

**LA POESIA JOVEN DOMINICANA
(A TRAVES DE SUS TEXTOS FUNDAMENTALES)*
PRIMERA PARTE**

Por Miguel Aníbal Perdomo J.

INTRODUCCION

El objetivo del presente trabajo es presentar un panorama crítico de la poesía joven dominicana, pues aunque ya existen algunos ensayos sobre nuestra poesía más nueva, hacía falta un enfoque más completo. Entre los trabajos dedicados a la poesía joven hay que destacar los aparecidos en el libro "Literatura Dominicana 60" del poeta y crítico Ramón Francisco, algunos comentarios dispersos de Héctor Amarante y particularmente, la controversial "Antología Informal" de Pedro Conde.

Con dicha antología Pedro Conde inicia una nueva corriente crítica, joven también, al liquidar con la mordacidad que lo caracteriza la crítica tradicional, ineficaz y laudatoria. Sin embargo, al situarse en el otro extremo, en el de la crítica empeñada en ser seria, incompaciente, externa algunos juicios desafortunados. El trabajo resulta demasiado improvisado y exagera el tono corrosivo. Además tiene bastantes fallas selectivas, ya que ignora a poetas como Enrique Eusebio y Jeanette Miller e incluye a una recua de versificadores. A pesar de todo, su esfuerzo de abordar críticamente la joven poesía es meritorio; y además, es innegable que puso las bases de una crítica más eficaz, a pesar de sus propios excesos.

En nuestro trabajo hemos seleccionado los textos de catorce autores teniendo como norma sólo el estudio de poemas publicados ya y procurando que en conjunto el mundo poético de cada autor fuera bastante coherente. Lo ideal hubiera sido partir exclusivamente de libros o de conjunto de poemas completos, pero resulta imposible. El resultado es que poetas como Andrés L. Mateo o Soledad Alvarez están

* Este trabajo constituyó la tesis del autor para optar la Licenciatura en Letras. Facultad de Humanidades. Dpto. de Letras, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1977.

en desventaja con respecto a sus compañeros, pues no es fácil ni adecuado abordar una obra poética basándose en poemas dispersos en revistas y suplementos.

Los textos analizados corresponden a René del Risco Bermúdez (1937—1972); Juan José Ayuso (1940); Miguel Alfonseca (1942); Jeannette Miller (1945); Norberto James (1945); Apolinar Núñez (1946); Enriquillo Sánchez (1947); Andrés L. Mateo (1946); Mateo Morrison (1947); Enrique Eusebio (1948); Luis Manuel Ledesma (1949); Soledad Alvarez (1950); Alexis Gómez (1950) y Tony Raful (1951).

Sabemos que toda selección es arbitraria, pero la nuestra está basada en unos criterios objetivos que han determinado la selección, como son exigir a cada poeta incluido un manejo discreto del lenguaje o un mínimo de dotes artísticas, de talento poético. Hemos querido también que nuestro trabajo fuera lo más amplio posible. Por eso la inclusión de Apolinar Núñez representa el esfuerzo de abarcar la poesía que se escribe en las provincias donde hay otros jóvenes talentosos, tales como Claudio Cayo Espinal y Orlando Morel.

Hemos hecho con frecuencia particular énfasis en el lenguaje porque son poetas nóveles y sabemos que de la forma en que usen la lengua depende su futuro como escritores. Nadie puede llegar jamás a producir buena poesía si no domina el lenguaje. Sería como un pintor que no sepa combinar los colores. Sobre todo hemos tratado de comunicar y analizar lo que hemos visto, objetivamente. Y al señalar los aspectos negativos no nos mueve el propósito de disminuir la obra de nadie, sino que deseamos que cada poeta asimile la poca luz que podamos aportar. Los copiosos ejemplos sirven para ilustrar y comprobar las observaciones, de modo que el análisis no parezca basado en abstracciones caprichosas, sino todo lo contrario, en observaciones reales, concretas.

Por otra parte, la crítica actual se caracteriza por la diversidad metodológica y por su carácter cambiante, inestable, pues mientras se rechaza la crítica tradicional por anticuada, las nuevas corrientes no han podido delimitar definitivamente sus propios instrumentos. Este hecho junto a la misma heterogeneidad de los poetas estudiados nos ha obligado a ser eclécticos, aunque conocemos los peligros que ello encierra. Pero dadas nuestras limitaciones no podía desarrollar tan rápidamente un método personal de análisis que hubiera sido lo más eficaz. Sin embargo, la sintetización de diversas corrientes estilísticas y de diferentes poéticas que hemos estudiado, ya son de por sí un

método. En cuanto a los posibles neologismos lingüísticos que aparezcan en el curso del trabajo, que nadie se deje intimidar. Son en conjunto los mismos términos de siempre, aunque con un ropaje que pretender ser más técnico y actual.

Con respecto a los comentarios, a veces es posible que el entusiasmo trate de compensar las imperfecciones del texto analizado. Pero hay que seguir teniendo en cuenta que la mayoría es todavía de principiantes y que es mucho más fácil mostrar los errores antes que aciertos. En fin, con ésto queremos hacer notar que al crítico (?) tal vez se le puede acusar de limitado o bruto, pero no de mal intencionado. Y ésta es una disculpa por sus posibles errores u omisiones.

II.

La poesía joven dominicana comenzó a tomar forma alrededor de 1960. O sea, en los últimos días de la tiranía de Trujillo. Luego de la muerte del dictador en 1961, se desencadena una serie de hechos políticos que inciden, en esa generación como son el derrocamiento del honesto presidente y excelente narrador, Juan Bosch; las guerrillas de La Manacla y la consiguiente muerte de Manolo Tavárez Justo, el líder de toda una juventud. Todos esos sucesos culminarían con la Revolución de Abril del 1965 que es el núcleo histórico de la literatura joven del país, ya que ha influido de una forma u otra en todos los poetas de esta generación¹. Se puede agregar que la muerte del Coronel Caamaño en las guerrillas de Playa Caracoles en el año 1973, cierra el ciclo histórico que se inició en 1960.

Estos jóvenes poetas al iniciarse literariamente se encuentran con una tradición poética de cierto peso cuyos caracteres más sobresalientes son:

- El descubrimiento de lo nacional por el postumismo.
- El lenguaje simbólico—surrealista de la “poesía sorprendida” y su apertura hacia las corrientes universales.
- Una corriente de poesía social cuyo antecedente más remoto es Federico Bermúdez. Luego más próximos están algunos “independientes” tales como Incháustégui Cabral, Pedro Mir y Manuel del Cabral.
- Por último está la llamada generación del 48 que busca integrar el bagaje poético recibido de sus predecesores.

Para su estudio podemos dividir la poesía joven en dos grandes grupos: El primero es el de los poetas del 60 y luego está el de los que se inician inmediatamente después del 65. Los primeros; en su generalidad y en sus comienzos, aspiraban a un lenguaje directo, popular. Como grupo, supieron responder a los compromisos que la época exigía por lo que muchos de ellos estuvieron encarcelados. Uno de ellos, el haitiano Jacques Viau murió en la Revolución del 65. En el plano humano son dignos representantes de una generación romántica y valiente. A esta promoción pertenecen:

René del Risco Bermúdez, quien murió en 1972 en un accidente automovilístico; Grey Coiscou, Juan José Ayuso, Miguel Alfonseca, Jacques Viau (aunque murió antes de llegar a madurar como poeta es ejemplo de solidaridad y compromiso con sus ideales políticos); Jeanette Miller, Pedro Caro. Ha publicado "El Nuevo Canto", "Asombro de la Muerte" y "El Diario Acontecer", textos todos que dejan traslucir un notable talento poético; Héctor Dotel, Antonio Lockward, Héctor Díaz Polanco, Añez Bergés...

El segundo grupo se inicia mayormente después de la guerra. Al principio prosigue la tónica realista, pero luego se ha ido encauzando por otros derroteros cercanos a las vanguardias latinoamericanas. A ella pertenecen entre otros: Norberto James, Andrés L. Mateo, Wilfredo Lozano (ha publicado "La esperanza y el Yunque" y "Definidor y Variaciones"); Enrique Eusebio, Alexis Gómez, Domingo de los Santos (murió en 1974); Federico Jovine Bermúdez (autor de "Huellas de la Ira"); Tony Rafal, Luis Manuel Ledesma, Soledad Alvarez, Radhamés Reyes Vázquez, Rafael Abréu Mejía (ha colaborado considerablemente en la difusión de la joven poesía. Su labor fue fundamental en la desaparecida revista "Bloque"; José Molinaza (publicó "Pequeño Universo"); Mateo Morrison, Apolinar Núñez, Claudio Cayo Espinal, Orlando Morel, Pedro Pablo Fernández, Tomás Modesto, Miguel Aníbal Perdomo (ha publicado en forma dispersa "Lámpara de Silencio con Magnus". Además tiene inédito "El Espejo de Antuán"); etc.

Ambos grupos coinciden en el tono humano, en la búsqueda de lo colectivo, en la preocupación social, por el deseo de adentrarse en los problemas del medio que los rodea, pero adhiriéndose siempre a lo universal. También se caracterizan por vivir en pugna contra el ambiente en el que se hallan sumergidos, que rechazan, pero que al mismo tiempo los condiciona en muchos aspectos.

EL VIENTO DE LA FRUSTRACION

René del Risco Bermúdez fue sin duda uno de los jóvenes más talentosos de su generación. Además de "El Viento Frío", su primer libro de poemas, publicó numerosos poemas en revistas y suplementos. Algunos de ellos tales como "Oye, Patria", "Caramba, General", se apartan del tono trágico de su libro para convertirse en versos irónicos y desmitificadores que podían ser el comienzo de una poesía liberadora; índice de lo que pudo ser la evolución posterior de la obra poética de René. Desgraciadamente, René murió a destiempo y a la hora de estudiar su poesía tendremos que basarnos en "El Viento Frío", que seguirá suscitando las mismas apasionadas polémicas de siempre.

Con "El Viento Frío" podemos decir que comienza la corriente urbana en la poesía dominicana. Pues como Baudelaire, René hace de la ciudad el fin de su contemplación. El propósito del libro es darnos una visión de la ciudad de Santo Domingo después de la Revolución de Abril, aunque la visión es parcial. Los componentes del poema son completamente ciudadanos. Su escenario es el casco colonial con sus calles estrechas, sus cafeterías, sus vidrieras y el interior hogareño. Si "La Guerra y los Cantos", de Miguel Alfonseca, es un registro de la voz colectiva, de un pueblo en lucha, "El Viento Frío" es portavoz de una generación frustrada, la de su autor.

René del Risco siente "la frustración de una heroica ilusión", la guerra de abril y hace suyo un sentimiento colectivo por medio de un lirismo angustiado. De ese modo se convierte en resonador de los sentimientos de su tiempo. Pero, como dice Don Pedro Mir, "El sentimiento de frustración que embargó toda su generación no es abordado de frente, sino oblicuamente, como si se tratara de un sentimiento estrictamente personal"¹.

La causa de ellos es que aunque en René y sus compañeros culmina la búsqueda de lo nacional que comienza con el postumismo, continúan apegados a las asociaciones surrealistas y a las sugerencias simbólicas. No hay rupturas notables con el pasado, con una estética superada a partir de Huidobro, Vallejo y las vanguardias de principio de siglo. De esta circunstancia nace el neorromanticismo que se señala en algunos aspectos a "El Viento Frío".

El yo poemático domina todo el poema de René del Risco, precisamente cuando la tendencia de la poesía moderna es despojarse de

todo individualismo ya que el poeta se siente un hombre más comprometido con el sentimiento social. A pesar de ello, Del Risco por medio de la analogía y los poderes de la imaginación, consigue registrar el estado anímico de un ambiente y consigue comunicarlo aunque tal vez haya equivocado la forma.

El primer texto del libro es un esbozo de poética que deja traslucir el deseo de desligarse totalmente de la llama apagada aunque heroica del pasado, para ponerse junto a la vida y sentir la solidaridad humana:

*Debo saludar la tarde desde lo alto,
poner mis palabras del lado de la vida
y confundirme con los hombres
por calles donde empieza a caer la noche.
Debo buscar las sonrisas de mis camaradas
y tocar en el hombro a la mujer
que lee revistas mordiéndose un cigarrillo;
ya no es la hora de contar sordas historias
episodios de irremediable llanto,
todo perdido, terminado... (Pág. 7)*

A pesar de la invocación a la solidaridad humana, la frustración —el viento frío— impregna el ambiente, una realidad de la que el poeta no puede escapar aunque quiera. Pero insiste en buscar a los demás. Se aferra a la cotidianidad, a la vida tratando de paliar el sentimiento de fracaso:

*Debo buscar a los demás,
la muchacha que cruza la ciudad
con extraños perfumes en los labios,
al hombre que hace vasijas de metal,*

Sin embargo, el poeta no puede desprenderse del recuerdo obsesivo del pasado:

*porque todo ha cambiado de repente
y se ha extinguido la pequeña llama
que un instante nos azotó.*

Un pasado que se proyecta hacia el presente, en el que sopla un viento frío que toma carnadura fantástica, animal, que fuerza el discurso, violenta la sintaxis, se instala y no lo deja más:

*Es el hermoso ahora besar la espalda de la esposa,
la muchacha vistiéndose en un edificio cercano,
el viento frío que acerca su hocico suave
a las paredes
que toca la nariz, que entra en nosotros
y sigue lentamente por la calle,
por toda la ciudad...*

A partir de estos versos la frustración—viento frío, se convierte en generador afectivo y en adelante se proyectará como muerte, tristeza, soledad, angustia... La actitud vital del poeta se resquebraja y desemboca en un absurdo de tipo existencialista. La ciudad se convierte en un recinto donde los seres van desdibujándose, borrándose, disolviéndose; muriéndose lentamente.

René del Risco quiso describir la crisis emotiva que sobrevino después de la revolución de abril en la forma más explícita posible. “Quise decirlo tódo claro —nos dice él mismo— por eso, incluso, el lenguaje es suficientemente llano como para no enredar al más ingenuo”². Por eso no hay ninguna preocupación formal. Los poemas en general están escritos en tono sencillo. Sin embargo, el emisor nunca designa directamente la guerra de abril. Desde el primer texto la alusión es oblicua, velada. Así será “la pequeña llama”, “Aquella ceniza”, “la muerte en los tejados”. Como consecuencia de ello reafirma equívocamente en el lector la impresión de que el sentimiento de frustración es puramente personal.

El poeta quiere buscar a los demás, pero la solidaridad se diluye a su pesar. Sobreviene la soledad y aflora ese sustrato existencial con el que se presentó su generación al espectro literario dominicano³.

La ciudad “sucía, despellejada”, es un reflejo de la vida. La imposibilidad de la acción en común desprovee la existencia de sentido. La nostalgia paralizadora desemboca en el vacío existencial:

*Atrás quedaron humaredas y zapatos vacíos,
y cabellos flotando tristemente...
Ya no son tan importantes los demás,
ni siquiera tú eres importante;
podemos marcharnos, separarnos,
y nadie lo reprochará por mucho tiempo,
ni siquiera tú, Belicia. (Pág. 11)*

El poeta se siente extraño a su ambiente, como Meursault el personaje de Camus. Su pasividad es total por lo que todo le es indiferente. La tristeza, la frustración se encadena y se proyecta a todos los aspectos de la vida. Todo le parece caducidad, disolución, vacío: muerte. Este sentimiento queda sintetizado en el poema "Todo Sucederá", del cual reproducimos un fragmento:

*Todo sucederá,
y una muchacha perfumará el pañuelo
de su amante
o tal vez se suicide en algún sitio
para que sus amigos la entierren tristemente.
Esta sonrisa sucederá también,
y las palomas, los silbidos,
cada minuto, las pisadas,
los niños con sus trompos en las aceras,
todo sucederá, sucederemos,
haremos cosas cada día
y nunca el día alcanzará completamente...
(pág. 13).*

Todo este sentimiento de vacío se refleja a nivel de significante en sintagmas gratuitos, en pobreza semántica, en cierto galanteo modernista, intrascendentes. Veamos por ejemplo, los versos finales del poeta "En la Ciudad":

*Yo, por mi parte,
he pensado en tí, Belicia
con tu pelo tan suave como la piel.
Y en tí, Furidece,
moviendo las caderas y riendo...
Y entre los dos, Amancia,
con sus ojos de miel
y tanta capacidad de amar
como los pueblos...! (Pág. 26)*

El poeta no ignora que está sumergido en una atmósfera anodina de hábitos banales, falsos. Siente la nostalgia por lo que pudo ser. De haber tomado la guerra otro sesgo no estaría viviendo en este ambiente sin proyecciones mayores:

*leyendo los periódicos
seleccionando perfume y corbatas,*

*gesticulando furtivamente
como pequeño-burgueses... (Pág. 11)*

Frente a esa angustia, el poeta, como al principio, quiere volverse hacia el hombre próximo, hacia lo que hay de positivo en él, pero está entrampado en una realidad de la que es imposible salir y hasta el amor está empapado del viento frío. La amada tiene "boca de rosa muerta", la piel de "niña violada tempranamente". Y aunque el poeta quiere aturdirse en el amor, el acto sexual no es más que un ritual fúnebre:

*Tú que hablas tan cerca de estas cosas,
me convences como nadie
de que el amor entre nosotros,
es un serio trabajo de la muerte... (Pág. 36)*

Para amarnos de un modo suicida (59)

Para finalizar

*agarrándonos desesperadamente las manos,
agonizando, despidiéndonos. (Pág. 37)*

El mar funciona en el con-texto como símbolo-antítesis del viento frío. El poeta lo asocia al movimiento y a los colores, a la exultación, a la euforia. Pero por sinonimia metafórica el viento se identifica con el mar y le comunica su frialdad, su tristeza:

*este aire del mar,
esta húmeda lengua del crepúsculo...*

En el poema "El Diario Caminar" el mar de símbolo vital va a evolucionar a desencadenante de recuerdos de otra época, a un nexo alusivo a la guerra por metonimia. Luego adquirirá una ubicuidad diluviana, mortal, intensificada con el negro fúnebre de la noche:

*El mar nos trae canciones
para los que van a dormir
cerca de las ventanas.
Una mano encenderá la luz en esta hora,
será cuando la espuma estalle.
No podré esta noche
tocar los pies de los que pasaron.*

*Hay mar y noche suficiente
para rodear todos los muros,
para entrar, para tocar el borde de los lechos
para llegar a la garganta
de alguien que prefiera cantar... (Pág. 23)*

En "El Viento Frío" los textos nacen de un impulso afectivo. El poeta actúa como una antena que recoge las más mínimas vibraciones de su ambiente, las tamiza a través de su yo. Valiéndose de una gran capacidad de introspección, Del Risco amplía la percepción de una realidad negativa. Su mensaje cumple la misión de todo arte: "exorcizar lo irracional fijándolo en los límites de una institución"⁴ que en este caso es la poesía. El emisor es un resonador del sentimiento colectivo. De ahí nace su angustia:

*Yo, junto a tí pienso y sufro,
siendo este momento que se va,
la mecedora de metal,
cartas que debo escribir,
todo lo sufro,
todo lo comprendo... (Pág. 19)*

La frustración se proyecta bajo la forma metafórica del viento frío y se comunica por medio de asociaciones, por sinonimia y metonimia a todos los objetos y a todas las manifestaciones humanas. La frialdad lo llena todo y el poeta como muchos románticos no logra resolver la tensión poética y entonces apela a la huida. La muerte se convierte en una prolongación del viento frío y en una constante del libro que deforma los objetos, les da categoría fantasmagórica. El recinto colonial con sus ruinas y sus calles estrechas contribuye como trasfondo de un ambiente de frustración.

La ciudad es de ese modo, un orbe donde sus habitantes se van muriendo, desgastándose, a fuerza de repetir hábitos intrascendentes:

*Esta ciudad
es la que dejarás tarde a tarde,
tus perfumes, tus cabellos,
como se dejan cosas olvidadas
en la casa que habitamos alguna vez.
Esta ciudad
en donde quedarán tus pasos
largamente tendidos, cruzados,*

*un poco a tientas quizás.
Esta ciudad en la que dejarás
noche a noche
tu rostro en los espejos,
tus majos, tu calor
sobre el muro de tu balcón,
sobre las llaves, sobre los libros.
Esta ciudad
no te olvidará ni un solo instante,
como todos, está para esta muerte... (Pág. 30)*

El tiempo, aliado de la muerte, se vuelve agresivo, homicida: un lastre opresivo:

*La tarde desprendiéndose,
cayendo desde los altos apartamentos
sobre los automóviles y los parques sin niños (Pág. 35)*

*Y no tendremos tiempo suficiente
para saber que el tiempo nos acaba... (Pág. 38)*

Lo mismo sucede con el espacio que se estrecha y oprime tanto a los hombres como a los objetos:

*Tú que sientes esta pequeña sala
estrechándose contra la lámpara amarilla,
contra la botella de whisky,
contra este Andy Williams
que gira en tu consola... (Pág. 35)*

Hasta la taza de café sufre una transformación hiperbólica producto del dinamismo metafórico pesimista que engendra el viento frío. La compañera ocasional se ahoga en ella:

*Puedo pensar que esa taza de café
delante de tí,
junto a tus manos,
es un oscuro pozo donde empiezas a hundirte (Pág. 41).*

En el "Viento Frío" la poesía readquiere su primitivo carácter ritual, frente a la importancia del emisor para encontrar una solución al conflicto poético, frente a la fatal presencia de la muerte que bloquea todas las salidas, el acto poético se convierte en una verdadera

catarsis liberadora del colectivo sentimiento de frustración, por medio de la expansión lírica, individual. Abril dividió el tiempo violentamente en dos: antes y después. La esperanza y las ilusiones juveniles fueron sustituidas por la amargura y el fracaso. La guerra fue una "heroica ilusión" tronchada. El presente es una "crisis espiritual, emotiva", consecuencia de ello. El Viento Frío, es símbolo de ese desgarramiento.

En el libro hay una contraposición continua entre la ciudad en guerra y la ciudad del presente. "Aquella ciudad" que es una alusión velada, metonímica a la guerra adquiere una dimensión estática y metafísica. En la imaginación del poeta esa ciudad petrificada tiene carácter obsesivo y actuará constantemente como un arquetipo que se yuxtapone y opone a la ciudad del presente:

*No era esta ciudad,
habían muerto los ruseñores de metal
en las ferreterías,
se incendiaron las piernas
de los maniqués,
y las tiendas de discos
se llenaron de polvo
y del lamento de las calles.
Hubiera sido completamente absurda
esta ciudad,
nadie se hubiera acercado a las vidrieras
a ver trajes de baño,
máquinas de afeitar,
pantalones McGregor. (Pág. 53)*

Esa otra ciudad también está llena de connotaciones macabras, sugeridas por la descripción, por la acumulación de objetos de consumo mutilados, la referencia indirecta a la muerte: uñas chamuscadas, zapatos vacíos. El resultado es una fotografía casi surrealista al ordenarnos en un mismo plano en caos macabro de objetos diversos. Los versos finales son casi un balbuceo:

*Aquella ciudad quedó tal como estaba,
los zapatos vacíos,
las uñas chamuscadas,
las paredes caídas,
las sucias humaredas... (Pág. 54)*

*Aquella ciudad no la hallarás ahora
por más que en este día
dejes caer la frente contra el puño
y trates de sentir...
No, no era esta ciudad
te lo repito...*

La aspiración de René fue escribir su libro con una elocuencia simple de forma que el mensaje poético “no enredara al más ingenuo”. Sin embargo, los recursos expresivos de René más que directos son sugerentes. Así hay vocablos que por su repetición constante adquieren cargazón semántica, van configurando un idiolecto, plasmando otras significaciones. El cabello, por ejemplo, que en simbolistas como en Baudelaire y Mallarmé es un motivo erótico, en René debido a esa cosmovisión trágica, producto de la necesidad de aceptar las limitaciones del ambiente, se transforman en una sustantivación de la muerte. Pues el viento frío proyecta su matiz antivital a todos los niveles:

*Porque entonces las muchachas perdieron
sus cabellos pronto (53)*

*y se han extinguido la pequeña llama
que un instante nos azotó,
quemó las manos de alguien, el cabello,
la cabeza de alguien (Pág. 8)*

*Atrás quedaron humaredas y zapatos vacíos,
y cabellos flotando tristemente (Pág. 11).*

En el poema “Preferiré Recordar” los cabellos como símbolo van intensificando el sentimiento de la muerte por medio de la gradación:

*1ro. Preferiré recordar
que te peinabas
con el cabello en dos mitades melancólicas.*

*2do. Preferiré decir
que eras trágicamente mujer,
que peinabas tu pelo
en dos mitades pavorosas*

*3ro. Preferiré recordar que te peinabas
con el cabello en dos mitades espantosas...!*

Todo movimiento imaginativo en "El Viento Frío" tiene como origen el deseo de transmitir un contenido síquico. La muerte continuamente reviste carácter prosopopéyico. El poema "Esta Dulce Mujer" es una alegorización de la ciudad, de una ciudad muerta que se concretiza tomando cuerpo simbólico de mujer prostituída y asesinada. La repetición del sintagma "esta mujer" le imprime al poema un ritmo lento, monótono que intensifica la atmósfera triste. Todo el libro es un desgarramiento ontológico que busca la forma de comunicarse, de expandirse. La vida le parece al poeta un ciclo inútil:

*Tú, que esperas como yo
que la semana gire
y las noches giren,
y las pastillas,
y giren los hombres y mujeres (Pág. 36)*

Los personajes parecen autómatas que repiten actos estereotipados, un ritual fúnebre,

*Hasta que llegue este momento
en dos que nos damos cuenta
que toda la ciudad
la devoramos juntos
con palabras y whisky en esta sala... (Pág. 36)*

La alusión oblicua a la guerra de abril, que es el generador del viento frío trae como consecuencia cierta dispersión temática. Se nota en la tendencia hacia un cosmopolitismo que a veces parece que superpone las ciudades de Nueva York y Santo Domingo. Un ejemplo de ello es el poema Preferiré Recordar. También el poema final que cierra el libro, "No Estaremos Tú y Yo", en un epitafio universal. La tristeza y la visión antivital del poeta se expanden hacia todo el mundo y sus dudosas instituciones y valores que algún día terminarán con un "gran estallido", la bomba atómica, el cuco de algunos años atrás. El resultado es que se debilita la unidad y coherencia del mensaje poético que el autor desea comunicar.

En "El Viento Frío" no todos los símbolos son negativos. Por ejemplo hay un verde lorquiano que pretende ser una reafirmación en medio de la maraña de la angustia y la tristeza; pero aparece neutralizada por el aluvión y la cercanía de elementos oscuros y contrarios. También la luz del sol está asociada con el polvo en una yuxtaposición de lo vital y la caducidad:

*Pequeñas, pequeñísimas partículas de polvo
ascienden por un rayo de sol, buscan el viento
y desaparecen... (Pág. 19)*

En los textos de René los objetos se adhieren e insertan en el discurso en forma tan evidente que a veces rompen la simetría de los versos. El ojo del poeta es como una cámara que va presentándonos primerísimos planos, formando por acumulación una macroimagen de objetos inútiles, símbolos de una sociedad que rechaza:

*Tú, que repasas el vaso,
los botones,
el verde sillón,
la muñeca de pelo gris,
con esa mirada
llorada como el mar algunas tardes...
los peces de colores,
los ositos de lana
las muñecas. . . (Pág. 54)*

Por tanto sobreviene el tedio, la tristeza, un conflicto de hondo dramatismo, de proporciones trágicas.

La enumeración puede también nacer del deseo de imponer algún orden en un recinto donde la muerte lo invade todo y los valores se vuelven inestables. Parece que el acto de nombrar las cosas es una forma de reafirmar la vida frente a la limitación del tiempo humano y la muerte que lo disuelve todo:

*Tú, que hablas tan cerca de las cosas,
devorando estos instantes,
el pedazo de cielo, los árboles,
el brillante cristal,
edificios enteros (Pág. 35)*

Quizás el poema donde se condena con más nitidez esa atmósfera de frialdad y de vacío existencial es en el titulado "Si nos Atrevemos a Salir". Con la diferencia de que ahora la muerte es violenta, aunque es una violencia vaga, sugerida, pero no por eso menos trágica que se refleja en el texto por medio de disociaciones de origen surrealista. La violencia es externa, política, pero en el poema parece existencial:

Nos obligarán a pisar un pedal.

*A tragar rápidamente letreros, paredes, alguna voz,
a huir toda la noche
como buscando a nadie.
Nos matarán los otros...! (Pág. 38)*

El texto adquiere dinamismo por medio de la acumulación verbal y la ausencia de nexos. El estribillo resuena como algo patético y obsesivo:

*Si nos decidimos a salir
nos acuchilla un trompetista.
Nos bailan, nos escupen, nos registran,
nos echan a la calle sollozantes.
Nos arrancarán el nombre si salimos.
Nos comerán miradas por la espalda,
nos ahorcarán,
nos besarán con hambres, como perros (Pág. 38)*

El poema tiene ritmo fúnebre. Parece una reactualización de las danzas de la muerte medievales. El conflicto poético se resuelve una vez más con la evasión:

*Si nos atrevemos a salir,
nos suicidamos... (Pág. 8)*

Como ya hemos visto, René del Risco parte de una poética muy simple para escribir "El Viento Frío": del deseo de testimoniar en forma directa una crisis espiritual producto de un momento histórico. Por eso en "El Viento Frío" hay mensaje tan dramático, tal estado salvaje del sentido —como diría Mike Dufrene— que ninguna crítica puede ignorar por avanzada que sea. En general el recurso expresivo más común es la sugerencia, que a veces logra verdaderos aciertos descriptivos:

*La mano fresca encendiendo la radio,
suavemente,
el pescado, como una espada azul,
en medio de la cesta (Pág. 15)*

La repetición elegíaca también contribuye a intensificar el conflicto textual. Gráficamente los versos alterna entre largos y cortos. Y a veces la frustración se refleja a nivel de significante en sintagmas pobres y en construcciones forzadas. Pero también hay en el libro un evidente sentido del ritmo y fluidez verbal.

Definitivamente "El Viento Frío" es el reflejo de la frustración pequeño-burguesa. A lo largo de todo el texto esta sensación se va reafirmando y parece ser que el autor era consciente de ello:

*Estamos nuevamente en la ciudad,
gesticulando festivamente
como pequeño-burgueses.*

*en esta mañana de Marzo
de 1967,
me siento como siempre
defraudado...! (Pág. 49)*

Por causa de ello casi siempre "El Viento Frío" ha sido enfocado desde puntos de vista éticos y aunque no pretendemos hacer la apología de René del Risco, tenemos que coincidir con don Pedro Mir cuando dice: "Es preciso tener mucha fibra creadora, un imperativo de comunicación muy vigoroso e insoslayable para que el poeta se sobreponga al silencio y parta de este núcleo hostil para convertirlo en poesía"⁵. Del Risco está lejos de haber construido una obra perfecta, pero consiguió en más de un aspecto llevar a cabo su poética. Aunque el poeta aborda un sentimiento colectivo, en una forma superada individual, el resultado es que por medio de una alocución sencilla el emisor nos transmite un mensaje dramático, nos sumerge en él. Y precisamente, en eso reside el talento de un poeta: en su poder para representar la realidad sensible. En su capacidad de "penetrar el sentido del mundo y dar a conocer su pensamiento mediante el lenguaje"⁶.

NOTAS

1. "Al Atardecer de un día de Navidad". Pedro Mir. El Nacional de ¡Ahora!. 23 de diciembre de 1973.
2. Entrevista publicada en El Nacional. 29 de noviembre de 1970.
3. Ramón Francisco. Literatura Dominicana 60. Pág. 14.
4. Roland Barthes. Ensayos Críticos. Pág. 328.
5. Pedro Mir. Obra citada.
6. René Menard. Análisis Estructural del Texto Poético. Pág. 11.

LA POESIA POPULAR DE JUAN JOSE AYUSO

Juan José Ayuso es uno de los poetas jóvenes más preocupados por el estudio de nuestro pasado y por la búsqueda de nuestra identidad. Sus acercamientos a la historia y a la sociología los aprovecha más para llegar a la tradición y al espíritu de la nacionalidad que dé apoyo para la prédica doctrinaria ya que Ayuso bucea en nuestra cultura para identificarse con lo que hay en el pueblo de heroico y más auténtico, con esos valores simples de los que se siente orgulloso y que ama. Su poesía ha ido evolucionando de la iniciación existencial hacia los intereses comunitarios, hasta arribar a una poesía a-intelectual, a una transcripción simple dirigida a los más sencillos. Es de los primeros en acercarse a la expresión irónica, al toque de humor fino. Su poesía es ligera, desgravada de toda metaforización preciosista o del tono altisonante, declamativo. Es una poesía que se mueve entre el canto y el habla, entre el refrán y la cantilena, del folklore a la salmodia; que aspira a entablar conversaciones con el lector-receptor de su mensaje.

La obra poética de Ayuso es la más popular de toda la literatura joven no sólo por su elocución simple, directa, sino porque integran en sus textos el acervo cultural del pueblo: refranes, modismos, creencias religiosas, sustratos bíblicos, oraciones. Entremezcla la mitología cristiana y la realidad social para satirizar circunstancias políticas. Utiliza y remeda los medios de comunicación. Sus poemas se encuentran dispersos en periódicos y revistas, por consiguiente —e igual que todos los que no han publicado libros— resulta un tanto difícil de ajustar a los propósitos generales de este trabajo. Sus textos más notables son: “Canto de Guerra”¹, “Bienaventurados los Cimarrones”² y “Autocanto”³.

“Canto de Guerra” es un poema con mucho de improvisación escrito durante la Guerra de Abril, en la que el poeta participó. La elocución es sencilla, de pretensiones épicas. Es un homenaje a los héroes de la guerra, a sus muertos, con quienes cree el poeta que debemos solidarizarnos y por quienes debemos seguir combatiendo para que un día triunfe la alegría. El texto posee carácter documental y el mar en él adquiere un matiz arquetípico, total y ubicuo. Se convierte en una proyección de la vida y la muerte. El amor es presentado como reafirmación, como un arma que también sirvió a los combatientes para paliar los momentos de angustia y el abatimiento. Hay también un repudio a los métodos cobardes de la guerra tecnificada y cruel de los invasores. La compara con la forma valiente, cara a cara, como guerreaban los héroes de nuestra historia:

*Lo cierto es que los hombres de esta isla
no conocían hasta hoy esta guerra perversa,
esta guerra cobarde,
esta guerra sin guerra
que se hace desde lejos
y contra todo el mundo
sea soldado o no sea,
sea anciano,
sea enfermo,
sea un niño.*

*Lo cierto es que los hombres de esta isla
heredaron del tiempo la costumbre,
de aquella vieja guerra en que morían los dioses
luchando frente a frente
con el sol en los ojos
y una tumba a la espalda.*

“Bienaventurados los Cimarrones” es poema de corte popular en el que se aúnan los más diversos elementos con intención satírica y desmistificante. Imita el folklore religioso, se dirige al pueblo partiendo de la filosofía natural de éste, de sus creencias, de las cuales se burla cariñosamente, usando sus mismas expresiones coloquiales. Se acerca a los problemas cotidianos del hombre común. Experimenta, crea rupturas y busca sus propias soluciones poéticas. Hace uso de la crónica deportiva, de los anuncios comerciales. Censura hechos políticos y utiliza un humor burlón que no tiene nada de chocante o grotesco:

*La ley de Libertad Provisional
fue apresada sin fianza
por cinco policías sin orden judicial.*

En el “Autocanto” Ayuso quiere llegar por medio del esbozo autobiográfico a la propia identificación, a la reafirmación de los más puros valores y costumbres heredados de sus mayores, es decir del pueblo, a lo que el poeta llama conciencia “de la piel y la raza”. Este es uno de los ejemplos más ilustradores de la constante de la poesía de Ayuso, de su interés por llegar a las raíces de nuestro pueblo, a nuestra verdadera fisonomía como nación. El texto es mucho más depurado que los otros, las metáforas son sencillísimas pero certeras. Sigue empleando el mismo tono ligero y prosigue siendo a-intelectual:

Humilde

*no modesto.
Soberbio y comprensivo
tolerante y amable
conciente de la piel y de la raza
un hombre
solo
un hombre—
el pincel de los días dibujó por mis venas
eso que los siquiátras llaman temperamento
y que ordena y que guía la vida de la gente
—muy poca
es lamentable—
que conoce su vida
que sabe que lo tiene
y quiere dirigirlo.
Amé
luché
y vencí
en ocasiones tantas
que no tengo recuerdo de las veces.
Amé con el amor del corazón de un niño
luché con la pasión del corazón de un héroe
vencí con el orgullo de quien brinca y alcanza
una estrella del cielo con sus manos.
Todo fue pasajero como la vida misma
pero llenó mi nombre de palabras
y el nombre entre los hombres de mi pueblo
se hizo principio y forma
—o una nueva manera—
de llamar la lucha.
“Uno de tantos”
si
pero hay que recalcar siempre “de tantos”
de los tantos que caen y se levantan
con el puño y la fuerza de los otros
que mantienen la lucha,
con el sueño y el ansia de los otros
que proyectan la luz al infinito.
Humilde
—ya lo he dicho—
no modesto. (Fragmento)*

En una época que “repudia duramente la ilusión lírica”⁴, Ayuso ha encontrado sus propias soluciones poéticas, sus exorcismos parti-

culares. La inicial angustia existencial de Ayuso ha ido dando paso a la reafirmación de los valores populares, a una serie de rupturas e inquietudes, a la ironía, el humor, a la preocupación sociológica. Su poesía es ante todo oral, juglaresca, más para ser escuchada que leída, su dicción es marcadamente coloquial. En la búsqueda de la sencillez comunicacional se apoya en recursos acústicos, en un ritmo muy peculiar, propio que recurre de vez en cuando a la asonancia, al retruécano y a la repetición, manteniéndose en los límites del habla y el canto. Particularmente en algunos fragmentos de "Canto de Guerra" acude a la asonantación:

Junto a Jacques Viau

Fernández amarillo

Juan Miguel verde—y—negro, Jiménez Morillo,

Luis Reyes transparente y Yolanda,

el francés rojo—blanco y azul como los cielos,

Capocci Blanco—verde y con sangre de pueblos

"El mensaje poético —ha escrito Abraham Moles— es la suma de su lenguaje y una sonoridad y cada uno de esos dos mensajes ligados en un mismo fenómeno físico de comunicación, abarca dos aspectos:

El aspecto semántico y el aspecto estético". La poesía de Ayuso por su parte debido al carácter marcadamente oral acude más a recursos acústicos que a las figuras retóricas. Pero a veces el rejuego verbal, la repetición exagerada crean un desequilibrio estético, semántico. El discurso poético se vuelve cansón, el significado se debilita tal como ocurre en "Canto de Amor"⁵. El poema se convierte en una pura variación musical, semánticamente pobre en el que únicamente cuenta la sonoridad.

El retruécano es un juego de palabras. O una inversión de los términos de una proposición entre otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme antítesis con el de la anterior. Como figura es retórica, pero es muy usado por el pueblo quien es el verdadero y eterno creador de la lengua. A Ayuso le sirve no sólo para acentuar lo popular sino también para atemperar la angustia:

El mar invade la isla

*cubriéndola y cubriéndonos con humedad de muerte,
con humedad de vida incalculable.*

Mar fuera y mar adentro.

Mar debajo y arriba.

Mar en los ojos y en la herida.

*Mar en la calle y en las azoteas.
Mar a orillas del mar
y mar antes del mar.
Trabalenguas de angustia.
Rompecabezas cruel en que la sensatez
ha escondido las piezas que terminan el juego.*

(Canto de Guerra)

El poder de concentración del estribillo le sirve a Ayuso para intensificar ciertas significaciones y la agilidad del tono. Sus períodos tienden a la amplificación como forma también de reforzar el mensaje, lo cual contribuye a la peculiaridad del ritmo que por ratos se vuelve salmódico:

*Porque es bueno saber
que la paz se construye a golpe de fusiles,
que la palabra es sólo palabra
y si no se hace al hombre,
llenándolos de tierra,
llenándolos de sangre,
llenándolos de tierra y de sangre,
llenándolos de tierra y de sangre y de ira.*
(Canto sin Tregua)⁶

Gráficamente los poemas de Ayuso son totalmente simples, a pesar de recurrir a veces a las mayúsculas o como en el "Autocanto" que "monta" el poema sobre una ambientación musical. La misma estructura versal corta que podríamos llamar de arte menor, como lo hace la preceptiva tradicional, contribuye al ritmo cortado, jadeante que tiene puntos tangenciales con la prosodia del maestro León Felipe:

Palabras.

*Hechos talvez
quizá sólo palabras
sólo un sueño
sólo un sueño desnudo
desnudos
solos
sueños.
Amor
oficio*

*Amor
ritual
Amor.
(Canto de Amor)*

A partir del postumismo la poesía dominicana empieza a liberarse de los moldes puramente europeos e idealizantes para volver los ojos a la realidad circundante y nacional. Poetas como Pedro Mir y Manuel del Cabral prosiguen la tendencia pero la aproximación de estos va a ser histórica, más sociológica. Por su parte, los poetas jóvenes dominicanos tienen en común el deseo de captar en su poesía nuestra realidad, sin dejar por ello de orientarse hacia los problemas universales. Como es natural en cada uno de ellos esa preocupación por el "hombre criollo" asume caracteres individuales, aunque algunos tales como Andrés L. Mateo, Morrison y James pueden agruparse en un realismo de corte socialista. Ayuso por ejemplo, se aproxima a una poesía de resonancias populares, a la búsqueda de una identidad nacional. Para él profundizar en los valores nacionales supone también encontrar su propia identidad como artista y como hombre. De ahí a veces su visión retrospectiva y totalizante de nuestra historia:

*Isla de antepasados dormitando,
de rebeldes guerreando por los montes,
Isla,
voz aborígen,
sumidero de odios extranjeros
y manantial de amor,
Isla plácida y tibia,
española y mestiza,
india y negra de esclavos y ciudadanos libres.
(Canto de Guerra)*

La intención de Ayuso de escribir una poesía popular es muy buena pero no deja de plantear la vieja inquietud de que hasta dónde es válido limitar la expresión con tal de conseguir una comunicación directa, sencilla. Su mismo tono ágil a veces crea cierto desequilibrio: el poema se pierde en la concatenación rítmica, impidiéndole profundizar más en sus temas. Con todo, son valiosas las búsquedas de Ayuso, su deseo de encontrar nuestra identidad, es decir su propia personalidad, su reafirmación de los valores y costumbres más genuinos del pueblo generoso y humilde. Además hay que añadir que en el "Autocanto" se nota un Ayuso más maduro, depurado y seguro de sí mismo.

NOTAS

1. Suplemento Cultural de El Nacional. 6 de Enero de 1974.
2. Suplemento Cultural de El Nacional. 6 de Diciembre de 1970.
3. Revista Casa de Las Américas. La Habana, Cuba. Núm. 82. Enero-Febrero, 1974.
4. Gaetan Picon. Panorama de la Literatura Francesa Actual. Pág. 261.
5. Suplemento de La Noticia, 20 de abril de 1975.
6. Suplemento de El Nacional, 22 de Noviembre de 1970.

MIGUEL ALFONSECA, TESTIGO DE SU TIEMPO

Los dos primeros libros de poemas que publicó Manuel Alfonseca se caracterizan por ser un testimonio de la época, de hechos que le tocó vivir o presenciar y que de una forma u otra conformaron su generación. La influencia de sus libros es evidente en otros poetas jóvenes.

La primera obra de Alfonseca, "Arribo de la luz", apareció en 1965 durante la revolución, y es un homenaje a los héroes de la invasión del 59. Es un libro de iniciación. "Escrito con más entusiasmo que rigor anunció la apertura de toda una tradición literaria... Casi puede decirse que con "Arribo de la Luz" empieza la nueva poesía criolla"¹. Junto a imágenes pobres, palabrería excesiva, se encuentran aciertos metafóricos. Se nota la presencia de Whitman, también la de Pedro Mir. De todos modos, en este primer libro de Alfonseca hay rasgos que se acentuarán con más firmeza en sus textos posteriores. Uno de esos rasgos, tal vez el más sobresaliente de Alfonseca, es sentirse testigo de su época. Esta constante determina sus poemas y convierte a Alfonseca en fiel emisor de una época:

*Yo sé de las cabezas
que se hundieron para siempre en los patios de las cárceles
en los crematorios de basura...
Yo he visto la sangre seca y negra
acusando en las paredes, diciendo los perdidos
apellidos que luego se recordarán únicamente.
(Arribo de la Luz, Pág. 18)²*

En "La Guerra y los Cantos" Alfonseca nos da la visión de la revolución de Abril de 1965. Para ello se sitúa dentro de la guerra misma, dejando a un lado las impresiones individuales para sumer-

girirse en el sentimiento colectivo. Por medio de la síntesis nos presenta los avatares de la lucha, evitando en todo momento mostrarnos a los personajes de más relieve. Los héroes a quienes canta son: un niño, un joven provinciano, un muchacho desconocido, una vendedora de frutas... Canta a "aquellos que necesitaron urgentemente de un testigo honrado"³. Su voz es la voz de un pueblo en pie de lucha, la euforia de la guerra. En este libro el lenguaje es más sobrio, hay más dominio de la técnica y aunque Alfonseca es dueño de una imaginación bastante vigorosa, tiende a una sencillez premeditada, al realismo que primaba en la época en que escribe en el ambiente literario criollo.

"La Guerra y los Cantos" se desarrolla en el ámbito citadino, pero en el libro hay un trasfondo natural, teniendo las imágenes como soporte asociativo, elementos campestres, muchos de ellos de evidente origen whitmaniano. Esos motivos naturales dentro de la violencia de la guerra se convierten en antítesis de todo lo injusto y en símbolo de lo más auténtico y humano:

*Aún tenía los ríos campestres en tu boca.
Aún olía tu cabeza al pólen de los árboles
cuando la primavera estalla como una mujer parida.
Aún tus brazos guardaban el polvo de la siembra
y dormían en tus manos pálidas biajacas,
comían los vientos del amor
bajo el viento derribador de hojas.
Aún sudabas caballo y gastaba yunta
donde el sol resbala hacia el cansancio. (pág. 21)*

Por eso a los muertos de la guerra, el poeta les brinda la tierra agridulce, las gaviotas, la arena, las gargantas de los ríos. Esos elementos naturales en el "Responso a Jacques Viau" van a ir asociados a los valores más puros como son las banderas, los brazos potentes del pueblo, los niños... Por tanto, el infierno más horrible que imagina el poeta para los invasores es que mueran lejos del suelo natal "sin los abetos de Vermont, sin los frescos terrones de California". Es decir, sin los elementos naturales que los vieron nacer. Y es tan intensa la atmósfera naturalista en el libro que hasta la vendedora de frutas al morir sufre una extraña metamorfosis, consustanciándose con ellas:

*Pronto no podré mirar
el cuerpo de la mujer de frutas. (Pág. 46)*

Aunque Alfonseca se vale de un tono romántico, grandilocuente

para transcribir una realidad de gran impacto social, su enfoque es colectivo. Desechada toda concepción mística del oficio poético, el poeta intuye que la poesía es una mediadora entre la realidad y la conciencia. Se siente testigo de un momento excepcional, y para transmitir su mensaje, escribe una poesía de cierto carácter documental, valiéndose de la síntesis, enfocando especialmente a los personajes más anónimos:

*Aún tenías la sonrisa de un joven provinciano
cuando te vi caer (Pág. 24)*

*Yo estaba recogiendo las voces de la pólvora
y la risa de los hombres terriblemente alegres.
Yo estaba recorriendo las calles
donde los desnudos su lucha decidían
amontonando pequeños incendios y basura
y gritos para espantar el miedo. (Pág. 37)*

*En tanto
desde un balcón de vértigo y luceros,
yo canto este poema. (Pág. 54)*

Hay otro momento que Alfonseca sintetiza la dimensión de la lucha y nos presenta la historia como un solo instante de injusticia y crueldad, valiéndose de una superposición totalizante:

*Porque estábamos aquí,
hombres de tierra triste,
de tierra dócil desde el tiempo
en que sólo el mar nos atacaba,
hombres de tierra ensangrentada
desde que el pájaro aborígen caía bajo el plomo (Pág. 22)*

Definitivamente, y a pesar del tono exaltado y la magnitud del tema, se puede decir que "La Guerra y Los Cantos" no es un libro ambicioso.

Hay también en este libro un optimismo vitalista que lo salva de caer en el pesimismo y la lamentación:

*Cantabas asombrado de la miel
que la guerra entregaba (Pág. 49)*

Ese optimismo es el que genera el tono declamativo que muchas

veces desencadena una serie de sintagmas gratuitos. De ese modo, la sangre derramada sirve para que el hombre adquiera estatura épica, desmistificante:

*Allí hubo sangre suficiente
para subir al hombre más alto que los dioses. (Pág. 24)*

Bajo el impulso de este entusiasmo, de la euforia con que escribe Alfonseca, su imaginación se expande hacia lo cósmico. Por ejemplo, Jacques Viau al caer, adquiere dimensión heroica, grandiosa: "Derribado sobre el mundo/ entre la pólvora y los gritos". El espacio estelar se vuelve caótico, móvil: un reflejo de la lucha, un ámbito casi surrealista:

*Busqué las orillas
y un golpe de sol me partió los labios,
me echó rodando por incendiadas yerbas
donde los astros se derrumban
en las terrazas oscuras de noche
desmayada sobre los promontorios. (Pág. 38)*

En todo el libro hay una constante alusión alegórica a la muerte, pero esta aparece despojada de todo pavor. El matiz prosopopéyico la desnuda de sus connotaciones tétricas y la carga de atributos bélicos: "muelas del crimen; corriamos por el miserable esqueleto de la ciudad; agujón de bala sin ojos; el cráneo del cielo pide llamas; después de este gran cráneo destrozado bajo el sol"... La sangre es también una alusión metonímica a la muerte, pero en el texto simboliza la libertad, la purificación y el espíritu de la lucha. Junto a la muerte el poeta pone contra el viento, y la luz que es gozo y reafirmación de la existencia:

*Bate el viento en tu sepulcro
cargado de las hojas y la luz de noviembre (Pág. 52)*

El carácter euforizante de la metáfora —las suyas por su libertad asociativa están muy cerca del surrealismo— es aprovechado por Alfonseca para proyectar el entusiasmo de la lucha.

En "La Guerra y los Cantos" la soledad no aparece en el hombre sino en los objetos. La guerra interrumpió el ciclo natural de la vida. Los ríos están sucios con cadáveres y peces. Los objetos se quedan solos sin el uso de los hombres que los llena de sentido, los humaniza. Los libros se ponen verdes por el moho, las casas están vacías, llenas

de fotos amarillentas, de botas viejas y útiles manoseados. Queda, quizás, la nostalgia por los días tranquilos, pero nadie se siente solo pues el hombre la guerra le dio talla heroica y lo unió a los demás.

A veces al poeta—emisor no le basta una relación sucinta de los hechos, entonces apela al salto intuitivo, al símbolo para captar el contexto referencial “mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas que corrigen y complementan inagotablemente la inadecuación”⁴. De ese modo, el mar, uno de los símbolos de mayor tradición literaria va a adquirir múltiples significaciones en el texto.

Por su carácter universal el mar es un arquetipo que se identifica con el principio y el fin de la vida, con lo infinito y misterioso, con la muerte y el renacimiento. Simboliza también la atemporalidad y la eternidad, las pasiones y los sentimientos de los hombres. En “La Guerra y los Cantos” el mar es un espejo anímico del poeta y registro diacrónico de la lucha. Opera como símbolo—eje alrededor del cual se insertan todas las peripecias de la guerra. Es un símbolo que el poeta va recreando y añadiendo significaciones y funciones:

*El mar no huyó de la guerra y los hombres.
Estuvo siempre como un padre espantoso
golpeando el corazón de la ciudad.
El mar intenso se amarraba a los hombres
y daba luz y salitre a los habitantes del fuego.
El mar era alimento
y también una gran dentellada. (Pág. 533)*

*Si alguien hubiera probado las ondas
hubiera sabido que el mar se hacía amargo. (Pág. 37)*

O sea el mar adquiere múltiples connotaciones. Es arma, solidaridad, muerte, tristeza, alegría. También puede ser un espacio mítico donde “los dioses de la guerra jugaban a la muerte”. O puede convertirse por medio de una imagen de gran plasticidad en un chorro de sangre acusador:

*El mar cayó como un coágulo
cerca de la mesa de los restaurantes
y puso en fuga a las ninfas
que usan pantalones como si fueran mordidas
y sátiros que apestan a agua de colonia (Pág. 38)*

Según Gastón Bachelard, la poesía es un sueño primitivo que despierta las imágenes primeras⁵ y una de las funciones principales de la imagen literaria consiste en traslucir el dinamismo de nuestra imaginación. Alfonseca en su afán de servir de intermediario, de testigo, de una realidad apela al carácter onírico del símbolo para transmitirnos un mensaje que a veces sólo puede captar recurriendo a la capacidad primigenia de la poesía para revelarnos el ser. "Canto al Mar en la Guerra" es el texto que mejor ilustra la amplitud de significaciones de que hemos hablado y el carácter totalizante del mar como eje simbólico:

CANTO DEL MAR EN LA GUERRA

*Oscuro es el mar en la madrugada
como un vuelo lejanísimo de aguas,
como un gran animal de tristeza y espanto
rodeándonos,
5 cercándonos.*

*Oscuro es el mar en la hora
de blancas cabelleras sobre la ciudad,
de enredaderas malvas y violáceas
colgando del viento insomne y del cielo
10 aún los pájaros no desgarrán la niebla
y se hunden las estrellas, desoladas.
El día de nuevo se abre al mundo.*

*Oscuro es el mar en la madrugada,
como la desolación del hombre,
15 como la soledad después de la entrega,
como el recuerdo de grandes matanzas
en los días más agrios de la guerra.*

*Oscuro es el mar.
A través de los cristales yo veo su lomo,
20 yo veo su espinazo de movable epidermis
donde los peces muerden las algas y las sombras.*

*Los peces muerden el anzuelo del hombre,
donde se acaba el mar.
A través de los cristales yo veo su universo,
25 escucho su voz más honda que los tiempos
y la tristeza, ¡ah, la tristeza! ,
suelta avispa en mi pecho y mi garganta.*

*Oscuro es el mar a través de esta ventana
Sueño de amantes quebrados en la despedida
26 y de ancianas gaviotas sobre los peñascos.*

*Oscuro es el mar a través de esta ventana
y más oscuro aún en la madrugada de guerra.
Yo veo los escombros, el resto del incendio,
35 allí quedaron cuerpos de muchachos alegres
para quienes la vida era el combate,
para quienes la vida fue una infancia enrejada
y luego las cenizas antes de crecer.*

*Yo veo escombros, el resto del incendio,
40 allí quedó la sangre caída junto al grito
en un derrumbamiento de árboles y huesos.
Allí quedaron muertos
junto a rocas y troncos y lenguas de salitre.*

*Oscuro es el mar
y la canción marina de la guerra:
45 –Abril trajo la guerra y entonces todo ardió.
Yo vi las llamaradas girar en desenfreno
desencadenando humo y huestes de la furia.
Los muertos cubrieron
el espacio más amplio y maduro de la tierra.
50 Los muertos cubrieron
la voz y el corazón de los habitantes.
Entonces fue el acero
sobre mis marinos herbazales
y la muerte ladró desde mis aguas tranquilas.
55 Entonces fue la muerte desde mis ondas
y el sollozo más duro salió de mi garganta.
Guinda el cielo sus morados telares
sobre las extensas planicies salobres.*

*El silencio aprieta calles y edificios
60 y ferozmente lucha con la brisa.
A mi lado está la amada y la esperanza
durmiendo en la tregua de la guerra
y dulcísimo es el vagido del alba.*

*Claro es el mar.
65 Más claro.*

Abajo el ruido de un fusil despereza la calle.

*Alguien golpea los tímpanos del sueño
anunciando un periódico.*

Claro es el mar.

70 *Más claro.*

*Un rumor de pasos creciendo tira del día.
En los vidrios, una violenta rotura sin estruendo
me enceguece.*

75 *El mar de golpe borbota reflejos en Oriente
desparramando blancos, verdes, azules,
sobre las lilas y violetas de la madrugada.*

La sangre sobre el mar, extendida y brillante.

Claro es el mar.

Claro es el mar en la alborada.

80 *El despertar.*

1—5. El mar comienza adquiriendo significación tempo-espacial. El poeta como los románticos, identifica el contexto referencial con su afectividad asume caracteres de animal mítico, fantástico.

5—12. El emisor amplifica la idea anterior, la atmósfera de melancolía y soledad. El estribillo "Oscuro es el mar" actúa como desencadenante de la afectividad del poeta. La tristeza se comunica a todo lo que lo rodea y hasta las estrellas parece que se hunden desoladas.

13—17. La oscuridad del mar se equipara con la soledad después de la entrega y con el recuerdo de las grandes matanzas.

18—30. La categoría prosopopéyica, de animal mítico del mar, se concretiza. Ahora tiene lomo, espinazo, movable epidermis. El mar se convierte en un universo intemporal y triste. El poeta siente la tristeza casi como si fuera una sustancia biológica, corporal.

31—37. La oscuridad del mar se intensifica al asociarla al recuerdo de los caídos y al carácter destructivo de la guerra.

38—42. El poeta presenta una visión panorámica de la guerra y hace alusión metonímica al mar, el cual al igual que el poeta es testigo de todos los hechos acaecidos.

43—48. El mar asume el papel de narrador poemático. Como un testigo sobrenatural y epopéyico describe el fragor de la lucha.

59—65. El tiempo avanza y sobreviene el amanecer. Hay un cam-

bio anímico asociado con la llegada del día. El poeta ya no está solo: a su lado están la amada y la esperanza. El alba es dulcísima y el mar más claro. A nivel de significante también se produce un cambio, pues el sintagma "Claro es el mar" aparece al final y no al principio de la estrofa, como un refuerzo de la variación anímica.

66—70. La ciudad combatiente despierta y el mar sigue aclarando más, identificándose con la alegría de la luz y la euforia vital.

71—80. La actividad de los combatientes acelera el día. La luz del sol se desparrama sobre todos los objetos. El mar es un espejo que esplende colores claros sobre los matices apagados que tenían en la madrugada. La sangre, que refuerza el ambiente bélico, es brillante, alegre. El mar es definitivamente claro, ahora, en la alborada, que en los textos de Alfonseca se identifica con el advenimiento de una sociedad libre. El mar al final se transforma en un macro—espacio deslumbrante, reflejo del optimismo del poeta y testigo diacrónico.

Al final del libro después de completar el ciclo guerra—paz, la ciudad vuelve a su curso habitual. Junto al mar sólo quedan la chatarra que miran los amantes tomados de la mano. El mar, el poeta se desdoblan y se consustancian. Ambos siguen siendo testigos, eslabones de un pasado triste y un presente incierto. Entonces el mar despojado de sus atributos bélicos "es más intenso" porque sólo se oye. Y aunque a veces traiga el recuerdo de la muerte, permanece como un símbolo que cierra un ciclo y recomienza otro, como un emblema de fe en el porvenir.

Todo texto poético nace de una necesidad de comunicación ya que "escribir —como dice Roland Barthes— es un modo de Eros. Pues el significado primero de la literatura es un deseo de escribir"⁶. Ahora bien, bien todo texto supone una dialéctica entre el escritor y el objeto-texto, y todo poeta cuando intenta escribir confronta dicho conflicto, pues la poesía tiene como instrumento el lenguaje que es un material significativo de por sí ambiguo, lleno de connotaciones y arbitrariedades gramaticales y cuyo carácter histórico lo hace inestable y cambiante. A partir de esta materia inconsistente, el poeta se lanza a construir su propia habla poética. La calidad de su obra va a depender directamente de la adecuación que haga el poeta entre el significado y el significante, de la forma en que sea capaz de transmitirnos su realidad por medio del lenguaje. Si el poeta es nóvel, entonces la lucha es a muerte, pues por un lado está su deseo de lograr un acuerdo entre su pensamiento y el código de la lengua, entre su afectividad y el poder liberador de la imagen. Pero por otra parte, está la indocilidad del lenguaje al cual el escritor poco experimentado

no siempre le es fácil doblegar. En el caso de Alfonseca, éste se sabe dueño de una imaginación bastante vigorosa, pero que no siempre puede traducir correctamente debido a su inexperiencia en el manejo del idioma. Además no hay en Alfonseca interés alguno por el significante. Sus textos poéticos responden al propósito, de ser intermediario del lector y una realidad histórica de la que es testigo y participante. Fiel a ese fin desechará todo lo que él cree que no se ajusta a esa necesidad comunicacional. No obstante sus rasgos intuitivos, el poeta arranca de una sobriedad consciente y de un lenguaje llano. Sus poemas más logrados como el "Responso a Jacques Viau", "Coral Sombrío para Invasores", valen mayormente por la totalidad del conjunto, pues no hay en ellos ningún deseo de deslumbrarnos con versos aislados o frases ingeniosas.

Por otra parte, no hay que olvidar que la literatura utiliza la tradición para lanzarse a construir el futuro. En la medida que un autor recrea su propia lengua y logra una nueva forma tomando como base una tradición, está probando la validez de su obra. En el momento en que Alfonseca empieza a escribir encuentra una tradición poética de considerable peso y un bagaje lingüístico que puede sintetizarse en dos grandes tendencias. En una cabe el postumismo que se caracteriza por el descuido sintáctico, la pobreza lexical y la expresión desnuda. En la otra corriente caben los sorprendidos de lenguaje simbolista, preciosista, de elegante sintaxis y riqueza verbal. Algunos "independientes" como Pedro Mir y Tomás Hernández Franco se acercan a la segunda mientras que Incháustegui Cabral se acerca a la primera. Alfonseca estéticamente está cerca de los poetas del 48, quienes sintetizan las dos corrientes mencionadas, y, además, pretenden abarcar lo nacional partiendo de un subjetivismo tenso⁷. Precisamente en la promoción de Alfonseca, la del 60, culmina la búsqueda del "hombre criollo", de lo nacional, en nuestra poesía. Por eso "La Guerra y Los Cantos" se inscribe en la tradición semántica. Su preocupación es por el contenido. Por eso no hay rupturas ni contradicciones a nivel gráfico.

Alfonseca está consciente de la enorme trascendencia que hubiera tenido la guerra de Abril de no haber terminado en forma decorosa, pero frustrante. Así, por encima de la voluntaria sobriedad en el libro hay entusiasmo bélico que aflora en el tono desmesurado, un entusiasmo que muchas veces se convierte en el único soporte del poema y que a veces desemboca en una elocución discursiva:

Había tiempo sólo para gritar y morir.

*Había tiempo sólo para gritar y vivir.
Tiempo para ser libres sobre el mundo. (Pág. 23)*

*Porque son invasores
porque no defienden su patria
sino que agreden la nuestra.
Patria pequeña de tierra.
Patria inmensa de hombres. (Pág. 26)*

Los adjetivos en general contribuyen a darnos los atributos del ambiente: "canto ronco, calles rebeldes, crujientes escombros, sol reseco"; pero a veces hay algunos mal escogidos como "gordos terrones", por ejemplo. En poemas como "Canción de una Madre en la Guerra", Alfonseca utiliza el habla de coloquial, valiéndose de su aspecto afectivo. Lo hace con tal ingenuidad, y utilizando expresiones populares, que realmente conmueve. Gráficamente, Alfonseca divide sus textos en bloques estróficos. Los versos son extensos, como corresponde a su acento heroico, llenan el espacio de página en un intento de ajustarse a la ambición del tono y a la dimensión del mensaje poético.

Recientemente, "La Guerra y Los Cantos" supone "un avance hacia un lenguaje llano, simple"⁸, que fue la ambición de muchos poetas criollos en la década del 60. Pero también es verdad que Alfonseca no siempre encuentra la justa adecuación entre su imaginación y su lenguaje. A veces se deja arrastrar por frases huecas, repeticiones gratuitas, torpezas expresivas. Sin embargo, por encima de los cánones realistas y de su inexperiencia, hay en Alfonseca cierta frescura, una fuerza metafórica, un afán de testimonio, de compromiso que compensan de algún modo sus deficiencias.

Se ha dicho de los últimos poemas de Alfonseca que manifiestan un cambio profundo en la cosmovisión de su autor. "De lúcido testigo de su tiempo histórico concreto y real, Alfonseca ha pasado a vidente seguro de una armonía cósmica"⁹. Ejemplo de ello es el poema "Mirad los Grandes Rishis de la osa mayor", que si bien denotan madurez de lenguaje y equilibrio expresivo, su contenido es puramente místico.

Es obvio que los juicios de Ramón Francisco acerca de Miguel Alfonseca son demasiado bien intencionados. Tal vez influye en ello el hecho de que tanto el crítico como el escritor vivían en un ambiente político efervescente donde a la hora de juzgar una obra primaba más el valor ideológico que su realización lingüística. Sin embargo, aunque la poesía de Alfonseca es un testimonio vivo de una época

histórica, su valor sociopolítico es extraliterario. El texto poético es un campo autónomo que debe bastarse a sí mismo. La carga ideológica es valiosa, pero debe también realizar la calidad estética. Hasta ahora los libros que ha publicado Alfonseca son obras de búsqueda de un estilo, de una definición¹⁰. Confiamos que algún día Alfonseca pueda llegar a producir esos textos maduros a los que todo escritor aspira.

NOTAS

1. Pedro Conde. Antología Informal. Pág. 12.
2. Imprenta de la UASD, 1965.
3. Ramón Francisco. Prólogo de La Guerra y Los Cantos. Pág. 16.
4. G. Durand. La Imaginación Simbólica. Pág. 21.
5. El Aire y los Sueños. Pág. 224.
6. Roland Barthes. Ensayos Críticos. Pág. 15.
7. Manuel Rueda. Introducción a la Antología Panorámica de la Poesía Dominicana Contemporánea. Pág. 3.
8. Ramón Francisco. Literatura Dominicana 60. Pág. 226.
9. Revista Bloque, Núm. 2.
10. Hace poco en un acto de regresión incomprensible, Alfonseca publicó un libro de estilo muy anterior a "La Guerra y los Cantos", cuyo título es "Isla o Promontorio".

FORMULAS PARA ESPANTAR LA MUERTE

En la poesía de Jeannette Miller además de encontrarnos con dos temas constantes de la poesía y el arte universal, el tiempo y la muerte, nos deslumbra el firme manejo de la lengua que contrasta con la inseguridad expresiva de muchos jóvenes poetas. Su primer libro, "Fórmulas para Combatir el Miedo", es una obra en que los textos se ordenan alrededor de un eje temporal¹ que le imprime una dialéctica que abarca de lo mítico a lo real, presente—pasado; que intenta ser una síntesis del hombre y su historia. Los textos parten de una subjetividad angustiada, de estímulos puramente vivenciales que logran su expresión por medio de imágenes de factura surrealista y preocupaciones evidentemente existenciales.

La poesía es una revelación del mundo que hunde sus raíces en la

vida misma y como tal es un reflejo de las incertidumbres ambientales. En este libro las presiones sociales se traducen por medio de un lirismo individual, una visión atormentada de la vida, que a la poeta le parece hostil y agresiva, un camino accidentado que terminará con la muerte. El resultado es el miedo, especialmente al tiempo humano que es de algún modo una extensión de la muerte. Por eso "Fórmulas para Combatir el Miedo" es un rito poético, una apelación al carácter eufemístico del arte, para rebelarse contra la corrupción tiempo—muerte. La poesía de Jeannette Miller es un ejercicio catártico, una especie de conjuro, una forma de conocerse a sí misma y dar a conocer la violencia del ambiente, por medio del mensaje poético.

El hombre europeo tras el sacudimiento de la guerra sintió que la confianza en los valores absolutos humanos se tambaleaba. El esfuerzo mayor de nuestro tiempo es el deseo de fundar un orden de valores plenamente humanos. Y precisamente, el existencialismo es una respuesta filosófica de una época en crisis en que hasta los conceptos del hombre estaban en entredicho. En América Latina a pesar de que no hubo guerra, la constante violencia, las profundas diferencias sociales, la obligada aceptación de un orden que se rechaza engendran en el poeta una angustia vital que encontró su expresión en los años 50 y parte de los del 60, en la corriente existencial. Tal sucede con Jeannette Miller.

En "Fórmulas para Combatir el Miedo", Jeannette Miller, nos presenta lo absurdo de la vida rutinaria urbana y asume desde el principio la rebelión como una forma de romper con lo habitual, pero su rebelión aún no tiene objetivos precisos, tal como aparece en uno de sus poemas juveniles:

*Hoy, golpeada,
como si la maldad entera fluyera en mis adentros.
Hoy, despojada, mutilada, sin canción ni palabras,
casi muerta.
Hoy me rebelo².*

Las violentas asociaciones y las disociaciones de los nexos lógicos, propias del surrealismo, funcionan en el libro como forma de expresión de la hostilidad del medio. Y a pesar de que Jeannette siempre parte de un estímulo afectivo, de un subjetivismo tenso, hay en sus textos cierta contención. De ello resulta que su poesía tiende a apoyarse en la sugerencia y el discurso poético se llena de símbolos y significaciones, se convierte en un idiolecto que se acerca al hermetismo. Los recursos simbolistas que usa la poeta, sin embargo, no son

fruto de un esteticismo superfluo, sino que los recursos técnicos están al servicio de su mensaje poético. Así el empleo de la sinestesia también violenta, traduce la hostilidad del medio:

El olor golpeante del asfalto podrido (Pág. 29)

Una canción sucia, turbia, (Pág. 20)

Como ya dijimos para Jeannette la vida es una agresión, una lucha constante, una antinomia entre el amor y el odio, entre la luz y la oscuridad. El tiempo es un círculo vicioso en el que el hombre siempre es víctima de la presión del ambiente, de forma que la vida parece detenida, que siempre ha sido igual:

*Soportaron al antiguo terror,
las afiladas garras,
el viento en desbandada
raspando el cuero de la tierra como un cuchillo
(El Principio. Pág. 11)*

Por eso en todo el libro es frecuente el reenvío a un tiempo mítico, primitivo, pues la hostilidad de la vida continúa. La ciudad es una jungla, un túnel oscuro, una jaula. Otras veces por su dinamismo prosopopéyico se identifica con un animal feroz con fauces y garras. Cambian algunas circunstancias, el hombre en vez de "delgados hoyos" vive en "edificios huesudos", pero el devenir es el mismo, aplastante y continuo:

*Aquí
de vuelta,
la luz es esta cosa grande pegándose a los ojos,
a la piel,
a los poros pequeños, entreabiertos.
Innumerables láminas dividen el espacio
situándolo entre árboles, o casas, o edificios huesudos.
Desde el alarido,
punto de partida del inmenso viaje,
todo se divide,
el terror, las caricias, el pan,
las necesidades.
Las junglas de sol entremezcladas de hombres
calientan hacia el centro del día,
los pitos detenidos en ese tiempo largo*

*entre hojas revoloteadoras como llanto antiguo.
El caer de la tarde es tormenta,
como si todo se despegara de pronto y nos odiara,
como si el brillo sostenido hubiera sido terror,
mentira,
muerte.*

*Un viento indiferente golpeando las hojas,
la capota del cielo,
los techos tan visibles como un segundo pavimento.
El túnel oscuro de la ciudad
abajo,
la noche arriba,
pestañando,
despertando. (Los Angeles son Propicios a las Cuatro)*

Frente a la hostilidad de la vida y a la corrosión continua de la muerte y el tiempo, la poeta opone una actitud rebelde, combativa. Y el mismo acto poético se convierte en una batalla ritual; en un deseo de trascendencia.

El surrealismo con su incoherencia lógica, con sus contradicciones en los términos metafóricos se ajusta perfectamente a los propósitos de la poeta de cantar un mundo que concibe inestable, violento, caótico. Rompe con las cosas tal como son y aspira a restituir las en plena actividad:

*Debajo de una silla grita tu caballo
acosado por las voces de la noche,
un temblor de luna nos lleva al asilo de los muertos
a las calles entrecortadas por lamparillas y luceros furtivos. (Pág.39)*

A veces se limitará a acumular, a yuxtaponer los elementos referenciales, logrando darnos una visión vertiginosa de un mundo desgarrante y sobrecogedor en el que impera la incomunicación:

*Un sonido limpio me atravesó a lo ancho.
La consigna viene por el aire,
va comiendo caimanes y eructando azucenas,
bocas abiertas,
homosexuales y noticias,
cadáveres que no cesan de parir,
lagartos que lloran siempre.
Entre todos nosotros se levanta un muro de agua. (Pág. 20)*

La presión constante que el pasado prehistórico ejerce sobre el presente, puede surgir de un deseo de evasión pero al mismo tiempo de una voluntad de “articular nociones precisas —como dice Manuel Rueda— sobre la temporalidad y las problemáticas del ser humano”³:

*Hombre,
mujer,
prole,
el tibio huevo sagrado se ha roto frente a las estatuas (Pág. 14)*

La angustia del presente es la misma de siempre. Su tiempo no es lineal sino simultáneo:

*Todo esto comenzó un día lejano,
en un lugar lejano,
sin animales. (Pág. 36)*

El concepto del artista creador ex nihilo actualmente es considerado como una mística, como un dogma romántico⁴. En general, la literatura se reduce a unos cuantos temas que por repetidos ya son típicos, triviales. Por eso “al escritor —dice Roland Barthes— sólo le resta una actividad de variación y combinación: nunca hay creadores, sólo hay combinadores”⁵. Quizás uno de los temas más universales de la literatura es el de la muerte—tiempo, y tiene que ser así puesto que conforma nuestro pensamiento, nuestra calidad de seres humanos. Y a veces cuando la visión del mundo se hace incierta, la única evidencia que le queda al poeta es la de su “no yo”, la de la muerte. Por eso no es raro que en los textos de Jeannette Miller que posee una cosmovisión angustiosa, la muerte sea una obsesión; que va repitiéndose, y variando a lo largo de todo el texto por metonimia, analogía, sinonimia...

*“Cada mañana
al levantarme
inicio el camino hacia la muerte. (Pág. 49)*

Y es que si una de las características fundamentales del hombre es estar—en—el—mundo, el absurdo y la condición humana son la misma cosa. Y el absurdo es al mismo tiempo conciencia y rechazo de la muerte como dice Camus en “El Mito de Sísifo”. Basta examinar el léxico de Jeannette para darnos cuenta cómo va reiterando el sentimiento de la muerte por asociaciones metafóricas, cercanías y metonimia: “delgados hoyos, huecos, boqueo nocturno, abismos, orificios negros, pedazos de agua luminosa, asfixia, estertores últimos, cabelle-

ras muertas, pedazos de gente, huecos de seca arboleda, cadáver de carbón, hoyos familiares, pozos, piedras horadadas, tumbas adentro, muelas centenarias"... Los adjetivos también tienen atributos de profundidad: "cielo profundo, hondas necesidades, vida hueca..." y hasta el amor es paradójicamente terrible, triste y falso. En el poema "Jueves", aunque no se menciona la muerte directamente, la poeta por medio de los elementos va connotando la idea de la muerte (noche árida, ojos espantados de frío, tierra muerta; en medio de la noche me ahuyentan voces imprevistas; diarias amarguras, tiniebla, silencio, fantasmas toscos).

En el poema "Mi Casa", esta es vista como una tumba futura, un espacio mítico donde se mueven animales fantásticos. Hay además una velada ironía a su ambiente:

*Esta casa,
de rosados absurdos y flores del oeste,
de pesados muebles de caoba en trópico flotante,
carente de sombras
o esquinas donde refugiarse. (Pág. 32)*

En definitiva ante una existencia absurda, la imposibilidad de confirmar una esencia, la única evidencia, "la única firmeza está al final del existir y es suprema negación, eterna oscuridad: muerte"⁵. Pero la muerte para Jeannette más que una evasión, parece ser una condición del ser. En "Fórmulas para Combatir el Miedo" el conflicto poético tiende a resolverse en una consustanciación panteísta con la naturaleza, en un retorno a las fuentes primeras del ser, al origen del sueño:

*Después de todo
salirse,
respirar,
olvidar la monotonía de la jaula,
el aire artificial de las oficinas,
las fauces de la ciudad hambrienta.
Revolver los ojos por el río,
por el agua que redondea los brazos de tierra
y la hace parecer humana,
protectora.
Deshollinar las entrañas tratando de buscar el origen del sueño,
marearse de sol y de salitre,
diluirse.
Recorrer las laderas de la selva apretada
enmarañada de verde y brillo,*

*tocar los animales,
sentir el camino de la sangre,
reconocer la vida, el amor que produce,
oir pasar el tiempo sin voces.
Después de todo
buscar la noche con los ojos,
verla aparecer debajo de las hojas, envolviendo los árboles
ocultando los ángulos.
Dejarse estar,
sin reconocer nada,
amando,
siendo todo con el mundo,
muriendo siempre.
(Domingo)*

Como ya hemos apuntado, hay en la poesía de Jeannette cierto hermetismo que nace de la contención sentimental, de la sugerencia simbolizadora, pero también la alusión cultural a veces puede ampliar las connotaciones del texto. En el poema "Martes" este simple vocablo desencadena una serie de significaciones mitológicas, bélicas, astrológicas y astronómicas que encajan con la tónica violenta y el sentido del tiempo y del espacio; condensa en unos pocos versos toda la cosmovisión del libro. El texto es una verdadera constelación semántica de gran plasticidad metafórica:

*Planetario
como este tiempo de sonidos claros,
como la luz primaria que adivina los bordes,
contornea los ángulos,
hace llorar el vidrio.
Soleado guerrero de la vida,
cabalgante rubí de sangre apisonada,
dulce quejido de sonidos distantes,
de rutas espaciales,
de palabras redondas como el hombre. (Pág. 51)*

En conclusión, "Fórmulas para Combatir el Miedo" literariamente se inscribe en la tradición simbólico-surrealista. Es un libro organizado alrededor de un eje temporal, que tiene mucho de visión existencial e individual de la vida y que plantea profundas interrogantes. Junto a un firme manejo de la lengua, traduce una sólida formación y un magnífico comienzo.

Los textos de Jeannette Miller posteriores a "Fórmulas para

Combatir el Miedo”, muestran junto a una evolución de poética y de ideología, la acentuación de caracteres que sólo varían y se transforman, pero que persisten y se enriquecen. Lentamente la visión trágica e individual va siendo sustituida por intereses colectivos. La tensión poética se vuelve fecunda, se convierte en agresión a un medio alienante, denuncia de la violencia política y rechazo a la maquinaria de consumo. Su habla poética es más directa, está más cerca de lo coloquial. El espacio poético deja de ser mítico, idealizante y vago. Se concretiza. En sus poemas ahora palpita la vida urbana, la cotidianidad: los paleteros, los choferes, el hombre tangible con sus penas y alegrías. Pero su visión sigue siendo de un subjetivismo atormentado. En los “Poemas Domésticos”⁷ “Poemas 1973”⁸, “Fotografía de un Hombre Solo”⁹ culmina el ciclo de “Fórmulas para Combatir el Miedo” a la par que evoluciona la poética de la Miller.

Como ya hemos indicado, para la poeta el tiempo sigue siendo un aliado de la muerte, un círculo vicioso, una rutina. Como Machado concibe la vida como un camino. Para Jeannette éste termina en la nada, que es la libertad. La misma monotonía hace que el tiempo parezca detenido, que adquiere un devenir negativo ocurre hacia abajo.

*amibas amarillas,
polillas, libros, un flequillo
perpetuando esta forma gris que es la tarde.*

(Fórmulas... 37)

*Si estuvieras en una plaza grande los árboles nunca pudieran crecer,
(Fórmulas... 33)*

*desencajada angustia sin ganas diferentes,
semanario,
anualidad,
tiempo hacia abajo*

(Poemas 1973)

Tus dientes roen un tiempo detenido

(La Muñeca)

Otras veces el tiempo es algo macabro, disolvente o una cárcel:

*atrapada por las cosas,
por el tiempo
(Poemas Domésticos)*

*A la hora de las dos,
cuando el sol deposita en troneras de silencio
su paso de cenizas*

(Referencias para un Drama)

*A la noche que sigues y que te identifica,
pálida bruja,
vieja prostituta que te marca.*

Y con ella defines este tiempo que es mujer

(Fotografía de un Hombre solo)

También son frecuentes las superposiciones tempo-espacial de un pasado mítico y el presente; del presente y el pasado o las proyecciones del presente hacia el futuro, en una visión del tiempo simultánea y total:

*perforando los troncos mortecinos que una vez repasé
en tierras de castañas y aliento frío
rodando hacia una tarde ahumada
llena de pájaros inválidos.
Cada hombre poseía un lugar,
daba unos céntimos por él
y se sentaba a esperar la muerte.*

(A la Hora del Invierno Manso)

El tiempo es un disolvente y un obstáculo que de alguna manera es responsable del carácter hostil de la existencia. Por tanto la poeta está obsesionada por el deseo de escaparse de él. Quiere erigir un tiempo metafísico totalmente diferente a todas las nociones que tenemos de él, que trasciende hasta lo eterno:

*Soplo como viento el sol que se diluye
y trato de crear mi tiempo,
ni nuevo
ni enraizado
ni fundado en minutos ni en eternidades*

(A la Hora del Invierno Manso)

En el fondo esta preocupación por el tiempo no es más que una crisis idealista, el conflicto entre la caducidad humana por un lado y el vacío ontológico por otro, pues como señala Carlos Bousoño, "si el hombre tiene historia y no naturaleza, si su existencia es previa a su esencia, la criatura humana poseerá una realidad en perpetua cuestión

e incertidumbre, situado para colmo frente a un horizonte de temporalidad y muerte”¹⁰.

La naturaleza sigue teniendo carácter balsámico. La consustanciación panteísta actúa como un relajante de la angustia vital y como reafirmación; o para expresar la dialéctica vida y muerte:

*Con la luz en la cara,
atravieso una alfombra de hojas
y flores machacadas,
oprimo la corteza del árbol cien
y me apoyo para poder rayar,
respirar,
caminar,
subsistir en desahogo.*

(Poemas 1973)

*definiendo esto falso que me entretiene,
me obliga a ver las flores,
a sentir el calor y la lluvia
a reír con esta vida que me pesa.
Las hojas encendidas morirán hoy,
después de haber brillado con una furia que les toma la vida
*(Poemas Domésticos)**

A partir de “Referencias para un Drama”¹¹, “Esquelas Mortuorias”¹², “Yografía: la Mujer y el Consumo”¹³, la poesía de Jeannette Miller experimenta un cambio ideológico que se refleja a nivel formal en la eliminación de la puntuación, explotación de recursos gráficos. A veces el discurso poético se apoya más en el aspecto rítmico—sonoro que en lo semántico. Se vale del slogan, del collage y la ironía. El conflicto lírico existencial se afloja y encuentra más de una salida. La irritación anterior es sustituida por ciertos toques de humor y hasta por el retruécano. Su rebelión inicial por fin halla sentido. Parece comprender la conclusión existencialista de que el sentido de la vida radica en la acción común:

*Hoy por vez primera
acompañada en el dolor común,
ese dolor que nos atañe echándonos al odio,
al asco,
a esta inmensa desolación de muerte.
Hoy,
mirando a mi vecino,*

*reconociendo su calidad de hombre,
decido abalanzarme gritar, tomar partido.
Que mi respuesta sea la de todos.*

(Esquelas Mortuorias)

El primitivo sentimiento de identificación con todas las de su sexo se ha transformado ahora en deseo de rescatar a la mujer de la alienación del consumo. La angustia egocéntrica persiste, pero ahora se proyecta hacia los demás. La velada ironía que había en el poema "Mi Casa", ahora es un franco rechazo a una jerarquía de falsos valores que no comparte. La violencia y la muerte no provienen ya únicamente de crisis metafísicas, sino que son consecuencia de la violencia de una sociedad injusta, y el poema es a la vez una denuncia y una repulsa:

*La muerte es esta sensación de nada y de vacío
es esta voz que viene como un remolino y se difunde
mataron a fulano*

(Esquelas Mortuorias)

*Los ojos y los dientes abiertos hasta el cielo,
la mirada perdida alrededor del ojo
como los ejercicios que evitan las arrugas
para no ver la muerte*

(Esquelas Mortuorias)

Quizás lo que más impresiona en la poesía de Jeannette Miller es su fuerza verbal. Posee el don de la palabra precisa, las cuales se adaptan a sus necesidades expresivas; el código de la lengua está al servicio de su mensaje. El carácter vivencial de su poesía busca un soporte en la realidad y el lenguaje le sirve de intermediario. La lengua se amolda a su necesidad de comunicación de un contenido lógico-afectivo. El poema brota y avanza, el espacio textual se llena impulsado por una prosodia vigorosa y directa.

A veces ese expresionismo busca concretizarse en los elementos de la realidad en forma tan sintética, tan excluyente que despoja el espacio de detalles accesorios, dándole otra dimensión. De ahí proviene el hermetismo de algunos de los poemas de Jeannette.

En algunas ocasiones existe la ligera tendencia a recargar los períodos y a usar adjetivos vagos, imprecisos. Pero en definitiva el discurso poético suele avanzar en forma directa, firme, intensificándose hasta desembocar en finales trancos, que aumentan la sugeren-

cia, con una técnica que de algún modo se asemeja a los viejos romances castellanos.

Como la poesía pertenece a la categoría general de los mensajes hablados, "es soberanamente el arte de hablar" como dice Abrahán Moles¹⁴. Su validez depende en gran parte de su realización verbal. Por tanto, podemos concluir diciendo que Jeannette Miller va por buen camino.

NOTAS

1. María del C. Prosdocimi ha escrito que se puede considerar las "Fórmulas para Combatir el Miedo" como único poema cuyo eje temporal reviste diversas formas. (Suplemento Literario de El Caribe, 22 de noviembre de 1974).
2. Suplemento Cultural de El Caribe. 4 de octubre de 1969.
3. Fórmulas de acercamiento a Jeannette Miller. El Caribe, 22 de julio de 1972.
4. Ver, Esbozo de una teoría de los generadores. Jean Ricardou. Suplemento del Listín Diario. 18 de mayo de 1974.
5. Ensayos Críticos. Pág. 15.
6. Saúl Yurkievich. Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana. Pág. 51.
7. Suplemento Cultural de El Caribe. 14 de julio de 1973.
8. Suplemento Cultural Aquí. La Noticia, 14 de octubre de 1973.
9. Suplemento de El Caribe. 23 de marzo de 1974.
10. Teoría de la Expresión Poética. Pág. 307.
11. El Caribe, 4 de agosto de 1973.
12. Suplemento de La Noticia.
13. El Caribe, 8 de noviembre de 1975.
14. Análisis Estructural del Texto Poético. Pág. 166.

NORBERTO JAMES, POETA SILENCIOSO

La poesía de Norberto James se caracteriza por su armonía y su equilibrio, por no haber en ella ninguna disonancia. Las palabras funcionan como piezas precisas de una estructura casi perfecta proveniente de una visión esquemática de la realidad, lo cual produce un equilibrio. Puede decirse de "Sobre La Marcha", su primer libro, que es la obra mejor lograda del realismo con visos socialistas que imperó

durante la década del 60 en la poesía joven del país. El canto central del libro, Los Inmigrantes, es un micropoema épico sobre los orígenes de la provincia natal, un canto solidario y de reafirmación.

En conjunto la estructuración del libro deja que desear. Hay divisiones innecesarias, ordenación de poemas en forma incorrecta, por lo que el libro a ratos parece dispersante. No obstante, la sobriedad del lenguaje, las imágenes y símbolos sencillos y un disciplinado manejo de la técnica sitúan a "Sobre La Marcha" en un lugar destacado en el campo de la literatura joven nacional.

El segundo libro de James, "La Provincia Sublevada" es muy semejante al anterior, pero es más autobiográfico. En ambos encontramos la misma nostalgia provinciana, el tono monocorde, la sencillez lingüística y la misma visión maniquea de un presente inaceptable, opuesto a un futuro utópico. Aunque el segundo está mejor estructurado, "Sobre La Marcha" sin duda es superior.

La temática de ambos libros de Norberto James también es muy simple: la sociedad actual está llena de injusticia, muerte, angustia. La vida es una marcha dolorosa pero en la que vamos erigiendo nuestro futuro, avanzando hacia una sociedad de amor. En el presente contamos con la armonía del canto, la esperanza y la solidaridad:

*Jamás la esperanza será tuya.
No podrás adueñarte del cansancio nuestro.
Ni podrás escuchar este canto
escrito en aula de silencio
para ahuyentar el miedo. (SLM Pág. 50)*

El canto en los poemas de Norberto James no sólo designa al texto poético, sino que es también una connotación simbólica de lucha, de futuro, de fe en el porvenir.

La sencillez y la envolvente cotidianidad de la poesía de Norberto James responden al deseo de identificación con el ambiente provinciano de sus poemas. La sencillez del canto responde al interés de recrear la vida pobre, la autenticidad de los valores simples, pero muy humanos con los que se identifica:

*Quizás no sepas nunca
que aquí no hubo grandes retratos
rígidos rostros octogenarios.
Abuelos almidonados. Orgullosos.*

*La sencillez
fue norma inviolable
Como lo fue el abierto amor a lo humano. (LPS, pág. 25)*

*De mi padre conservo igual manera
de contar las cosas.
Se buscarle música
al paso de la multitud en protesta.
Al crujir
de la vieja puerta de madera (LPS, pág. 24)*

Como ya dijimos, frente a la angustia de un presente de muerte, que inhibe y mutila, el canto es un recurso de reafirmación, el único que le queda al poeta. Pero la fragilidad de las palabras engendra un escepticismo constante en los poderes del verso:

*Por ahora dejamos este amargo alfabeto
con la única
permanente
y cierta explicación de nuestro anhelo. (SLM, Pág. 20)
Cada ramalazo del dolor constante
—casi doblegándonos—
llenen de sentido el hueco y torpe vocablo. (SLM, 19)*

El verso es una salida temporal. La verdadera forma de lograr un futuro mejor es la lucha armada. Por eso concluye al final:

*Con qué luz desterrar
la oscuridad de este tiempo
sino con la del canto encendido
que descansa en las fauces del fusil? (SLM, 64)*

Los versos de Norberto James parten de la nostalgia provinciana, reflejan un silencioso ambiente de batey. Su lirismo tiene siempre resonancias colectivas y una apertura optimista hacia un futuro que supone indefectiblemente mejor:

*Después del tiempo muerto
no tendremos que sumirnos en el alcohol
para evadir la terrible amargura de estos días
esta terrible angustia que nos fatiga. (SLM, 37)*

James es un poeta de los que Gastón Bachelard llama silenciosos y silenciarios. Tal parece que la atmósfera desolada, el “duro silencio

de batey en tiempo muerto” conforma su espacio poético, se cuela en sus versos donde no hay estridencias sino un constante tono melancólico. En su ámbito poético la naturaleza y los objetos están en armonía. Las únicas disonancias provienen de la tristeza, la pobreza que son productos del orden social. Escribir para Norberto equivale a recrear un mundo silencioso, a poblarlo de palabras sugerentes que evidencian su parentesco con el simbolismo. El sobrio equilibrio formal corresponde a un contexto referencial de sencilla armonía, de primaria quietud. Por eso para Norberto escribir le es necesario acallar todos los ruidos, como en este poema en el que el silencio tiene una significación amplia que es toda una poética y una censura:

SILENCIO PARA EL CANTO

*Pídanles que hagan silencio
es hora de iniciar el canto
y lo haremos
por esta generación irrenunciable.*

*Que hagan silencio.
que sepan que no tienen derecho a oírnos
o dejar de oírnos siquiera.*

*Esta es la hora de la esperanza.
La hora de fijar la mirada
y encarminarnos
como los ríos.*

*Ya es hora de que el silencio deje de ser
entre nosotros
y de que el grito nazca libremente.*

*Pídanles que hagan silencio.
No tuvieron valor para esgrimir el hacha
derribar el árbol
encender la hoguera
sembrar la luz
—peor aún—
se negaron a cantar.*

*Se negaron a cantar
precisamente cuando nacíamos.
Hoy nos sobran las palabras
y nos piden que bajemos la voz.*

*Que callen.
es hora de iniciar el canto
y lo haremos por esta generación*

irrenunciable. (SLM)

Norberto James trata de plasmar en sus obras las ideas del grupo La Isla, al cual pertenecía y que tenía como programa la lucha “por la creación de un arte realista, rico en la forma y avanzado en el fondo, contra las corrientes irracionalistas”. Pero esa riqueza formal era pura teoría y una contradicción. En realidad por lo que propugnaban era: “Nada de experimentos formales. Tapar hasta la última hendidura para que no penetre el burdo juego que azota nuestros días”². Es decir, que el credo de La Isla era un realismo que permitiera que el texto literario llegara al receptor—lector limpiamente. Y a pesar de que siempre hay un abismo entre una ideología y su realización artística, James en más de una forma logra concretizar la estética del grupo a que pertenecía. Y para ello es necesario una buena dosis de talento poético. Sin embargo, también para las consecuencias. Hay en sus libros una evidente redundancia temática, una concepción demasiado dual de la realidad.

El realismo que fue una de las constantes de nuestra poesía hasta 1940³, volvió a estar de moda en los años 60 y sólo recién ahora tiende a ser sustituidos por nuevas corrientes literarias. El resultado es en muchos casos una poesía ingenua y pobre, la mutilación de la originalidad y de la imaginación; y si bien es verdad que es imperdonable en nuestro medio una literatura que tenga como fin el onanismo formal, tampoco es positivo en esteticismo temático, una poesía retrasada con respecto a su época.

Cada época tiene su propia percepción del mundo. La labor del artista es encontrar su propia forma, el mejor concierto entre el contexto referencial y su habla poética. La validez de una obra depende del modo en que el autor sepa, apoyándose en el pasado, encontrar la manera adecuada de expresar su realidad, su presente, proyectándose hacia el futuro. Los recursos ideográficos, el collage, el grafismo, toda esa corriente que comienza con Mallarmé y prosigue luego con Apollinaire no responde únicamente a un afán de originalidad sino que tiene como origen la necesidad de la literatura y el arte en general de construir una estética nueva, capaz de abarcar un mundo de gran desarrollo industrial, la celeridad de los medios de comunicación social. De ese modo el arte ayudará al individuo a re-encontrarse en una época en que el hombre cada vez más desconcertado,

busca desesperadamente una identidad. Una de las características esenciales de la literatura es que es ficción. Todo realismo impuesto, inhibe. La literatura comienza donde empieza el enriquecimiento y la deformación de la realidad, la activación de las facultades imaginativas.

Como hemos indicado, la poesía de Norberto James tienen como centro el yo lírico, pero sus poemas responden a una preocupación colectiva. A un deseo de crear una vida futura mejor, opuesta al presente de crímenes y desigualdades sociales:

*Sobre la marcha
vamos venciendo la angustia
derrotando pausadamente la tristeza (SLM, Pág. 12)*

Aunque la tristeza es tan grande que podemos palparla como un muro que nos rodea, aunque la marca esté poblada de muerte, angustia, destierro y traición: cada día es un paso hacia adelante, estimulado por una sólida fe y un inmenso optimismo:

*Te levantas cada día
con el mismo rostro
padeciendo la misma historia
los mismos dolores
y esperas paciente
porque nada puede doblegar
la joven espiga de tu fe.
Porque de tu amor
del mío
del nuestro pervive la esperanza
en la esperanza del pueblo
y a pesar de la ira y el odio. (LPS, Pág. 37)*

La fe en el futuro, que es luz, espiga, sostiene la esperanza en la adversidad. El canto vence la tristeza, el miedo, la angustia, la soledad. Alivia el vacío que deja el camarada muerto y ayuda a erigir el porvenir. De la poesía de Norberto James se puede decir remedando a Váleriy, que si uno pone en ella sus propias esperanzas las volverá a encontrar⁴.

Existe en la poesía de Norberto James verdadera inquietud por los humildes, con quienes se siente identificado. Así, Los Inmigrantes es un poema en el que logra sintetizar la historia de los obreros provenientes de las pequeñas antillas, de los que desciende, que es

una apología y una reafirmación no sólo racial sino total. La misma compenetración con su ambiente es lo que lo impulsa a elevarse de un sentimiento íntimo hacia las preocupaciones colectivas, como sucede en este hermoso poema:

*Te sentí venir
con tu lento acopio de luz
cargada de alegrías
quise compartirlas
ignorando quizás tu brevedad en mi tiempo.*

II

*No pude darte más que amor
y la limpia timidez que desde niño me
acompaña.*

*Mas ¿qué puede dar
un triste muchacho sin paz
que no sea su heredada calma
su duro silencio de batey en tiempo muerto?
Te sentí... SLM)*

Los libros de Norberto se caracterizan por la consonancia expresiva entre el significando y el significante de su mensaje poético. En sus textos todo apunta a la sencillez: la brevedad de los poemas, que responde a una necesidad de síntesis, la estructural versal que en "La Provincia Sublevada" es completamente lineal; y hasta los elementos del contexto referencial son completamente cotidianos. Todas esas características unidas a un nivel de lengua muchas veces coloquial le confieren a los textos de Norberto James una sencillez conmovedora, una verdadera transparencia poética lejana de cualquier interpretación intelectual:

*Si se estancan las aguas
a la entrada de tu puerta.
Si la telaraña recubre tu ventana
y la lluvia fría
hincha la madera de su marco.
Si se apagan tus lámparas
y aumenta tu dolor.
Ten fe y canta
—muchacho—
que en la sencillez de tu canto
aguarda
la necesaria muerte de todo lo triste. (LPS, Pág. 16)*

Es fácil darse cuenta que uno de los maestros de Norberto James ha sido Antonio Machado. Se nota en la enumeración de los poemas, en ciertos símbolos, su cercanía a la aparente sencillez del gran poeta español. Pero también hay otra influencia notable que determina el carácter cortado del estilo de James. Sus imágenes y sus motivos poéticos muestran claramente el influjo de la Biblia. Casi es común hallar en sus textos expresiones tales como espiga de tu fe; himno final que lave la sal de nuestros rostros; si se apagan tus lámparas; ningún ángel puede detener la diestra sangrante; o palabras de resonancias bíblicas tales como roca, pan, llanto, morada, simiente, heredad. También es influencia bíblica el hecho de que dentro de la sencillez de sus poemas el poeta conserva la forma retórica de la segunda persona del plural:

*Si conocieráis
el reverso de nuestros toscos escudos.
Si tan sólo poseyéramos lo nuestro
—lo que nos arrebatáis— (SLM, 19)*

Pero todo no corresponde a una simple influencia literaria, sino posiblemente a un sustrato religioso. De ese modo no es raro que junto al recuerdo de La Biblia esté la presencia de la madre, sugerida, aludida metonímicamente:

*Entonces viene el recuerdo de la Biblia abierta
de la vieja piedra que reposaba en ella
como antiguo e inmóvil corazón.*

*El antiquísimo pañuelo de madrás.
El delantal impecable.
Las continuas lecturas
de aquel salmo de martilleante número
y rudas sentencias: "Dios de las venganzas
muéstrate".
La mansedumbre del hombre es pisoteada. (LPS, 28)*

A esta circunstancia y no a causas étnicas, nos parece que se debe la concisión del habla poética de Norberto, su tono versicular y esa prosodia a veces proverbial. En cuanto a su tendencia a desarticular las oraciones, a dividir las y a la eliminación de artículos y relativos pueden tener como causa la interferencia de un sustrato lingüístico inglés.

El rasgo estilístico más notable de Norberto James es el hecho de

no usar nunca la coma, a pesar de que no elimina la puntuación y ello influye notablemente en su ritmo poético:

*Te levantas cada día
con el mismo rostro
padeciendo la misma historia
los mismos dolores
y esperas paciente
porque nada puede doblegar
la joven espiga de tu fe.
Porque de tu amor
del mío
del nuestro
pervive la esperanza
en la esperanza del pueblo
a pesar de la ira y del odio. (LPS, 37)*

A veces lo sustituye por el punto y seguido:

*Los que quedan. Estos
Los de borrosa sonrisa.
Lengua perezosa
para hilvanar los sonidos de nuestro idioma
son
la segura raíz de mi estirpe.
Vieja roca
donde crece y arde furioso
el odio antiguo a la corona.
A la mar.
A esta horrible oscuridad
plagada de monstruos. (SLM, 59)*

O suele sustituirlas por las dos rayas en las frases explicativas:

*Esta estancia sin luz
—que nos confieren—
no es la que merecemos.*

Este uso exagerado del punto y seguido tiende a convertir el discurso poético en cápsulas significativas, a la multiplicación infrecuente de las oraciones⁵. La falta de comas también puede llevar a lo contrario: al abigarramiento de subordinaciones. Todo ello contribuye a darles un carácter singular a la sintaxis y al ritmo poético de Norberto

James. Por eso, aunque sus discretas sinestesias⁶ y sus concepciones melódicas del poema lo acercan al simbolismo, se censura en sus versos la falta de "musicalidad"⁷. Y es extraño, porque en "Sobre La Marcha", por ejemplo, con frecuencia hay versos asonantados:

*Después
—cada mañana—
la ardorosa alegría de los niños.
La apacible dulzura de la amada,
Todo el oro del alba. (Pág. 37)*

*Mi estancia es sólo sombras.
Como las que ajaron tu blusa
y tu cuerpo
y cambiaron tu ruta. (Pág. 41)*

*Por ahora dejemos este amargo alfabeto
con la única
permanente
y cierta explicación de nuestro anhelo. (Pág. 20)*

Y es que un posible sustrato inglés que elimina nexos y modificadores; la eliminación de la coma, el uso parco o excesivo, otras veces, del punto, que separa y multiplica oraciones, determinan que el ritmo poético de los textos de Norberto tenga una pesada andadura, cierta rígida gravedad.

De todos modos, tanto "Sobre La Marcha" como "La Provincia Sublevada" muestran una vocación y talento auténticos que convierten a Norberto James en uno de los más valiosos poetas de su generación.

NOTAS

1. En adelante las siglas SLM corresponden a "Sobre la Marcha" y LPS, a la "Provincia Sublevada".
2. Antonio Lockward. Prólogo de "Sobre La Marcha". Pág. 5.
3. Así señala Antonio Fernández Spencer en su libro "Nueva Poesía Dominicana", Pág. 18.
4. Valery decía que "el poema no significa más que lo que se desee que signifique; si alguien pone en él sus propias esperanzas, las volverá a encontrar". Citado por Abraham Moles. "Estructuralismo y Literatura". Pág. 159.

5. Usamos el concepto de acuerdo a la gramática estructural.
6. Ruidosa estatura del cañaveral, duro silencio, agridulce risa. En el caso de la primera imagen, ruidosa estatura del cañaveral, puede considerarse un ejemplo de lo que Carlos Bousoño llama desplazamiento calificativo.
7. En su polémica "Antología Informal" dice Pedro Conde, de James: "Otra nota distintiva en su poesía es la carencia de música y movimiento... Su poesía es visual, nunca auditiva". Pág. 79.

LAS MALAPALABRAS DE APOLINAR NUÑEZ

La poesía de Apolinar Núñez supone un notable alejamiento del pasado literario criollo, pues aunque busca ahondar en lo nacional, sus textos están completamente liberados de la tradición simbolista, del patetismo psicológico y de la impotencia. Sus poemas son totalmente "apoéticos" y su tono es conversacional, sin importarle ninguna tradición que idealice o que enriquezca su visión francamente realista. Más que poemas, si les buscamos, en buen dominicano, habría que llamarlos "malapalabras"¹, ya que Apolinar emplea un lenguaje familiar, directo, para mostrarnos el sexo en todos sus aspectos, aún los más sórdidos y malolientes. El erotismo descarnado, sin embargo, no es más que un señuelo. Un desencadenante que sirve para reflejar y agredir los desvalores de una sociedad que se niega a aceptar. Anárquico y mordaz, para él gritar lo que todo el mundo dice en voz baja, es un modo de rebelarse, de destruir todas las convenciones y de rechazar la hipocresía.

Desde el título sus libros anuncian su humor, el coloquialismo, la insubordinación contra cualquier norma: "Poemas decididamente Fuñones" (1972) y "Poemas Sorpresivos" (1973). El humor negro, el erotismo desenfadado y la denuncia política son las salidas que ha encontrado Apolinar. Todas las aprovecha para aflojar las tensiones que le produce un medio intrascendente, que desgasta. Y aunque en algunos poetas jóvenes como René del Risco, Ayuso y Andrés L. Mateo se advierte la intención de sacudir la poesía de la sublimación y el subjetivismo exagerado, Apolinar Núñez es quien lleva la ruptura hasta las últimas consecuencias.

El lenguaje que usa apolinar es directo, discursivo. Sus poemas carecen de rigor y de cualquier preocupación estética. Tal parece que lo único que le interesa es transcribir sus ideas como se le presentan, pero utilizando siempre el sarcasmo, la ironía, su corrosivo sentido del humor o apelando a la frase sentenciosa, al retruécano:

Poema del Pesimismo

Mañana
habra otra vez
mañana
tarde
y noche. (PDF8)³

Su habla está muy cerca de lo coloquial, tanto por el léxico como por sus expresiones, el uso constante del diminutivo, la reticencia, los regionalismos. El resultado es una habla poética llana, pero que al mismo tiempo posee algunas desventajas de la lengua oral como son la imprecisión, la profusión de palabras abstractas, conceptuales de poca fuerza poética y construcciones descuidadas:

*"Brotando sin frescura y alegría
(la alegría es la inocencia)
junto a mis cualidades diarias" (PS8)*

*"Las miradas afrentaban
nuestras piezas mínimas del desahogo" (PS9)*

*"hacen llegar herramientas rojas y algún
dolorcito casi imposible para olvidar el gusto" (PDF16)*

En general la poesía de Apolinar Núñez prescinde de todo artificio retórico, de las metáforas deslumbrantes. Su recurso más frecuente es el tono humorístico, burlón que por ratos se torna epigramático:

Luchy

*Perdón
amigo
lector
pase
la
página
no
vomitaré
rencor. (PS25)*

Otras veces recurre al montaje del poema en base a términos antitéticos, dando como resultado cierta ironía:

TU

*Tú,
mi pueblo
con dolorcitos casi siempre
y no te mueres
eres raíz de espanto
casi nunca (PDF13)*

La puntuación de los textos suele ser tan caprichosa como sus asociaciones temáticas, sus saltos arbitrarios que entremezclan en un mismo poema los aspectos más diversos de nuestro medio social. Unas veces usa la puntuación, y otras, la ignora, pero en general conserva un orden lógico discursivo aunque en algunos poemas el encabalgamiento, la apertura tímida hacia la sugerencia aumentan la significación y la sintaxis se vuelve desmañada:

*Nos raptamos a una orilla
tocada del recio sonido del océano
bajo ramas refugio de sombras
y escasas huellas de vivos
sobre arena fresca: seleccionamos
nuestras presencias separados
de las carnes de la ciudad (PS 20)*

*Nos poseía el mar
desnudos al horizonte
tocados por ángeles del fermento
de la aventura y el canto (PS 23)*

Además del vocablo popular (cominilla, fuñir); el uso regular del diminutivo (los ojitos achinados), la construcción adjetiva de origen coloquial (frustránea, sangrosa); Apolinar recurre a la puntuación suspensiva —especialmente en los “Poemas Decididamente Fuñones”— la cual nos parece más de origen oral o un reforzamiento humorístico, antes que un elemento reticente, cuyo poder expresivo muchas veces es nulo. No obstante, en su otro libro la elocución es más fluída y ese vicio aparece corregido. Otros recursos de Apolinar son el retruécano y el juego de significaciones, el doble sentido. El poema se mueve de ese modo por dos planos: por un lado está la aceptación general y por el otro, la familiar, vulgar, que aligera y humoriza:

No Te Vengas

*No te vengas
contente
asueña tus ansias
porque después no podrías con los recuerdos.
Paséate
duérmete
olvídate
y no pienses en volver.
Volver sería comenzar a quejarte (PDF14)*

El humor en Apolinar tiende a quitar importancia a los hechos más significantes, a despojar la vida de su carga trágica, actitud que no deja de traslucir una visión amarga de la realidad. El suyo es humor negro, "aquel que altera o suspende el juicio afectivo: Aquel que desafía provocativamente el consenso social y las imposiciones naturales"⁴. Es una respuesta a la frustración generada por el contorno social, por las limitaciones, una forma de paliar los reveses de evidente trascendencia. Por eso nos revela frescamente que su única preocupación durante la invasión de Playa Caracoles fue una rubia. "Yo le entregaba una flor/ y ella me comía a besos".

No sólo recurre al humor desenfadado sino que también emplea la denuncia política directa, sin ninguna atenuante, siendo muchas veces el mensaje que nos comunica panfletario. Ataca violentamente el sistema de gobierno, se burla de nuestros héroes, de la religión, de la frivolidad femenina, pareciéndonos su ideología de tono anárquico. Lo erótico es un estimulante que emplea para integrar en un poema los elementos referenciales más diversos. De esa manera, los Poemas Sorpresivos pasa revista a una serie de mujeres conocidas para lanzarse hacia lo político inmediatamente, para asociar arbitrariamente los aspectos más diversos de la vida nacional:

*Te conocí en primavera
con rocío en las montañas
y en la ciudad un mandatario
ocultando la miseria
con la siembra de cemento (Pág. 29)*

O sea que los textos se mueven constantemente de lo inmediato hacia lo general, en un intento de sintetizar la realidad. Para ello se vale de la misma tónica ligera que logra conectar lo trascendente con lo insignificante. El mismo tono zumbón que lleva al emisor a parodiar

las canciones populares (“Antes/ la distancia no era/ como el viento” —PDF15). Hasta las metáforas están muy cerca de la lengua oral (“Me duelen las verdes lengüetas filosas del Oriente cañoso... PDF 18).

En el poema “Y + y + y + y” la ruptura se refuerza por la notación algebraica del título, el cual anuncia el tono reiterativo del polisíndeton que es empleado en dicho texto para presentarnos con una lentitud parsimoniosa, con una sorna naturalista, todas las pustulencias sexuales. La podredumbre y la asquerosidad que nos muestra el emisor responden a un deseo de herir cualquier susceptibilidad, a un afán de subvertir todos los órdenes, siendo toda suciedad anatómica un reflejo de lo social, una rebelión llevada hasta consecuencias más sórdidas.

En medio de esa atmósfera corrosiva e iconoclasta, Apolinar Núñez también quiere erigir su propia jerarquía de valores. Trata de reafirmar un amor por la vida que ningún choque con sus circunstancias puede opacar. La ironía, el sarcasmo, la denuncia frontal, son el resultado de su actitud vital frente a la realidad circundante. Nacen de un deseo de reafirmar el lado positivo de la existencia ante la asfixia social:

*Creo en mis cercanías con desdolor
por pura, prístina y encojonada
gracia de vivir (PDF 24)*

En “Poemas Sorpresivos” intenta una evaluación de la negritud. Entre todas las mujeres que desfilan por el libro llenas de *caídas*, *crucifixiones* y *ponzoñas* hay una sola que es limpia, *primitiva* y *genésica*: una mujer negra a quien ama el poeta. A ella dedica los cuatro últimos poemas del libro. Y es un símbolo no sólo del amor pleno, sino de un futuro político mejor y de una apertura idealista a la divinidad.

Si le buscamos maestros a Apolinar Núñez, por debajo de su apoeticidad y su despreocupación intelectual, veremos que en algunos poemas y en la débil sugerencia se acerca al Neruda de los textos eróticos. Su postura antipoética, puede provenir de los antipoemas de Nicanor Parra. Mientras que el humor negro y el matiz erótico tienen precedentes en Oliverio Girondo o en Quevedo. Pero es posible, en cuanto a estos últimos, más que la influencias haya coincidencias, que los poemas de Apolinar Núñez sean el resultado de las coordenadas que determinan la poesía actual.

La falta de rigor artístico en Apolinar Núñez, contribuye a que su lenguaje sea demasiado prosario, arrítmico, a que su elocución por momentos se vuelva vaga, imprecisa. Además las pautas generativas del texto que sigue en "Poemas Sorpresivos", puede tener como consecuencia el agotamiento temático, la facilidad, un naturalismo gratuito, una visión unívoca de la realidad, que redunde en pobreza y monotonía. Conviene no olvidar que a pesar de todas las rupturas, la poesía sigue siendo producto de la dialéctica forma/ sentido, pasado y presente literarios y que del resultado de esas oposiciones depende su validez. No obstante todas las objeciones que pueda suscitar, la obra de Apolinar Núñez supone dentro de la poesía joven dominicana una manera de escribir, libre de convenciones, disolvente, agresiva, cuyo humor descarnado no deja de ser una reacción contra las frustraciones del medio. Una antipoesía que de seguro ya ha tenido algunas resonancias en otros poetas jóvenes.

NOTAS

1. Malas palabras llama Héctor Incháustegui Cabral en el prólogo de "Poemas Sorpresivos" a las expresiones directísimas de Apolinar Núñez.
2. La notación PDF corresponde a "Poemas Decididamente Fuñones", publicado en 1972, sin datos de impresión. Y la notación PS corresponde a "Poemas Sorpresivos". Editora Cultural Dominicana, Sto. Dgo. 1973.
3. Saúl Yukievich, Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana, Pág. 144.

