (Versión de Mariano Lebrón Saviñón) . . . . .	3
Yo estoy muerto con ella Franklin Mises Burgos . . . . .	4
Aire Ramón Guirao . . . . .	5
Tengo la soledad llorando Mariano Lebrón Saviñón . . . . .	6
Lo de siempre Paul Eluard (Versión de Mariano Lebrón Saviñón) . . . . .	6
William Blake De Milton Augurios de inocencia (Versión de Freddy Gatón Arce) . . . . .	7

## MIRADOR A LAS TIERRAS Y LOS CIELOS

La poesía sorprendida La muerte acongojada El español desesperado La Torre . . . . .	8
---	---

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. II - NOVIEMBRE 1943

Angel encendido Franklin Mieses Burgos . . . . .	1
Semblante Reloj de verano Pierre Reverdy (Versión de Gabriela Cifuentes Herrera) . . . .	2
De la rosa de mármol a la rosa de hierro Robert Desnos (Versión de Mariano Lebrón Saviñón) . . . .	3
Diálogo con mi alma Carmen Natalia . . . . .	4

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. III - DICIEMBRE 1943

Bosque y cielo Mariano Lebrón Saviñón . . . . .	1
Sustentos del mundo Andre Gide (Versión de Gabriela Cifuentes Herrera) . . .	2
Traición o contratiempo Corales Casa cerrada Paul Claudel (Versión de Alberto Baeza Flores) . . . . .	3
Paisaje con un merengue al fondo Franklin Mieses Burgos . . . . .	4
Canto al alma perdida Alberto de Paz y Mateos . . . . .	5
Los pequeños justos Paul Eluard (Versión de Mariano Lebrón Saviñón) . . . . .	6
Escucho un arma combatiendo en la tierra James Joyce (Versión de Elsa Pacheco de Baeza . . . . .	7
Nocturno para acordeón J. Salvat-Papasseit (Versión de Manuel Valldeperes) . . . . .	7
Arte artistas y contables E. Fernández Granell . . . . .	8
Las criaturas Rafael Américo Henríquez . . . . .	9
Poema Ramón Guirao . . . . .	9

Secreto	
Supervivencia	
Arsene Yergath	
(Versión de Freddy Gatón Arce) . . . . .	10
FLECHA DEL CIELO	
Casa de nuestra poesía	
Lectura de obra inédita	
Beethoven interpretado	
La exposición de Lothar	
Señales . . . . .	11
Poemas III y IV	
George Santayana	
(Versiones de Ambrosio Malagón Díaz) . . . . .	12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. IV - ENERO 1944

Muerte en blanco Freddy Gatón Arce . . . . .	1
Prescripciones higiénicas George Henein (Versión de Mariano Lebrón Saviñón) . . . . .	2
Con la hierba Charles Vildrac (Versión de Alberto Baeza Flores) . . . . .	3
Grillo Manuel Llanes . . . . .	4
Razón de mi verdad (Rosa y llanto) Mariano Lebrón Saviñón . . . . .	5
Angel caído Franklin Mieses Burgos . . . . .	5
Sobre la poesía Paul Valery (Versión de Segundo Serrano Poncela). . . . .	6
En el bosque durmiente Paul Valery (Versión de Gabriela Cifuentes Herrera). . . . .	7
Sed del dolor Aída Cartagena Portalatín . . . . .	8
Solitario En compañía Domingo Moreno Jimenes . . . . .	9
Restos del cielo Pierre Reverdy (Versión de Alberto Baeza Flores) . . . . .	10
Tanto deliro en ti Robert Desnos (Versión de Alberto Baeza Flores) . . . . .	10

Cuanto el hombre realiza	
D.H. Lawrence	
(Versión de Gabriela Cifuentes Herrera)	. . . 11
Oh joven camarada	
Stephen Spender	
(Versión de Ambrosio Malagón Díaz)	. . . 11
TORRE ENTRE EL VIENTO	
Las ediciones de <u>La Poesía Sorprendida</u>	
Agradecemos	
Exposición de artistas españoles	
Fichero	. . . . . 12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. V- FEBRERO 1944

Tiempo de cien años	
Editorial . . . . .	1
Ante propósito	
Ronald de Carvalho	
(Versión de Mariano Lebrón Saviñón) . . . . .	3
Flor del aire	
Ramon Guirao . . . . .	3
Muerte mía	
Ramon Guirao . . . . .	4
Variaciones del árbol	
José Lezama Lima . . . . .	4
Los ríos desbocan en Dios, Dios en la muerte .	
Alberto Baeza Flores . . . . .	6
Poema	
Poema a Erich G. Schoof	
Jorge Cáceres . . . . .	7
Cisterna estrella fugaz	
Eugenio Fernández Granell . . . . .	8
Salmo número 5	
Segundo Serrano Poncela . . . . .	9
Estrella polar para este año	
Archibald MacLeish	
(Versión de Ambrosio Malagón Díaz) . . . . .	11
Marina	
Roussan Camille	
(Versión de Gabriela Cifuentes Herrera). . . . .	12
Lamento	
Clement Magloire-Fils	
(Versión de Gabriela Cifuentes Herrera). . . . .	12

Variaciones tropicales	
Herard C. L. Roy	
(Versión de Gabriela Cifuentes Herrera)	. . . 13
<b>País secreto</b>	
Poema para un niño bautizado en presencia del poeta	
Luis Hernández Aquino . . . . .	.13
<b>Sobre la cruz del trébol</b>	
Carmelina Vizcarrondo . . . . .	14
<b>Paloma en el tiempo</b>	
Francisco Matos Paoli . . . . .	15
<b>Nocturno</b>	
Samuel Lugo . . . . .	16
<b>Al margen</b>	
Domingo Moreno Jimenes . . . . .	17
<b>El tren</b>	
(Hierro a la deriva)	
Manuel Llanes . . . . .	17
<b>Noche ya</b>	
Rafael Américo Henríquez. . . . .	19
<b>Demonio de verano</b>	
Franklin Mieses Burgos . . . . .	19
<b>Solitario destino</b>	
Aida Cartagena Portalatín . . . . .	20
<b>Bandas de copas</b>	
Agua enseguecida	
Freddy Gatón Arce . . . . .	21
<b>Ruiseñor sin cristal</b>	
Mariano Lebrón Savifión . . . . .	22
<b>VENABLOS A LA NOCHE</b>	
Rafael Augusto Zorrilla (1892-1937)	
Homenaje	
Lejanías	
Francisco Domínguez Charro (1918-1943) . . . . .	23
Homenaje	
Silencio en voz delgada . . . . .	24

## CALENDARIO PREFERIDO

Dirección del número homenaje

Orden de los poemas del presente número

Nuevas lecturas de obra inédita

Unamuno en el mar

Eglogas leales

Exposición José Gausachs

Nuevo ciclo de la orquesta sinfónica nacional

Colaboradores escogidos en el homenaje . . . .27

Dos homenajes . . . . .28

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. VI- MARZO 1944

Ciclón doméstico Eugenio Fernández Granell . . . . .	1
Pablo Picasso Paul Eluard (Versión de Alberto Baeza Flores y Guy Pérez Cisneros) . . . . .	2
Invocación a la momia Antonin Artaud (Versión de Jorge Cáceres) . . . . .	2
Oración para dormir Gerda Von Below (Versión de Ballagas) . . . . .	3
Viento nocturno Robert Desnos (Versión de Mariano Lebrón Saviñón) . . . . .	3
Definición y elegía Segundo Serrano Poncela . . . . .	4
Ultima soledad Luis Hernández Aquino . . . . .	5
Poema 33 Day Lewis (Versión de Freddy Gatón Arce) . . . . .	6
Billet Doux Francis Scarfe (Versión de Freddy Gatón Arce) . . . . .	6
Paul Klee Paul Eluard (Versión de Guy Pérez Cisneros y Alberto Bae- za Flores) . . . . .	6

A una niña Jules Supervielle (Versión de Mariano Lebrón Saviñón) . . . . .	7
Sirena varada en mi recuerdo Antonio Fernández Spencer . . . . .	8
Poema Jorge Cáceres . . . . .	9
Encarnación Francisco Matos Paoli . . . . .	10
MUNDO NUESTRO	
Presencia de tres intelectuales	
Norma y obra	
Conceptos que nos alientan y nos honran	
Sedienta cita	
El viajero mortal	
Isla para la angustia . . . . .	11
Definidora gracia	
Adhesión al movimiento surrealista chileno	
Notas . . . . .	12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. VII- ABRIL 1944

Acuario público Alberto Baeza Flores . . . . .	1
Poema René Crevel (Versión de Jorge Cáceres). . . . .	2
Crimen Sueño Feyyas Ferger (Versión de Alberto Baeza Flores). . . . .	3
Ausencia frenética Braulio Arenas . . . . .	4
Programa Jacques Baron (Versión de Mariano Lebrón Saviñón) . . . . .	6
La que no tiene palabra Paul Eluard (Versión de Mariano Lebrón Saviñón) . . . . .	7
Trópico íntimo Franklin Mieses Burgos . . . . .	8
Los puentes ocultan el abismo Enrique Rosenblatt . . . . .	9
La lista negra de mandrágora Enrique Gómez Correa . . . . .	10
VENTANA A LA POESÍA Presencia creadora de los poetas surrealistas chilenos <u>Antología poética dominicana</u> . . . . .	11
Cosmohombre Notas La muerte de un fiel apasionado Aclaración . . . . .	12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. VIII- MAYO 1944

Estatuas sucesivas Franklin Mieses Burgos . . . . .	1
Los espacios del sueño Robert Desnos (Versión de Gabriela Cifuentes Herrera) . . . . .	2
Oh, dolores de amor! Robert Desnos (Versión de Alberto Baeza Flores) . . . . .	3
El odio ama a su prójimo Enrique Rosenblatt . . . . .	4
Paul Klee Jorge Cáceres . . . . .	4
El hombre y su magia Enrique Gómez Correa . . . . .	5
Sangres presentes Freddy Gatón Arce . . . . .	5
A mi querida Ithell Toni del Renzio (Versión de Ambrosio Malagón Díaz) . . . . .	6
Algunos versos Charles Henry Ford (Versión de Ambrosio Malagón Díaz) . . . . .	7
Homenaje a Enrique Henríquez (1859-1940) Alberto Baeza Flores . . . . .	8
Asolados Puerto con sol de las doce Aida Cartagena Portalatín . . . . .	9
Romance de luz llovida Rafael Américo Henríquez . . . . .	10

EL AMIGO CONSTANTE	
Dirección de nuestra revista	
Lecturas de poesía	
Gastón Baquero	
Sentido de la herencia . . . . .	11
Espíritu y forma	
Mundo de la música	
Notas . . . . .	12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. IX- JUNIO 1944

Corredores invisibles Freddy Gatón Arce . . . . .	1
Lápida de querubines Horace Gregory (Versión de Ambrosio Malagón Díaz). . . . .	2
Canción Feyyaz Ferger (Versión de Alberto Baeza Flores) . . . . .	3
Ellos atienden al viajero Max Jacob (Versión de Alberto Baeza Flores) . . . . .	3
Cuaderno del paracaidista Jorge Carrera Andrade . . . . .	4
Esta luna Jorge Guillén . . . . .	5
D.H. Lawrence Cosas que han hecho los hombres (Versión de Gabriela Cifuentes Herrera) Noviembre en el mar (Versión de Elsa Pacheco de Baeza). . . . .	6
Preludio LVI Conrad Aiken (Versión de Ambrosio Malagón Díaz). . . . .	7
Dios Manuel Llanes . . . . .	8
Fulgores de sombra Manuel Valerio . . . . .	9

Hay una columna en la que me apoyo	
Gustavo Ossorio . . . . .	10
AIRE DE LA POESÍA	
Pedro Salinas	
Música para el pueblo . . . . .	11
Mundo más amplio	
Folklore de la patria	
Notas . . . . .	12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. X - JULIO 1944

Revelación del marinero E. Fernández Granell . . . . .	1
Amorosas Vivir aquí Paul Eluard (Versión de Jorge Cáceres) . . . . .	2
Recuerdos Charles Vildrac (Versión de Alberto Baeza Flores) . . . . .	3
Norma Rafael Américo Henríquez . . . . .	4
De los <u>Sonetos litorales</u> A la fuente Emilio Ballagas . . . . .	4
Poema a la palma Gayumba Franklin Mieses Burgos . . . . .	5
Agua sobre el fuego Antonio Fernández Spencer . . . . .	6
PASADO DEL PRESENTE Noche y día de San Juan de la Cruz. . . . .	7
HOMBRE INTERIOR Pasado del presente El pan de cada día Clavileño . . . . .	11
Nuevos panoramas desde los fondos de la nueva Galatea Enrique Díez Canedo Labor en la cultura. . . . .	12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. XI- AGOSTO 1944

Carne de ahora Rafael Américo Henríquez . . . . .	1
ANIVERSARIO DE GOETHE (1749- 28 DE AGOSTO - 1944) Ultima carta de Goethe a Guillermo de Humboldt J. W. v. Goethe (Versión de Erwin Walter Palm) . . . . .	2
De "La vejez de Ezequiel" A.C. Ayguesparce (Versión de Jorge Carrera Andrade) . . . . .	3
Muerte prematura Francisco Matos Paoli . . . . .	4
Cuando la rosa muere Franklin Mieses Burgos . . . . .	5
España a cada instante Alberto Baeza Flores . . . . .	6
Constelaciones que bogan Manuel Valerio . . . . .	7
Experiencia Flamenco (Clave de sueños) Erwin Walter Palm (Versión de H.P. y E.C. Ch. . . . .	8
PASADO DEL PRESENTE Intima clara niebla de Rosalía Castro (1837- 1885) ; SILENCIO : Feminismo y multitud (Versión de E.F. G.) . . . . .	9

## LUMBRE MAYOR

Ultima carta de Goethe

Interés por nuestro folkllore

Poesía dirigida y poesía de la comarca

Intima clara niebla de Rosalia Castro . . . 11

Notas . . . . . 12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. XII - SEPTIEMBRE - 1944

Estatura de ausencia Antonio Fernández Spencer . . . . .	1
Marcos (A Marco Aurelio) Michel Leiris (Versión de M. O. de V.) . . . . .	2
En la ventana Paul Eluard (Versión de E. F. G. ) . . . . .	2
Eyyaz Fergar A las mil maravillas Poema (Versión de A.B.F.) . . . . .	3
Pintor de colores, pintor especialista, pintor de prodigios E. Fernández Granell . . . . .	4
De luna y de mármol Aida Cartagena Portalatín . . . . .	5
Lentitud de arena Freddy Gatón Arce . . . . .	6
Notas sobre la aventura del surrealismo Jorge Carrera Andrade . . . . .	6
Beso ( A Sybila) E. L. T. Mesens (Versión de A.B.F.). . . . .	8
Paisaje móvil Max Jacob (Versión de A.B.F.). . . . .	8

## PASADO DEL PRESENTE

## CINCO SUEÑOS ( Siglos XVI y XVII)

## Terrazas

Luis Martín

Licenciado Luis Martínez de la Plaza . . . . 9

Incierto

Fernando de Herrera . . . . . 10

## CASA DE PASIÓN

Muerte de Max Jacob

Poesía española medieval

Experiencia de la poesía

Travesía terrestre . . . . . 11

Millantun

Picasso redivivo

Liras . . . . . 12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. XIII - Oct., Nov., Dic., -1944

Destino apasionado	
Alberto Baeza Flores . . . . .	1
La desterrada	
Pedro Salinas . . . . .	2
Eminencia	
Jorge Guillén . . . . .	2
Poema del día y tú	
Manuel Valdeperes. . . . .	3
De Robinson a Galatea	
Segundo Serrano Poncela . . . . .	5
Perry Street	
(falsa biografía)	
Bernardo Clariana . . . . .	7
Homenaje a Manuel de Falla	
Para arpa o piano	
Enrique CASAL CHAPI . . . . .	10
Dos estancias de "cautiva eternidad"	
Marcos Fingerit . . . . .	13
Lo vivo que voy dando	
Elena Duncan . . . . .	13
Lázaro	
Fryda Schultz de Mantovani . . . . .	14
Ojos de la poesía	
Leda Valladares . . . . .	15
La sombra desatada	
Gustavo Ossorio . . . . .	16

Divertimento (Canto de primavera en primavera)	
Eduardo Anguita . . . . .	17
Playa solitaria	
Alberto Baeza Flores. . . . .	18
Los señores que habláis al espectador a Jorge Cáceres	
Enrique Gómez Correa . . . . .	20
Suite diabólica	
Carlos de Rokha . . . . .	21
Hombre de mar	
Luis Morales Alvarado . . . . .	22
Atardecer	
Ramón Guirao . . . . .	24
Canto	
Virgilio Piñera . . . . .	24
Casandra para Alberto Baeza Flores	
Gastón Baquero . . . . .	25
Poetas, poesía	
Eliseo Diego . . . . .	28
Es que dormía	
Cintio Vitier. . . . .	29
A Sor Juana, en su celda y privada de lecturas mirando jugar a una niñas al trompo	
Fina García Marruz . . . . .	30
Soledad habitada	
Jorge Carrera Andrade . . . . .	31
Estación I-A	
Mario Monteforte-Toledo. . . . .	32
Oración en una epístola	
Juan Felipe Toruño . . . . .	33

Canción de las voces antípodas Samuel Lugo . . . . .	36
El sueño vengo, amor Carmelina Vizcarrondo . . . . .	37
Paraíso de la soledad Francisco Matos Paoli . . . . .	38
Fragmento de un ensayo biográfico sobre Carlos Sumner Américo Lugo. . . . .	40
Mujer extraña Domingo Moreno Jimenes. . . . .	42
Cielo Rafael Américo Henríquez . . . . .	42
Agua Manuel Llanes . . . . .	44
Rosa en vigilia Franklin Mieses Burgos . . . . .	45
En un cáliz doblado Aida Cartagena Portalatín. . . . .	45
Una inventada Manuel Valerio . . . . .	46
Evangelio abierto a las campanas (Canto a Chile) Para Alberto Baeza Flores, ciudadano de la angustia entera. Freddy Gatón Arce . . . . .	47
Conocimiento de estatua Elegía A Franklin Mieses Burgos Manuel Rueda . . . . .	49

Vidrio sensible	
Antonio Fernández Spencer . . . . .	51
A.T.G. (En la confusión de dos recuerdos)	
Héctor Ramírez Pereira . . . . .	53
AÑO DE ETERNIDAD	
Como leer a nuestros poetas . . . . .	54
Balance de una actitud . . . . .	56
Rufino Blanco Fombona . . . . .	57
Número aniversario	
Material de nuestro número	
Nuevos colaboradores de <u>La Poesía Sorprendida</u> .	58
Reconocimiento necesario . . . . .	60

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. XIV - Mayo, 1945

Visajes de ceniza Franklin Mieses Burgos . . . . .	1
Arsene Yergath El vaso de alabastro Cabras La vendedora de dátiles ( Versión de F.G.A.) . . . . .	2
Apuntes sobre la poesía china Juan Marín . . . . .	2
Intimo latir J.M. Glass Mejía . . . . .	5
Visitante nocturno Luis Hernández Aquino . . . . .	5
Poema Manuel Valerio . . . . .	6
Aventura y muerte del viento Jorge Carrera Andrade . . . . .	6
Rosa de luz Antonio Fernández Spencer . . . . .	7
Inicial de mi mundo a Elsa Julia Alberto Baeza Flores . . . . .	7
"Tu mano cae en la mía como un eslabón eterno" para Manuel Llanes Freddy Gatón Arce . . . . .	8
Romance de amiga tal . . . . . Ozama a Manuel Llanes Rafael Américo Henríquez . . . . .	8 9

## VERSIONES Y REVISIONES DE LA POESIA DOMINICANA

La Poesía Sorprendida y el Postumismo

Editorial . . . . .	10
---------------------	----

## LAMPARA EN VIGILIA

Poesía de los diversos continentes

Poesía moderna del Egipto

Poesía de China eterna

Selección de la poesía china . . . . .	19
--	----

Libros y revistas llegados

J.M. Glass Mejía . . . . .	20
----------------------------	----

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. XV - Junio y Julio 1945

Descendido atardecer Freddy Gatón Arce . . . . .	1
Mensajera de la estación total Juan Ramón Jiménez . . . . .	2
Azul absoluto Eugenio Florit . . . . .	3
Paz Rafael Américo Henríquez . . . . .	3
Elegía de los cuatro sueños Fernando Luján . . . . .	4
Poemas chinos Un poema de Tu-Fu Un poema de Li-Po (Traducción de Juan Marín) . . . . .	6
Robert-Edward Hart Perfumes Así canta un viejo amor (Versión de Ambrosio Malagón Díaz) . . . . .	7
Agua en retorno Manuel Valerio . . . . .	8
El hijo del hombre a mi esposa Pablo Antonio Cuadra. . . . .	9
Primaria rosa a Daniel Arango Antonio Fernández Spencer . . . . .	12
Son altas Claribel Alegría . . . . .	12
Propiedad del recuerdo Franklin Mieses Burgos . . . . .	13

Del Escorial a Guernica	
Homenaje a Pícasso	
E. Fernández Granell . . . . .	14
PASADO DEL PRESENTE	
Los ojos del siglo XVI miran los dioses de la	
Isla Española . . . . .	15
Viaje maravilloso con Bartolomé Leonardo de	
Argensola . . . . .	16
FERVOR DEL TIEMPO	
Juan Ramón Jiménez y "El árbol de la poesía"	
Notas . . . . .	18
Sobre poesía colombiana	
Sobre poesía norteamericana	
Litoral	
Angustia y claridad en torno a Paul Valery .	19

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. XVI- Agosto, Sep., Oct.,  
Nov., Diciembre 1945

Nube de garzas E. Fernández Granell . . . . .	1
Aficionado a los poemas Paul Valery (Versión de Segundo Serrano Poncela) . . . . .	2
Del gozo y la mirada Ramón Guirao . . . . .	3
Amor Rafael Américo Henríquez . . . . .	3
Hora Javier Sologuren . . . . .	4
Poema J.M. Glass Mejía . . . . .	4
Librería enterrada Jorge Eduardo Eielson . . . . .	5
Fragmento de una carta Manuel Rueda . . . . .	5
Dos sonetos a Diana Jaime Tello . . . . .	6
Juego infantil Luis Morales Alvarado . . . . .	7
Poema Aida Cartagena Portalatín . . . . .	7
Estrella matutina Franklin Mieses Burgos . . . . .	8

Rosa transitoria	
Antonio Fernández Spencer . . . . .	8
PASADO DEL PRESENTE Siglo XVI y XVII	
Garcilaso	
Fragmento de la "Égloga I"	
Canción Primera	
Francisco de la Torre . . . . .	9
DESTINO DE ALTURA	
Nuestro segundo aniversario . . . . .	
Gabriela Mistral: Laurel y poesía	
Una estilística en la poesía. . . . .	10
Sentido y síntesis de una posición frente a	
lo antillano . . . . .	11
Notas . . . . .	12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. 17 - Enero, Febrero, Marzo y  
Abril, 1946

Moza y cántaro Rafael Américo Henríquez . . . . .	1
A.C. Ayguesparse El rocío sobre las manos Brabante (Versión de Jorge Carrera Andrade) . . . . .	2
Rosa en su centro a mi hija Alberto Baeza Flores . . . . .	3
Distinta realidad J.M. Glass Mejía . . . . .	3
Las dos rosas Franklin Mieses Burgos . . . . .	4
Exacta dimensión Manuel Valerio . . . . .	6
Fragmento de una carta Manuel Rueda . . . . .	6
Tierra del alba a Rafael Américo Henríquez Antonio Fernández Spencer . . . . .	7
Celebración del destino (fragmento) Carlos Alfonso Ríos . . . . .	8
Primavera sin ti Bernardo Clariana . . . . .	9

## PASADO DEL PRESENTE

(Siglos XVI y XVII)

Poesía selectas castellanas

Lope de Vega

Luis de Góngora . . . . . 11

## LEALTAD EJEMPLAR

André Breton con La Poesía Sorprendida

Gastón F. Deligne

Vigencia de Rubén Darío

Carlos Alfonso Ríos . . . . . 12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. XVIII - Mayo, Junio, Julio y  
Agosto, 1946

Ausencia de un creador In Memoriam Pedro Henríquez Ureña <u>La Poesía Sorprendida</u> . . . . .	1
La blanca nieve Guillaume Apollinaire (Versión de M.O. de V.) . . . . .	2
La mortecina fuente Archibald MacLeish . . . . . (Versión de H. Ramírez Pereyra y A. F. Spencer) Verdad de cada día a Franklin Mises Burgos Alberto Baeza Flores . . . . .	2 3
El pez y la golondrina Trigueros de León . . . . .	4
Canción del pájaro en la muerte Manuel Rueda . . . . .	5
Hogar Sebastián Salazar Bondy . . . . .	6
Poe y Martí Américo Lugo . . . . .	7
Soio el mundo solloza a Pedro Mir Antonio Fernández Spencer . . . . .	8
Amor J.M. Glass Mejía . . . . .	9

## PASADO DEL PRESENTE

Tradición y rebelión  
 Pedro Henríquez Ureña . . . . . 10

## EDAD SIN TIEMPO

Luminoso destino

Aclaración

Caminos de creación . . . . . 11

Notas

Vigencia de lo eterno . . . . . 12

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. XIX- De Septiembre a  
Diciembre de 1946

Alberto Baeza Flores	
Antonio Fernández Spencer . . . . .	1
Los muertos	
Rupert Brooke	
(Versión de Carlos Curriel.) . . . . .	2
La ronda	
Paul Fort	
El santo rostro	
Paul Claudel	
(Versiones de M.O. de V.) . . . . .	3
Paisaje reflejado	
Rafael Américo Henríquez . . . . .	4
Gusano de la vid	
Lázaro Manuel Monteagudo . . . . .	4
Momento de la muerte	
Manuel Valerio . . . . .	6
Luis José Alvarez	
Reproducciones de óleos	
Mujer bajo la nieve . . . . .	7
Bañista . . . . .	8
Sueños del mar . . . . .	9
Trabajadores . . . . .	10
Luis José Alvarez	
F.M.B. . . . .	11
Poema a la luz	
J.M. Glass Mejía. . . . .	12
Anillo de silencio	
Claribel Alegría . . . . .	13

Selección	
Digdora Alonso . . . . .	13
PASADO DEL PRESENTE	
Dos sonetos a la rosa	
Lope de Vega . . . . .	14
TIEMPO DEL CREADOR	
A.F.S.	
De la última exposición	
Libros recibidos	
Notas . . . . .	15

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. XX - De Enero a Marzo, 1947

Micrófono invisible Alberto Baeza Flores . . . . .	1
Libertad, libertad querida Maxime Alexander (Versión de M.O. de V.) . . . . .	2
La soledad de oro Luis Hernández Aquino . . . . .	3
Brevedad Carmelina Vizcarrondo . . . . .	3
Cenit Francisco Matos Paoli . . . . .	4
Mensaje Paul Valery . . . . .	5
Fábula del paraíso Antonio Fernández Spencer . . . . .	6
Rosa en hechura Lázaro Manuel Monteagudo . . . . .	7
El ahogado Segundo Serrano Poncela . . . . .	9
Voz de la muerte Manuel Valerio . . . . .	12
Elegía de tu muchacha rubia Elsa Torno Landa . . . . .	13
PASADO DEL PRESENTE José Martí	
Canto de otoño . . . . .	14

## RAZÓN DE ETERNIDAD

A.F.S.

Exposición de Gilberto Hernández Ortega

Libros recibidos . . . . . 15

Se llaman llanto o abismo

Compañía leal

Fichas . . . . . 16

## LA POESÍA SORPRENDIDA

No. XXI - De Abril a Mayo 1947

Muerte viviente	
Franklin Mieses Burgos . . . . .	1
Tristeza de Dios	
Jules Supervielle	
(Traducción de Segundo Serrano Poncela de	
"Les fables du monde") . . . . .	2
La noche	
Antonio Fernández Spencer . . . . .	3
Poema del niño y el hombre	
a Elsa Julia, y a todos los niños del mundo	
Freddy Gatón Arce . . . . .	5
Elegía de la vida remota	
Miguel González . . . . .	8
Misterio del amor	
J.M. Glass Mejía . . . . .	9
PASADO DEL PRESENTE	
Garcilaso	
Oro del tiempo . . . . .	10
POETA Y SOLEDAD	
A.F.S. . . . .	11
De la exposición de Darío Suro	
Libros recibidos	
Ficha . . . . .	12

## BIBLIOGRAFÍA

Nuestra bibliografía guardará el orden siguiente:

OBRAS DE LOS AUTORES (por orden alfabético)  
Obras completas y Libros de poesía  
Antologías

CRÍTICA (por orden alfabético)  
Libros  
Artículos y ensayos

BIBLIOGRAFÍA GENERAL (por orden alfabético)  
Literatura dominicana  
Historia y cultura dominicana

OBRAS DE TEORÍA LITERARIA

## Bibliografía

## Obras de los autores

- Avelino, Andrés. Obras completas. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1971.
- Del Cabral, Manuel. Poemas de amor y sexo. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.
- , Obra poética completa. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1976.
- Gatón Arce, Freddy. Retiro hacia la luz, poesía 1944-1979. Santo Domingo: Ediciones Siboney, Contemporáneos No. 1, 1980.
- Henríquez, Rafael Américo. Briznas de cobre. Santo Domingo: Publicaciones de la Secretaría de Estado de Educación Bellas Artes y Cultos, 1977.
- Hernández Franco, Tomás. Cibao. Santo Domingo: Taller, 1973.
- , Yelidá. 3era. ed. Santo Domingo: Taller, 1975.
- Inchaústegui Cabral, Héctor. Poemas de una sola angustia. Obra poética completa 1940-1976. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos, No. 36, 1978.
- , Imágenes. Ed. José Alcántara Almazán. Santo Domingo: Ediciones Siboney, Contemporáneos, No. 2, 1980.
- La Poesía Sorprendida. Colección Completa: 1943-47. Editora Cultural Dominicana, 1974.
- Mir, Pedro. Viaje a la muchedumbre. México: Siglo Veintiuno Editores, Colección Mínima, No. 52, 1972.
- Moreno Jimenes, Domingo. Las corrientes poéticas interoceánicas. Santo Domingo: Sin editora, 1931.

- Moreno Jimenes, Domingo. Obra poética del gemido a la fragua. Ed. J.M. Troncoso Sánchez, Santo Domingo: Taller, 1975.
- Pellerano Castro, Arturo (Byron). Criollas. De casa. 2da. ed. Santo Domingo: Imprenta "La Provincia", 1927.
- Pérez, José Joaquín. Obra poética. Ed. Carlos Federico Pérez. Santo Domingo: Universidad Nacional "Pedro Henríquez Ureña", 1970.
- , Fantasías indígenas. Santo Domingo: Publicaciones América, Colección Parnaso Dominicano, 1978.
- Ureña de Henríquez, Salomé. Cantos a la patria. Santo Domingo: Publicaciones América, Colección Parnaso Dominicano, sin fecha.

#### Antologías

- Alcántara Almánzar, José. Antología de la literatura dominicana. Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1972.
- Antología de la literatura dominicana II. Ediciones del Gobierno Dominicano. Santiago: Editorial El Diario, 1940.
- Avelino, Andrés. Pecueña antología postumista. Santo Domingo: Imprenta La Cuna de América, 1924.
- Bazil, Osvaldo. Parnaso dominicano. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1915.
- Conde, Pedro. Antología informal, la joven poesía dominicana. Santo Domingo: Editora Nacional, 1970.
- Contín y Aybar, Pedro René. Antología poética dominicana. Santiago: Editorial El Diario, 1943.
- , Poesía dominicana. Santo Domingo: Julio D. Postigo, Colección Pensamiento Dominicano, No. 43, 1969.

- Del Cabral, Manuel. 10 poetas dominicanos, tres con vida y siete desenterrados. Santo Domingo: Publicaciones América, 1980.
- Fernández Spencer, Antonio. Nueva poesía dominicana. Madrid: Ediciones del Instituto de Cultura Hispánica, 1953.
- Julia, Julio Jaime. Antología poética cuartista. Santo Domingo: Taller, 1976.
- , Antología de poetas mocosos. Santo Domingo: Taller, 1977.
- Moreno Jimenes, Domingo. Del anodismo al postuismo. Santo Domingo: Edición Dominicana, 1938.
- , Antología. Ed. Florida de Nolasco. 3era. ed. Santo Domingo: Julio D. Postigo, Colección Pensamiento Dominicano, No. 3, 1970.
- Rodríguez Demorizi, Emilio. Poesía popular dominicana. 3era. ed. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios, No. 15, 1979.
- Rueda, Manuel y Hernández Rueda, Lupo. Antología panorámica de la poesía dominicana contemporánea 1912-1962. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos, No. 12, 1972.
- Santos Moray, Mercedes, ed. Meridiano 70. Poesía social dominicana siglo xx. La Habana: Casa de las Américas, Colección La Honda, 1978.

### Crítica

#### Libros:

- Alcántara Almazán, José. Estudios de poesía dominicana. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1979.
- Baeza Flores, Alberto. La poesía dominicana en el siglo xx, modernismo, vedrinismo, postuismo y los triángulos (1883-1943). I. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios No. 22, 1976.

Baeza Flores, Alberto. La poesía dominicana en el siglo xx, generaciones y tendencias, poetas independientes La Poesía Sorprendida, suprarrealismo, dominicanidad y universalidad (1943-1947). II. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios No. 22, 1977.

Candelier, Bruno Rosario. Lo popular y lo culto en la poesía dominicana. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios No. 38, 1977.

Contín y Aybar, Pedro René. Notas acerca de la poesía dominicana. Ciudad Trujillo: Publicaciones de la Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes, 1947.

Inchaústegui Cabral, Héctor. De literatura dominicana siglo xx. 2da. ed. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos No. 6, 1973.

-----, Escritores y artistas dominicanos. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos, No. 50, 1978.

-----, El pozo muerto. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos No. 53, 1980.

Lantigua, José Rafael. Domingo Moreno Jimenes, abós-tol de la poesía. 2da. ed. Santo Domingo: Escala Gráfica, 1980.

Pérez, Carlos Federico. Evolución poética dominicana. Buenos Aires: Editorial Poblet, 1956.

Tauzery de Rodríguez, Janine. La poesía social en la era de Trujillo. Santo Domingo: Tesis de grado, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1974.

#### Artículos:

Avelino, Andrés. "Del mundo postumista hispano," Reber-torio Americano, VI, No. 3 (1923), 38-39.

Ayuso, Juan José. "Veinte años de literatura dominicana," Letra Grande, I, No. 2 (1980), 32-36.

- Candelier, Bruno Rosario. "Los valores negros en la poesía dominicana;" Eme Eme, III, 15 (1974) 30-66.
- Del Cabral, Manuel. "Poesía negra y metafísica," Letra Grande, I, No. 2 (1980), 44-49.
- García Godoy, Federico. "La literatura dominicana," Revue Hispanique, XXXVII, 91 (1916), 61-104.
- Henríquez Ureña, Max. "A Look at Dominican Literature," Américas, VI, 4 (1954), 35-7.
- Lizardo, Fradique. "Voces africanas en el habla dominicana," Letra Grande, II, No. 12 (1981), 61-104.
- Nicholls, David. "Un trabajo de combate- los historiadores y el pasado de Haití 1847-1867," Eme Eme, VIII, 44 (1979), 83-103.
- Penson, César Nicolás. "Historia de la poesía en Santo Domingo," Anales de la Universidad de Santo Domingo, XVIII, 67-68 (1953), 301-345.
- Peralta Agüero, Abil. "Poetas dominicanos siglo XIX," Letra Grande, I, No. 2 (1980), 57-73.
- Perdomo, Miguel Aníbal. "La poesía joven dominicana, I," Eme Eme, VIII, 43 (1979), 109-169.
- , "La poesía joven dominicana, II," Eme Eme, VIII, 44 (1979), 29-82.
- Richardson, Pedro. "Apuntes sobre el merengue," Letra Grande, I, No. 1 (1980), 47-49.
- Rueda, Manuel. "Pluralemas 1976-1979," Letra Grande, II, No. 13 (1981), 64-68.
- Tejada, Adriano Miguel. "El folklore como mecanismo de control político en Heureaux y Trujillo," Eme Eme, VI, 34 (1978), 19-39.
- Vicioso, Abelardo. "Poesía y nacionalismo en la República dominicana," Scriptura, I, 4 (1981), 77-85.

## Bibliografía general

Literatura dominicana

- Balaguer, Joaquín. Letras dominicanas. Santiago: Editorial El Diario, 1944.
- , Los próceres escritores. Buenos Aires: Gráfica Guadalupe, 1971.
- , Historia de la literatura dominicana. 5ta. ed. Argentina: Gráfica Guadalupe, 1972.
- Bazil, Darío. Poetas y prosistas dominicanos. Santo Domingo: Editora Cosmos, 1978.
- Céspedes, Diógenes. Escritos críticos. Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1976.
- Fernández-Fragoso, Víctor. De la noche a la muchedumbre: Los cantos épicos de Pedro Mir. Connecticut: Diss. The University of Connecticut, 1978.
- Fleury, Víctor. Cien dominicanos célebres. Santo Domingo: Publicaciones América, 1973.
- Francisco, Ramón. Literatura dominicana 60. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos, No. 7, 1969.
- Gómez de Michel, Fiume. Manual de literatura dominicana v americana. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1979.
- Henríquez Ureña, Max. Panorama histórico de la literatura dominicana. I. 2da. ed. Santo Domingo: Editorial Librería Dominicana, 1965.
- Hernández Rueda, Lupo. La generación del 48 en la literatura dominicana. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios 58, 1981.
- Matos, Esthervina. Estudios de literatura dominicana. Ciudad Trujillo: Pol Hermanos, 1955.
- Morales, Jorge Luis. Poesía afroantillana v negrista, Puerto Rico, República Dominicana, Cuba. Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1976.

Tejera, Apolinar. Literatura dominicana-comentarios crítico-históricos. Santo Domingo: sin editora, 1922.

Veloz Maggiolo, Marcio. Cultura, teatro y relatos en Santo Domingo. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos No. 13, 1972.

#### Historia y cultura dominicana

Bosch, Juan. Composición social dominicana. 7ma. ed. Santo Domingo: Editora Amiga del Hogar, 1976.

-----, Hostos, el sembrador. 3era. ed. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1979.

Deive, Carlos Esteban. El indio, el negro y la vida tradicional dominicana. Santo Domingo: Ediciones del Museo del Hombre Dominicano, 1978.

De la Cruz, Josefina., La sociedad dominicana de finales de siglo a través de la novela. Santo Domingo: Editora Cosmos, 1978.

Franco, Franklyn J. Los negros, los mulatos y la nación dominicana. 5ta. ed. Santo Domingo: Editora Nacional, 1977.

Galíndez, Jesús de. La era de Trujillo, un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana. Buenos Aires: Editorial Americana, 1962.

Henríquez, Enrique Apolinar. Reminiscencias y evocaciones. I. Santo Domingo: Julio D. Postigo, Colección Pensamiento Dominicano, No. 46, 1970.

Hoetink, H. El pueblo dominicano (1850-1900) 2da. ed. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios No. 9, 1972.

Lizardo, Fradique. Cultura africana en Santo Domingo. Santo Domingo: Taller, 1979.

López, José Ramón. El gran pesimismo dominicano. Prólogo de Joaquín Balaguer. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios No. 19, 1975.

- Lozano, Wilfredo. La dominación imperialista en la República Dominicana, 1900-1930. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1976.
- Lloréns Castillo, Vicente. Memorias de una emigración: Santo Domingo, 1939-1945. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- Mejía, Luis F. De Liliís a Trujillo, historia contemporánea de la República Dominicana. Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, 1976.
- Mir, Pedro. Las dos patrias de Santo Domingo, tesis acerca de la historia de la división política de la isla en dos naciones. Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1975.
- Nolasco, Sócrates. Viejas memorias. Santo Domingo: Editora del Caribe, 1968.
- Penson, César Nicolás. Costumbres antiguas y modernas de Santo Domingo. Santo Domingo: Ediciones Fundación García, 1978.
- , Cosas añejas. Santo Domingo: Taller, 1979.
- Rodríguez Demorizi, Emilio. Lengua y folklore de Santo Domingo. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios No. 20, 1975.
- Vega, Bernardo, ed. Ensayos sobre cultura dominicana. Santo Domingo: Ediciones Museo del Hombre Dominicano, 1981.
- Veloz Maggiolo, Marcio. Sobre cultura dominicana y otras culturas. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1977.

#### Obras de teoría literaria

- Alonso, Dámaso. Poesía española. Madrid: Gredos, 1966.
- , y Carlos Bousoño. Seis calas en la expresión literaria española. Madrid: Gredos, 1970.

- Barthes, Roland. Le Degré zéro de la écriture. París: Seuil, 1953.
- . Le Plaisir du texte. París: Seuil, 1973.
- Bousoño, Carlos. El irracionalismo poético. Madrid: Gredos, 1978.
- . Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1976.
- Burnshaw, Stanley. The Poem Itself. New York: Schoekel, 1970.
- Castagnino, Raúl. El análisis literario. Buenos Aires: Nova, 1976.
- Culler, Jonathan. Structural Poetics. Ithaca: Cornell University Press, 1976.
- Donato Eugenio y Richard Macksey. The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore: John Hopkins University Press, 1970, 1972.
- Erlich, Victor. Russian Formalism. The Hague: Mouton, 1965.
- Genette, Gerard. Figures. París: Seuil, 1966.
- Harari, Josue. Textual Strategies. Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1961.
- Kristeva, Julia. Essays in Semiotics. Essais de semiotics. The Hague: Mouton, 1971.
- Martínez Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Riffaterre, Michael. Ensayos de estilística estructural. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- . Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

- Scholes, Robert. Structuralism in Literature. New Haven: Yale University Press, 1974.
- Spitzer, Leo. Lingüística e historia literaria. Madrid: Gredos, 1966.
- Todorov, Tsvetan. The Poetics of Prose. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Warren, Austin and René Wellek. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace & co., 1956.