

LA POESIA
DE HECTOR INCHAUSTEGUI CABRAL

Por José Alcántara Almánzar

Hay poetas que van revelando los elementos constitutivos de su poesía en la medida en que publican sus libros. A pocos les ocurre que siguen descubriendo distintos aspectos del universo hasta el final de sus días. Otros —los menos— dan a conocer su visión del mundo y sus recursos poéticos en un solo libro. Y esto es lo raro: que un poeta revele en su primer libro las preocupaciones fundamentales que orientarán su obra ulterior, muestre madurez en el empleo de los materiales de la escritura, conciencia de su labor literaria y aptitudes formales que buscará desarrollar hasta situarse en un nivel donde la destreza en el manejo del verso corra parejas con la hondura en el tratamiento de los temas. Tal es el caso de Héctor Incháustegui Cabral (1912—1979)¹, quien ya en *Poemas de una sola angustia* demostró estar en posesión de buena parte de las claves de su vasta obra posterior. En ese primer libro palpitaban, en estado germinativo, las ideas que harían de su obra una producción congruente, alejada de las frivolidades de la moda, tributaria sólo de sus propios mecanismos internos.

La Rebeldía

Incháustegui Cabral es un poeta rebelde. Este es el rasgo dominante en su actitud poética de los primeros libros. Como es natural, habría que aclarar qué se entiende por rebelde, por qué, por ejemplo, no hemos dicho 'poeta revolucionario'. Siguiendo a Octavio Paz en un brillante ensayo titulado *Reuelta, Revolución y Rebelión*, encontramos algunas diferenciaciones que ayudarán a comprender la distinción que nos proponemos hacer. Dice Paz: "Las diferencias entre el revoltoso, el rebelde y el revolucionario son muy marcadas. El primero es un espíritu insatisfecho e intringante, que siembra la confusión; el segundo es aquel que se levanta contra la autoridad, el desobediente o indócil; el revolucionario es el que procura el cambio violento de las instituciones"². Lo que nos interesa de la reflexión de Paz es el contenido individualista que atribuye al concepto rebeldía. La voz airada de Incháustegui Cabral clamó abiertamente en una época

en que muchas voces parecían silenciadas por las botas y los poetas lucían amedrentados y tragaban la amarga saliva de la impotencia, o estaban exiliados en tierras donde sí podían gritar a voz en cuello su inconformismo. La voz del autor de *Poemas de una sola angustia* fue voz casi solitaria que no logró, sin embargo, inmutar a nadie ni cambiar la sociedad. Fueron imprecaciones echadas al viento contra la clase dominante. Y ésta las toleró con paciencia por una de estas dos razones: era incapaz de llegar al contenido mismo de los poemas, o era consciente de que aquel *enfant terrible* nada podía hacer para socavar los cimientos sobre los cuales se levantaba la dominación burguesa². Mucho tiempo después el poeta comprendería la diferencia entre realidad e ideales. Pero mientras le corrió fuerza juvenil por las venas no se cansó de pregonar

*Hay que protestar andando desnudos,
gritando el dolor por las plazas,
metiendo en cada herida cabellos y embustes
y lucirlas, cultivarlas...*

*Tirar a la cara del culpable el trapo sucio,
la venda hedionda, el hijo muerto,
la madre sin ojos y el padre sin honra,
sin color, casi sin sombra,
dejado de la mano de Dios sobre la tierra...*

*(Dadnos del agua que hay en la tierra/Poemas de
una sola angustia)*

Mientras otros escritores hicieron de la figura del dictador Trujillo el blanco preferido de la protesta, Incháustegui Cabral —con ojo más de sociólogo que de poeta— atacó a la burguesía⁴. En *Invitación a los de arriba*, las acusaciones ponen al descubierto los pequeños vicios burgueses: hipocresía, superficialidad, indiferencia. El poeta, renegando de su clase⁵, se identificó con los de abajo, los que sufren hambre y miseria. Este sentimiento de *orfandad* matizaría toda la poesía inchausteguiana de tintes sombríos y angustiosos, de una desesperada insatisfacción que no se colmaría con nada. Al renegar su propia clase, Incháustegui Cabral se convirtió en un desterrado, en un hombre a quien no le quedó otro camino que el de vivir errante, voceando su disgusto, proclamando su dolor para que todos supieran la razón de su desgracia. Pero esa decisión no fue consecuencia de un ex abrupto del poeta; por el contrario, vino a ser la resultante de la reflexión en las desigualdades humanas, del convencimiento de que la razón debe primar en la conducta humana.

El mundo de los oprimidos

La identificación con los oprimidos llevó al poeta a describir una amplia gama de estratos sociales, destacándose, en primer término, el campesino y el obrero y, de modo secundario, el pequeño burgués, el burgués, el lumpen. En *Cafetales*, para dar un ejemplo de lo primero, bucea en uno de los quistes de la producción agrícola dominicana: la expoliación que padecen los caficultores por parte de compradores e intermediarios. *Cafetales* es la historia íntima de la producción de café —no olvidemos que el escritor es banilejo; Baní es una importante región productora del grano—, desde que la semilla cae en el surco húmedo de la tierra hasta llegar al pueblecito donde le ponen la marca de fábrica. Y esa historia le sirve de pretexto para presentar la clásica dicotomía 'rico/pobre' que recorre toda su producción:

*Porque yo sé que a quien te siembra y cuida,
Injusto cafetal,
solamente le das tablas de palma,
cuatro horcones podridos,
veinte frágiles canas,
por cama el suelo,
por mesa sus rodillas,
por mujer la que le dejen,
y por honra la que quieran.
Injusto cafetal al pobre das
la hormiga colorada
que pica en los brazos,
en el pecho y en la espalda,
mientras al rico que en el pueblo se pasea
entre el problema del teléfono
y las cuentas que la mujer hizo en la tienda,
le das oro pesado,
le abasteces la nevera
de exóticas sidras y cervezas
le ofreces whisky
y las líquidas ponzoñas de Jerez de la Frontera.*

La defensa del pobre y el ataque contra el rico es una constante en la poesía inchausteguiana. Frente al hombre haraposo se levanta el rico que ostenta el fruto de su explotación sin ningún recato:

*Es menester economizar lágrima y lamento.
Aquí comienza un puente tendido a lo vacío,*

*se abre de par en par el camino de las tumbas,
sin cruz y sin latín;
aullan los postreros perros alocados,
y caen, huesos y pellejos,
el que lustra las botas en la esquina,
el que movía sobre el vientre ufano
su cadena de oro
y el reloj de cien rubíes;
si doblan sus rodillas en la acera,
entre escupitajos amarillos,
los de gigantescos automóviles blindados,
y los que no pasaron de peatón,
la vieja de rosario de cuentas desgastadas
y la que se ofrecía entre sedas y sonrisas,
los que iban al hipódromo y al club,
los que visitaban al médico a escondidas,
cuantos presumieron de saber de mayas y de griegos,
y los que del diario no pasaron.
(Rebelión Vegetal, Canto I)*

La tendencia a representar estratos sociales, aporta el sabor de microsociología que tienen algunos poemas de los primeros años: *Todos, todos, el pulpero y el chulo, / el melancólico oficinista y el vendedor de frío-frío, / el que vende leche en carretilla, / el que pide los tickets a la entrada del cinema, / el que vende carne, el que lustra botas, / el que sólo vaga y el que siempre sueña, / el boticario ladino, el que vive de la tierra ajena / y los que viven de la tierra suya... / todos dieron gotas de sudor / o dólares sonoros, / para que el río se mudara de calle, / eso sí, a una calle nueva con piso de piedra y cal y sangre... (Dadnos del agua que hay en la tierra, IV / Poemas de una sola angustia).*

La descripción detallista de seres humanos, objetos, actitudes, sentimientos, produce otro de los rasgos típicos de su poesía: la espiral. Es decir, la cadena interminable de versos en que las premisas de un poema se extienden a veces por páginas enteras, ahogando al lector en una vorágine descriptiva. Y como no puede concebirse una espiral estática, el movimiento incesante viene a ser otro rasgo importante, señalado por la crítica hace algunos años⁶.

La patria en el corazón

Canto triste a la patria bien amada es el poema más conocido y antologado del primer libro de Incháustegui Cabral. Es un texto

breve, aunque denso, sobre las zonas rurales del país. Las escenas son rápidas; los cuadros, meras pinceladas agudas, incisivas, donde se capta lo más doloroso es indignante de la patria. Hay, en el fondo, la 'nostalgia del futuro' —si es que cabe la expresión. El poeta, con tono profético, no se limita a acusar a los de arriba, como otras veces. La denuncia cobra aquí un acento tajante, de irreconciliabilidad en que no es posible la paz ni el amor. La patria en el corazón va a ser, desde este instante, otra de las preocupaciones fundamentales del escritor.

Por otra parte, la descripción del paisaje es de lo más deprimente que pueda uno imaginarse:

*una mujer que va arrastrando su fecundidad tremenda
un hombre que exprime paciente su inutilidad,
los asnos y los mulos,
miserable coloquio del hueso y el pellejo;
las aves de corral son pluma y canto apenas,
el sembrado sombra,
lo demás es ruina...*

El poeta incursiona en la historia para llegar a una definición personal de la patria. Es un intento bastante bien logrado de desmitificar el concepto patria, tan manoseado por las clases dominantes con fines de manipulación política. ¿Cómo hablar de 'una patria de todos' en un país que es propiedad privada de una minoría? Como excepción en su obra, el poeta logra un poema sintético y en pocas palabras nos ofrece su definición:

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

Las influencias

Siempre se ha establecido un nexo directo entre la poesía de Domingo Moreno Jimenes y la de Incháustegui Cabral⁷. La razón más válida para formular esta relación hay que buscarla en el hecho de que Moreno Jimenes es uno de los primeros poetas que trató de

encontrar lo dominicano en lo dominicano y aún lo universal en lo dominicano (y esto no es un juego de palabras nada más). Incháustegui Cabral podría dar la misma impresión si se da un vistazo general a sus primeros libros: canta a esta tierra y a sus hombres, y no desdeña los términos denominados 'incultos' por la crítica académica, incluso a sabiendas del sabor peculiar que adquieren sus versos. En *Una carta a niña la de Paya*, el poeta usa las palabras 'guaraguao', 'arepa', 'mamila', 'majarete', 'ciguas'; en *Sobre un fondo desdibujado una mujer sombría y la sombra de un hombre*, emplea: 'vara de tela', 'aforran los catres', 'granos de sal', 'pizca de manteca; en *Canción suave a los burros de mi pueblo*, encontramos: 'yuca', 'plátano', 'cilantro', 'bayahondas', 'guazábara'; en *Dadnos del agua que hay en la tierra*: 'techos de cana', 'cañas bravas', 'cayucos', 'chicharras', 'túa-túa', 'flaires', 'condumio', 'agua de limón', 'pulpero', 'mecedora', 'mango', etc. La lista podría extenderse, pero basten estos ejemplos para establecer cierta conexión con la poesía de Moreno Jimenes, quien se ufanaba de emplear palabras consideradas entonces *apoéticas*. En el caso del sumo pontífice postumista, las palabras apoéticas dan color local, ponen la nota típica de tierra adentro, sazonan la ambientación con que él quería construir una poesía netamente dominicana. En Incháustegui Cabral, lo apoético es necesario para reproducir el paisaje y describir el habitat en que tienen lugar algunas de las historias suyas. Generalmente es un paisaje seco, adusto, como casi todos los del suroeste del país; y la impresión que nos deja no es la que produciría un ambiente bucólico, feraz, sino la de una tierra devastada por la sequía y el abandono. De manera que las palabras dominicanas empleadas por el poeta banilejo se desvanecen en el mensaje pesimista que subyace en las palabras. Con los años, abandonó poco a poco el uso de dominicanismos y se concentró en los conceptos.

Ahora bien, es importante aclarar que Incháustegui Cabral fue más lejos que Moreno Jimenes en el planteamiento de las preocupaciones estéticas, y también mucho más consciente de su labor poética. Además, demostró ser un poeta dual (se ocupó tanto de los problemas rurales como urbanos) que reflexionó hondamente acerca de la eclosión de pueblos y ciudades y los trastornos que ella acarrea. Moreno Jimenes, en cambio, tiene otras raíces. El poeta banilejo respetó la tradición literaria universal, bebió en los clásicos antiguos y modernos y trató de forjar su propia expresión, sin miedo de reconocer su deuda de gratitud con los antepasados. Moreno Jimenes y los postumistas enarbolaron la *iconoclastia* como blasón de guerra, se declararon contra todo y contra todos y le dieron la espalda a lo mejor de su tiempo⁸. De modo que si alguna conexión se

puede establecer entre ambos poetas es la del realismo que practicaron —no siempre presente en Moreno Jimenes, que tuvo sus inquietudes metafísicas; no siempre constante en Incháustegui Cabral, que pasó de lo social a lo amoroso y a lo religioso—; la del lenguaje coloquial que emplearon, la de los versos libres y, sobre todo, la búsqueda de lo auténtico dominicano.

Las inquietudes y el estilo del poeta han sido relacionados también con la poesía de Eliot y Sandburg⁹, escritores que han dejado indiscutible huella en la producción inchausteguiana. De T.S. Eliot (1888—1965) proviene, por un lado, la técnica del verso libre, el afán por explorar la significación de la vida y la condición del hombre, los versos duros que no evitan los prosaísmos, la preocupación por la heterogeneidad urbana con su muchedumbre apática y mezquina; y por otro, a partir de *Miércoles de Ceniza*, hasta *Cuatro Cuartetos*, la búsqueda de lo eterno a través de Dios. De Carl Sandburg (1899—1961), el lenguaje coloquial, las expresiones familiares llenas de rudeza y extravagancia, la crítica social, la fe en el hombre común y los sentimientos de identificación con las luchas sociales del proletariado. Pero las propias confesiones del escritor nos dicen que hay mucho más¹⁰.

De las adjetivaciones, el verso libre y lo prosaico

Incháustegui Cabral es uno de los poetas dominicanos que maneja el epíteto con más soltura, sorprendiendo siempre con calificativos que, aunque a primera vista resultan chocantes, terminan conquistando debido al efecto inusitado, al sortilegio en que queda cautivo el lector. Hay siempre intenciones psicológicas en el uso de los adjetivos, porque de otra manera no podrían comprenderse frases como las siguientes, tomadas al vuelo del poema *Despedida y recomendaciones al amigo que se va y que no volverá jamás* (*En Soledad de amor herido*): 'locas golondrinas', 'lomo tibio de un río', 'testarudas paredes', 'agrio pasadizo', 'sumisos vegetales', 'don trigo moreno', 'señorito blanco trigo', 'doña vitamina abecedario', 'pescado socarrón'.

Los epítetos traducen estados de ánimo, sentimientos, sensaciones. Los objetos cobran vida humana por la magia misma del calificativo. Rastreando los adjetivos favoritos del poeta puede llegarse incluso a una codificación de los mismos. La humildad de los oprimidos, por ejemplo, está representada por términos tales como 'manso', 'tonto', 'sumiso': 'pobres yerbas mansas', 'azucena tonta', 'sumiso césped', diría en *Primavera* (*En soledad de amor herido*).

Colores y vegetales se convierten en entes apesadumbrados: 'angustiado gris', 'sufrido violeta' (*Amor, de En Soledad de amor herido*); 'torpes rosales', 'arbusto desairado', 'tímidos arbustos' (*Amor llamó a su puerta/En soledad de amor herido*). Esta tendencia a buscar la inferioridad en el mundo natural responde, como veremos más adelante al analizar *Rebelión Vegetal*, a la concepción de que el hombre se ha ensañado contra su propio mundo, devastando la naturaleza, destruyéndola.

La hermandad, el sacrificio, la bondad, la desidia, el dolor, la alegría, la estupidez y otras cualidades morales o intelectivas son asignadas a los objetos de manera inobjetable, aunque disgusten las combinaciones: siempre hay una relación entre el objeto y la cualidad que se le atribuye. Veamos estos ejemplos: 'testarudo hielo' (*Lamentaciones de vencido amor/ En soledad de amor herido*); 'mansa enredadera', 'laboriosas arañas' (*Tres preocupaciones/ De vida temporal*); 'solemne ballena', 'sereno guayacán', 'pinzas tercas y tenaces', 'pulcra confianza' (*Canciones para matar un recuerdo*).

Para la época en que escribió *Soplo que se va y que no vuelve*, el poeta logró producir combinaciones de dos y hasta tres adjetivos que califican un solo sustantivo. Todavía empleaba los juegos simples: 'mudos caracoles', 'anémicos paisajes', 'tercas olas', 'yerbas tímidas', 'mansas vasijas', 'cobarde llama', 'labios estúpidos', 'ámbares ojeras'. Pero aumentó también la complejidad, se hizo más rico el verso y se suprimieron las tradicionales comas: 'primitiva sucia cera fría', 'fáciles verdes atontados', 'miseros rojos apáticos y fríos', 'voluble coqueta costilla transformada', 'verde oscuro moho', 'callada piedra gris', 'aldeanas pequeñas casas temblorosas', 'seco silente dolor apasionado'.

La continua recurrencia a los adjetivos 'santo', 'manso', 'torpe', 'tonto', trasluce una inclinación por los estados de conciencia puros, la inocencia del primer hombre, la indefensión de los que sufren. Así, hallaremos repetidos ejemplos de 'torpes oídos', 'torpes rosales', 'santa insensatez', 'santa paciencia', 'senda tonta'. *Rebelión Vegetal* marcó el momento de máximo esplendor del adjetivo. Hay en ese poema combinaciones increíblemente ingeniosas: *el trigo señorón, civilizado;/ la aldeana batata, tan formal;/ el encendido ají,/ linterna que en la sierra/ alumbra toda digestión que se respete;/ las gramíneas mayores/ que el cuello adornan con grano y con espiga;/ las cítricas esferas/ con que juega pelota el desayuno;/ las manzanas piel de niña,/ los mangos umbrosos y cansados,/*

Cuando apareció el libro *Poemas de una sola angustia*, llamó la atención el desaliño con que el poeta vehiculaba sus preocupaciones. Los versos sin rima no podían sino escandalizar a quienes se empeñaban en lograr impecable musicalidad y factura perfecta en la poesía. Escandalizó también el uso muy frecuente de vulgarismos y neologismos y el discurrir prosaico de los versos blancos¹¹. Y resulta que esa innovación, antes que empobrecer la poesía dominicana contemporánea, representó un valioso aporte sin el cual sería difícil explicar la irrupción, posterior a 1948, de una vigorosa producción poética. El poeta, enfrentándose a ese sólido movimiento que fue *La Poesía Sorprendida*, siguió su propio camino, y cargó con las consecuencias de su osadía. Sólo un gesto de humildad hizo posible que admitiera, con incomprensible complejo de culpa, la inferioridad de su producción: "... es verdad que reconozco, de que carezo de sentido artístico al manejar las palabras. La explicación de que apenas si corrijo no es suficiente"¹². Al proclamarse enemigo de los preciosismos, el poeta se inscribía en las corrientes poéticas contemporáneas que encabezan Walt Whitman, Ezra Pound y T. S. Eliot.

Algo de filosofía de la vida

El segundo libro del poeta, *Rumbo a la otra vigilia*, se inicia con un texto que contiene mucho del credo artístico del escritor. A Incháustegui Cabral no le interesa cantar la alegría del corazón ni tratar de enmascararse tras dulces palabras. Consciente de su desamparo (*Estoy solo, solo con el eco de mis palabras/ y el amargor de mi boca y la retama de mis pensamientos;/ solo como un espejo roto,*), sabe que su lugar está al lado de los que padecen la injusticia. La actitud del poeta, empero, está lejos de ser compasiva, no obstante el sentimiento cristiano que late en el fondo de sus palabras. Su poesía va dirigida a los que aman y creen, a los que perdonan y sufren. La búsqueda de la condición humana en los valores universales del hombre es el núcleo que genera gran parte de la producción inchausteguiana. El hombre es, ante todo, materia, inocencia y sueño: combinación de virtudes y simplezas cotidianas (*Voz del desterrado en su tierra/Rumbo a la otra vigilia*), feliz unión de lo material y lo espiritual (*El retorno/En soledad de amor herido*).

La formulación más amplia de su filosofía de la vida apareció en *Tres preocupaciones*, del libro *De vida temporal*. La vida es un viaje, un instante más o menos prolongado en el tiempo. El mundo cambia a pesar de la voluntad de los hombres y lo que hoy parece válido mañana dejará de serlo:

*Estos patrones que tengo no me sirven,
mañana habrá otro sentido y otro rumbo,
urgencias nuevas,
creencias de las cuales podemos reír por adelantado.
Esto que es bello ya no lo será,
cuanto parece justo no será de rectos hombres,
y podrá lo malo ser lo bueno.*

El incesante cambio de las cosas termina en un punto ciego llamado muerte, oposición necesaria e inexorable de la vida:

*Busco en mi entraña y te hallo
entre latido y latido del corazón agazapada,
en la raíz salina de las lágrimas,
en el eco de la risa,
en la palabra solemne para dicha cuando se juega a seriedad,
cuando ya no resta qué decir,
y pesadas olas de sombra apagan los ojos,
endurecen las elásticas arterias
y agrandan el miedo sin aliño de los hombres.*

Los planteamientos de *Tres preocupaciones* hallaron elaboración definitiva en *Canciones para matar un recuerdo*. El poeta se concentró en el tratamiento de la condición humana, desde la perspectiva del amor y la muerte, la desesperanza, el hastío, la amargura¹³. Un aire de penumbra envuelve el largo poema; predomina un cromatismo sombrío y la persistencia de un recuerdo que tortura y persigue.

La cosmovisión poética inchausteguiana puede dividirse en dos: 1) los valores universales (Dios, el amor, la muerte, la Creación), 2) las obsesiones terrenales (la mujer, las pasiones de la carne, el dolor humano). Ambos puntos aparecen siempre entremezclados en su obra. La insatisfacción en el amor, por ejemplo, lo llevó a concentrar su imaginación en la mujer para reproducirla, o fabricarla a su antojo. Aparecieron poemas sobre prostitutas sometidas al tráfico de la carne (*Diálogo inútil con una mujer cualquiera*/ *Poemas de una sola angustia*; y *Mujer con un ojo dormido*/ *Rumbo a la otra vigilia*); poemas a muchachas campesinas sojuzgadas por los prejuicios morales y las costumbres de la sociedad tradicional (*La muchacha del camino*/ *Rumbo a la otra vigilia*), muchachas en flor y ebrias de inocencia (*Ante una muchacha con un clavel rojo junto a la sien*/ *En soledad de amor herido*), mujeres dulces y sumisas arrancadas a la Biblia (*Marta*/ *Rumbo a la otra vigilia*), mujeres hechas con las manos

del deseo (*Del amor mundanal/ Las ínsulas extrañas*). En resumen, la mujer da sentido a la vida del hombre y es su pareja en el duro camino de la historia.

El amor y el imperio de lo sensorial

Desde los poemas recogidos en el libro *En soledad de amor herido*, el poeta mostró que la vertiente amorosa no era en él una veleidad. En cada obra posterior habría de dar a conocer otros sobre ese mismo tema, convirtiéndose éste en factor dominante en los últimos tres textos recogidos en *Versos 1940–1950*. Ya en *Los dos caminos* había dicho:

*Cuando Amor llame a tu puerta
con mano presurosa
o con indolente mano fría,
no inquietas lo que espera de tí,
lo que procura
mostrándote las mejores apariencias
y las afables caras del mundo.
Déjalo hacer,
complace ese ansia de pervivir
que está, alerta siempre,
en la mitad del pecho clavada.*

Universidad Católica Madre y Maestra
BIBLIOTECA

El tema del amor en Incháustegui Cabral está indisolublemente ligado a su concepción de la vida y a sus obsesiones religiosas¹⁴. La búsqueda de un amor imposible es, por otro lado, lo que impele a presentar las más diversas facetas del sentimiento humano. Arde el poeta en urgencias de amor concreto, palpable, realizable en actos corporales y en satisfacción de apetitos (*Primavera*); o se consume en la más inútil espera. En *Demasiado Tarde*, el epígrafe de la *Balada de la Cárcel de Reading*, de Oscar Wilde¹⁵, sirve como generador del texto: el amor es algo que pudo haber sido pero que no llegó a materializarse. El escritor dominicano no canta a la amada imposible con la sensiblería que solían gastarse los románticos, sino con toda la dureza que emana de un corazón atormentado. Lo pasional, las ansias de posesión carnal predominan en algunas composiciones:

*Te deseé
como a un manjar,
como anhela el insomne el sueño y el sosiego,
como se aferra el loco de la frágil resbalosa
raíz de la razón.*

*Eso era simplemente,
lo que yo pedía:
tu carne,
el calor de tus manos en mi cuello,
el frescor de tu frente en mi mejilla siempre ardida.*

En otros poemas está presente idéntica búsqueda:

*Canto mi canción,
oyendo el bullir de la sangre por mis venas,
cegado por la luz de saberme inútil a mí mismo,
sollozando, por las espinas del amor atravesado;
(Canciones para matar un recuerdo)*

*Y bebo en la parca fuente de tus pechos
cuanto me negó antes tu existencia,
y en donde la vida del hombre se iniciara, bebo,
bebo de tu amor y mi amor no está saciado.
(Soplo que se va y que no vuelve: XIV, 2)*

Los sentidos son instrumentos por los cuales penetra el amor. Más que definir, al poeta le interesa comunicar sus impresiones, narrar los peores momentos de sus vigiliass, el temblor de sus manos, el movimiento de un lado a otro en una habitación, las palpitaciones, las ojeras deladoras del insomnio, el amargor de la boca y otras tantas manifestaciones de esa ruta tortuosa que se obstina en seguir.

El empleo del *recuerdo* es uno de los mecanismos favoritos del poeta. La recreación de la realidad pasada, a punto de desvanecerse en la bruma del olvido, lo lleva muchas veces a la nostalgia y al sueño. En *Canciones para matar un recuerdo*, la rememoración tiene un efecto purificador: sólo escribiendo podrá deshacerse del tormento.

Hombre y mujer son dos unidades capaces de crear un mundo, por la única fuerza de sus elementos:

*Bajo la piel, tibia y sosegada,
por angostos elásticos caminos,
tu sangre va cantando.
El invisible poro vive
y la glándula pequeña se despierta
y vibra en donde al mundo su ventana abre.
Mis dedos en los vellos de tu brazo.
Cálidas olas de ti me van ahogando.
(Canciones..., Intermezzo)*

*Te amo, porque ansío que seas parte de mí,
pedazo de este egoísmo que te designa bella,
que te declara fecunda:
negro surco abierto que se disputan las lluvias y los soles.
(Preocupación de Amor/ De vida temporal).*

Ahora bien, no se crea que el poeta se queda en la concepción del amor como objeto palpable. El amor puede convertirse en sacudimiento redentor, capaz de movilizarlo todo:

*Amor llena el mundo de sentido,
y nos acerca y nos aleja,
y nos mezcla, o descompone nuestros primos elementos materiales
y nos descubre de la carne los huertos y jardines,
.....
porque Amor puede vivificar lo que se ha muerto,
dar vida a lo que jamás vida ha tenido,
hacer de un nombre de mujer símbolo eterno,
.....
Amor nos libertó del ocio permanente,
del eterno, inacabable aburrimiento,
del definitivo estarse mano sobre mano,
obligó a la mujer a tener sus hijos entre quejas y protestas
y sangre y aguas e hilas y llantos apagados y angustias
encendidas.
(Soplo que se va y que no vuelve)*

En *Las ínsulas extrañas*, libro en que se nota un abandono prácticamente completo de la preocupación social como fuente primaria de producción, el poeta se concentró en los grandes problemas del universo. Los versos, más cortos y menos vitriólicos, ensayan el estilo parabólico de las sagradas escrituras y se embarcan en la *definición* de conceptos:

*Ya que hablas del amor déjame decirte
que amor no es verdad, es sueño puro,
cristal que el aliento siempre empaña.
Sueño que se quiebra
antes de que llegue madrugada
a teñir con nácares y sangre
los levantes de la aurora
(Para llegar a lo ofrecido)*

*Cuando muere amor
al tiempo que llegamos,
cuando la niebla se disipa
y tocamos con nuestra propia mano el esqueleto,
suenan las flautas del olvido
y las campanas de bronce de la muerte,
que el morir es embarcarse
hacia ínsulas extrañas
en donde no podremos engañarnos:
(Idem supra)*

*Envejecer no es dar paso adelante,
acercarse al abismo de la muerte;
envejecer es dejar en el camino
el gusto por las cosas,
entregarse, poco a poco,
a las manos del viento, descreídas;
al sol que implacable evapora los humores;
el agua que disuelve, paciente, la figura;
a la sombra que se cuele por los poros, traicionera;
el canto que evocando nos diluye en el recuerdo
(Sin el hombre el tiempo no sería)*

*Olvido es padecer, sufrir certeza
de que todo lo humano es pasajero,
la piedra orgullosa del castillo,
la dulce herida con que amor señala.
(Definición del olvido)*

El poeta alcanzó un estadio de visible serenidad religiosa en *Las ínsulas extrañas*. Dejó atrás la fogosidad de sus libros anteriores a 1950 y se dedicó a aspectos teóricos que alcanzarían total desarrollo en *Rebelión Vegetal* y otros poemas menos amargos. En *Balada del rosal, la rosa y el amor* el poeta retornó a la insatisfacción primigenia, descubriendo nuevos filones del hastío y la caducidad humana; el desamor y la falta de fe. Retornó también al mundo sensorial, como si fuese el único medio de aprehender la realidad. Y llegó a la muerte, punto culminante de todo ente vivo:

*Sobrevivir la muerte del amor
que borra los colores
y esfuma los contornos.
Esta muerte, que pudre los jazmines
y llena las frutas de ceniza*

*y blanco gusano reptador,
nos libra de la muerte que padecen
los que amor no marcó con sus fuegos y claveles,
que no saben que de la cruz,
y los clavos y el costado abierto,
se nace a la vida sin muerte de la nada,
cuando está la frente de mustias rosas coronada.
(Balada,... Intermezzo)*

La búsqueda de Dios

Soplo que se va y que no vuelve, poema de alto vuelo épico que marcó el primer giro significativo de la poesía inchausteguiana —estructuración de versos de gran aliento, adjetivación compleja, cambio de temática—, está construido sobre la historia bíblica del Génesis. El poema se inicia con la descripción de la confusa nebulosa que hubo en el principio, antes de que el hombre fuese creado. Luego de la aparición de éste, nació el dolor, surgieron la alegría, la conciencia, la muerte y la necesaria perpetuación de la especie. Las reflexiones resultan bastante antropológicas, debido a las constantes alusiones a la evolución cultural: el hombre descubre el fuego —su primer gran hallazgo—, hace vasijas, esculpe formas en el barro y la piedra.

Después que el hombre quedó solo en el mundo, se esparció por la tierra virgen y en todos lados fue dejando su simiente, aferrado a sus dioses, fiestas y costumbres. Luego vinieron los que llegaron a dominar a las mayorías gracias a la religión y la cultura. Y nació el odio. Cada vez que el hombre busca sus orígenes, encuentra que todo se reduce a una repetición interminable, que el poder ha estado siempre en manos de los fuertes y el ser humano vive indefenso en el mundo.

*Por los tortuosos caminos de la Historia,
remontando las de los siglos
corrientes de papel y piedra y ladrillo y monedas rotas oxidadas
llegará descalzo de prejuicios,
desnudo de dogmas, huérfano de ajena imposición,
de filósofos ayuno, sin vacunas contra las dolencias terrenales,
expuestos a todas las enfermedades de los cielos,
el primer hombre
y su voluble coqueta costilla transformada.*

En su incesante rodar por el mundo, el hombre tuvo que enfrentar

vicisitudes: exilios, duros trabajos. Por obra de su esfuerzo llegó a convertirse en señor de la naturaleza. Pero la vida, en permanente evolución, no es más que un momento fugaz. Estamos aquí de paso,

*que esto que hiede aquí es transitorio:
vivimos para abandonar un día
el jergón y los hijos,
las mujeres, la comida,
el tabaco bien torcido,*

De paso por el mundo, abandonado de la mano de Dios a causa de su ceguera, incapaz de ver que sólo el amor es tabla de salvación segura, el hombre quedó

*Solo, vacío para siempre.
• Pájaro sin alas,
pájaro sin trinos,
desierto en la noche desolado;
las casas con las puertas arrancadas encontró,
sin los techos que protegen contra los males de la noche,
la tierra descubierta revestida de negros insectos silenciosos.
Solo, vacío para siempre.*

De la creación del mundo, el poeta pasó, en *Memorias del olvido*, al primer asesinato del hombre en la tierra, primer gran pecado contra la vida. Caín abrió un surco profundo de odio y resentimiento, quebró la fraternidad humana para dejar sólo rencor y remordimiento. El quiso olvidar su crimen, mas el recuerdo lo persiguió por todos lados, a dondequiera que fue, solitario, atormentado. En medio del caos del mundo, el hombre, Robinsón de cualquier tierra, permaneció abandonado a su propia suerte, destinado a crear su propia cultura en el último rincón de la tierra: *Robinsón, Robinsón, / en tu isla solitaria, Robinsón, / traído por el mar y por el viento, / a desamparo y pena y sal y arena castigado... / dame tu soledad y tus recuerdos, / ofrécame la memoria que salvaste, / la fe que te animara / la mano diestra para reproducir cuanto miraste, / todo lo que oíste / lo que en la masa de tu sangre vino / con glóbulos y linfa entremezclado.*

Dios es para Incháustegui Cabral la omnipotencia creadora, el principio que hace posible la existencia del hombre en la tierra:

*Dios me habita.
Soy Su obra y Su razón.*

*Me hizo como a El,
a Su Imagen labró mi pensamiento,
por Sus Manos y mi carne
a Su semejanza estoy edificado,
y yo a tí te alzo
desde el barro y el silencio,
del suave dulce barro submarino primigenio
y del limpio silencio de las lomas, casi azul.
(Del amor mundanal/ Las ínsulas extrañas)*

*Dame mi choza, descálzame los pies tan torturados,
y déjame a Dios con su estatura y con su enigma,
dame la flor, así, menospreciada por el polvo,
pero dámela sin razón, sin cálculo sublime,
que se enojan los ángeles que refinan sus colores
y los que hacen de su olor delicia plena
pueden disgustarse detrás de la brisa oronda que nos besa.
(Petición de la flor/ Las ínsulas extrañas)*

*Sí, Dios está aquí, multiforme e idéntico, bajo la lluvia leve
apresurado, firme, poderoso de brazos, serena
la alta frente que no besan las estrellas que negras nubes guardan.*

.....
*a Tí me debo, a Tu perdón y a Tu bondad,
a Tu justicia y a Tu paz, que es paz armada de actos y verdades;
(Marzo y Abril/ Las ínsulas extrañas)*

La grandeza de Dios merece la gratitud del hombre, aunque no siempre éste sabe reconocer su pequeñez y admirar la sobrecogedora presencia del Creador¹⁶. Cuando el hombre esté tan alejado de Dios que ya no pueda hallarlo en ninguna parte, tendrá que reconstruirlo, hacerse un dios personal: *Fabricaré a Dios con los despojos/ de Dios, dispersos en las ruinas/ de los templos que ayer edificaron/ los que al hombre abandonaron/ borrachos de oro y pompa y de ritual, / de un Dios que sólo adornan/ las flores sin nombre por humildes;/ al Dios que sólo imploran/ el pobre ladrón, la prostituta/ y los que sufren de amor las negativas (Alabanza de Dios y de la Muerte)*. Y cuando el hombre quede ciego por causa de su incredulidad y apatía, tendrá que pedir perdón y admitir su pecado: *Perdóname, Dios, por resistirme/ a mirar como perfecta/ la obra por tus manos acabada: la que están mis ojos contemplando, cuando en los ajenos ojos yo me veo, / al sentir el reclamo del perfume/ o el rechazo de los fétidos alientos. (Perdóname, Dios/ Rebelión Vegetal)*.

Rebelión vegetal

Rebelión vegetal, poema dividido en seis cantos, es un texto de gran coherencia interna que marca el segundo giro importante de la poesía inchausteguiana. El extenso poema posee una temática novedosa, tanto en el conjunto poético del escritor como en la literatura dominicana. No sorprende demasiado la violencia de las situaciones, sino más bien la visión del trópico, la conspiración vegetal —punto originalísimo del texto— y la inclusión de otros grandes temas de la literatura universal.

El poeta recibe la visita de su doble, envejecido. La acción transcurre durante un sueño. El doble viene del futuro, cargado de años, con un mensaje terrible. En el principio Dios creó el mundo vegetal y después hizo al hombre, que se encargó de destruir lo que le servía de alimento: *¿No vió el hombre un alma, sensible,/ en la lechuga,/ el dolor del cocotero, del pomar,/ de las rastreras fresas el dolor? / ¿No oyó, cuando llovía con fuerza,/ cuando el viento desata sus cabellos locos, el llanto de platanares abatidos;/ cómo lloraba el durazno, sus ramas retorcidas;/ el grito de pavor del limonero/ quemado por el rayo,/ la pena del rosal despojado de sus rosas,/ cómo se ocultaban de las manos de los hombres insensatas,/ la orquídea y la violeta; cómo sufrían decapitadas por máquinas tremendas/ las plantas que sujetan con sus débiles brazos/ las espigas,/ los tallos indefensos que defienden sus hijos, rojos, amarillos,/ de la mano ávida del hombre;/ el hondo dolor de los que encierran,/ sus tesoros de almidón bajo la tierra?*

La injusticia de los hombres provocó la rebelión de los vegetales, que iban a negarse, después de una conspiración, a dar sus frutos:

*Cuando llega la noche, sigilosos;
la raíz sobre la tierra,
juntos van trazando
su programa de muerte contra el hombre.
(Canto II)*

Los vegetales perpetran un suicidio espectacular

*fué un colectivo suicidio vegetal,
el dejarse morir de todas las especies,
el arrojarse en masa en brazos de la muerte,
(Canto III)*

Rebelión vegetal tiene un claro sentido premonitorio. Las perspectivas del mundo en las décadas venideras, probablemente antes de que acabe el presente siglo, son bastante desalentadoras. La contaminación ambiental, la muerte cotidiana del mundo marino a causa de los envenenamientos causados por el petróleo, las sustancias químicas, la energía nuclear; la voracidad de las muchedumbres que destrozan la naturaleza y no la renuevan, acabará por socavar las fuentes de nutrición. El poeta lo advierte:

*¿qué haremos ahora que la muerte
se adelanta matándonos de hambre;
qué haremos sin árbol y sin trigo, sin verdor,
los vegetales todos rebelados,
la tierra sin protección contra el granizo,
sin piel que el viento defienda,
sin raíz que se aferre del mantillo
que se lleva el arroyo que pasa entre sus brazos;*
(Canto VI)

Sólo convirtiéndose en entes humanizados, los vegetales pueden iniciar el camino de la rebelión. El suicidio como venganza es una de las formas que utilizan los pueblos sojuzgados contra invasores y conquistadores, sobre todo en los llamados pueblos 'primitivos'. Los vegetales, incapaces de acuchillar o disparar contra nadie, echan mano del único recurso efectivo para castigar al hombre: provocar la hambruna.

La caída

Por Copacabana buscando es, a nuestro juicio, el libro de poesía más desigual y flojo de cuantos ha publicado el escritor. Desde el punto de vista temático, se exploran distintos niveles de la vida contemporánea: el hastío, la abulia frente a la realidad, el derrotismo, la simulación. En lo relativo al aspecto formal, ensaya por primera vez la rima clásica, usando versos octosílabos, con rima consonante ABA. A veces las combinaciones no son uniformes, debido a algún decasílabo que viene a romper la armonía del conjunto: *Se necesita el hambre y la sed, / algo de sueño a la noche / y un pez saltando en la red* (DOS, estrofa 3).

Algunos cantos respiran un tremendo derrotismo: *Sólo hallo palabras para agrandar el desaliento, / y escupo en la cara del miedo, / sin ganas, por hacer algo* (TRECE, estrofa 4). Aunque en otros hay una exhortación a la convivencia y comunicación humanas: *Hable-*

mos, por Dios, / para eso tenemos bocas y palabras, / sobre todo palabras, / sí, nada de "bien común" / porque no hay nada de común / entre su bien y tu bien (CATORCE, estrofa 14). O la búsqueda del sentido de la vida a través de la acción: Aspiro a realizarme en la acción, / no tener, / dar (QUINCE, estrofa 2).

Reconocer que *Por Copacabana buscando* representó un notorio descenso de la calidad poética inchausteguiana no es obstáculo para señalar que el poeta siguió fiel a su línea de pensamiento. Las viejas preocupaciones se repitieron: la obsesión de Dios, el perdón de los que pecan, la solidaridad con los sufridos, el pesimismo. Venticuatro años después de la aparición de *Poemas de una sola angustia*, persistía el mismo disgusto interior, la misma insatisfacción que caracterizara las primeras producciones. Sin embargo, el saldo que arroja *Por Copacabana buscando* hace pensar más en un poema del arrepentimiento humano y de la búsqueda del perdón divino que en una protesta contra los pecadores: *Si Dios llega, sus santas manos en alto, / no viene a castigar el castigo / ni a matar al matador, / ni enfrentará a los vivos con los muertos, / ni a recoger la sangre vertida / en cálices altos de oro, / ni a saciar el hambre y la sed, / viene justicia a impartir / y lo justo es perdonar (CANTO 18).*

Junto al ambiente de pesimismo que atraviesa de principio a fin el poema, está presente la crisis de valores y sentimientos que debía producir la caída de Trujillo. No hay un solo señalamiento que permita afirmar la presencia de ese espectro que en la década de 1960 gravitaría sobre toda la literatura dominicana, pero es evidente que *Por Copacabana buscando* refleja —aún cuando fue escrito en el extranjero— la turbulencia que precedió a la Guerra de Abril de 1965; años caracterizados por el desborde de las masas, la lucha de clases, la participación política de los sectores populares, las venganzas, el golpe de estado. No es tampoco gratuita la obsesión por la muerte, porque ésta sería la consecuencia del proceso que vivió el país entre 1961 y 1965: *Sí, lo sé, ya me lo dijeron: / no es higiénico pensar en la muerte a cada rato, / pero la muerte no me duele ni me asusta, / es parte de mí, de mi destino, / pedazo imborrable de mí mismo, / la sombra que se acaba con mi sombra. (Paso más hacia la muerte, Canto III, estrofa I)*

Diario de la guerra

Diario de la Guerra es el libro más acontecional de cuantos ha

publicado el poeta. A través de sus páginas podemos seguir con facilidad el paso del tiempo y los distintos momentos de un hecho que sacudió al país y la conciencia de sus hombres.

Durante el período de la guerra se escribió mucho. Fue una literatura de testimonio y de compromiso político con la causa constitucionalista. Incháustegui Cabral es de los poetas que observaron el curso del fenómeno bélico desde el otro lado de las alambradas tendidas por los invasores norteamericanos. Estaba interesado en poetizar el desgarramiento interior que significó para él el conflicto armado, y no declararse partidario de uno u otro bando. La guerra es, en su opinión, muerte, desamor, vacío, sangre que genera sangre:

*y el hombre se detiene un momento en su huida
y se arma de impaciencia y estandartes
y se arma de flores y cuchillos
y un día, como esta noche,
bautiza con sangre a su hermano,
y el hermano bautiza al desconocido con sangre
y la sangre cubre la tierra y humea
y los árboles se van secando
y las yerbas pequeñas se van secando
y el sacrificio es inútil y maldito
porque olvidamos que matar es simple y hacedero,
lo difícil es vivir sobre la tierra.*

(Canto nueve)

Somos culpables de la guerra que siembra destrucción y muerte. Esta apreciación es tributaria de la concepción cristiana de Incháustegui Cabral: los que siembran la muerte son culpables, sin importar las motivaciones.

*Y me miré en el espejo y me reconocí y vi la mancha,
porque no hay inocentes en el camino que abre la muerte,
porque no hay pulcritud en el camino que abre la vida.*

(Canto quince)

La incomunicación es la principal causante del desamor entre los hombres. Cada quien se atrincheró en su cueva y se negó a dialogar (la comunicación fue uno de los puntos en que más había insistido el poeta en *Por Copacabana buscando*).

*Todos con la misma palabra sin entenderse,
todos con los mismos vestidos sin reconocerse,*

*cada quien en su móvil prisión, empujando,
chocando con las prisiones ajenas, maldiciendo,
la Torre escalando las nubes,
la raíz camino del infierno.*

(Canto quince)

Para aliviar el dolor de los hombres, el poeta caminó entre los muertos y los vivos sembrando amor. Su grito de angustia por los muertos de abril —los insepultos, los desconocidos, los que el fuego devora— contiene un aliento mesiánico indiscutible:

*Me inclino y te beso las manos,
hermano matador,
y me alejo y beso la frente fría
del asesinado,
y cierro sus ojos abiertos
y aliso su opaco pelo descompuesto,
para ponerte en el altar,
hermano asesinado.*

.....
*Déjame echar sobre tu cuerpo que se deshace
esta manta vieja y un poco de tierra.
No es decente podrirse en el asfalto de la calle
y que crujan tus huesos bajo las llantas de los automóviles
veloces.*

(Canto diez)

Toda guerra es un fenómeno de masas. El poeta, al tomar como tema de su libro la conflagración de 1965, tuvo que retornar a lo social y redescubrir que los caminos estaban llenos de hombres tristes, humildes, olvidados, hambrientos, ignorantes, oprimidos por las leyes y los soldados. Después de casi tres décadas de iniciarse con la publicación de una poesía desgarradora, el escritor volvió a palpar con sus propias manos la desgracia de su pueblo, volvió a comprobar que el ocio y la opulencia de los ricos seguían causando la violencia de los pobres, que mientras en el mundo rija la desigualdad, el hombre

*levantará la frente y la voz y los dedos crispados
y pedirá pan, pan y justicia,
paz, una pausa para el hambre,
pan, una pausa para las pobres cabezas derribadas,
un hueco para dormir cuando la noche llega*

*y otro más chico para el estómago repleto,
y otra vez la guerra*

*(Los dioses ametrallados,
Canto siete)*

Su nueva definición de la patria recuerda a *Canto triste a la patria bien amada*, pero el tono es más agrio y violento:

*Es una isla, media isla nada más,
de sucia tristeza aletargada,
los harapos colgando de las ramas
y los hombros,
con una parda paciencia fabricada
en cuatro siglos de lágrimas y bostezo,
cuatro siglos inciertos:*

(Los dioses ametrallados, Canto nueve)

En una patria así no es difícil escoger el camino de la muerte voluntaria: la de la mano suicida, o la del fusil homicida. Los hombres deberían comprender —según el poeta— que la muerte es un acto brevísimo, que lo difícil es vivir, soportar la vida o transformarla: *Qué fácil es matar/ y abrirse luego la camisa/ para que la bala zumbadora encuentre/ el preciso camino sin tropiezo... Lo maló es detenerse a mirarse las manos,/ vivir cuando la vida/ dobla fatigada por la esquina,/ matar cuando la muerte/ se desangra a nuestros pies como una bestia,/ (Los dioses ametrallados, Canto cinco).*

Las escenas más patéticas de la guerra están contenidas en *Los dioses ametrallados*, donde el poeta manifiesta su *sentimiento trágico de la vida*:

*traían, ametrallados,/ a sus dioses con barbas de mármol y de bronce/
agonizando,/ con los ojos rayados por el vuelo rasante del avión./
Traían a sus invencibles dioses derrotados/ y detrás de los huesos de
la frente recortados,/ Judas de uniforme,/ Judas en inglés,/ Judas
disfrazados de tiosos embreados postes de alumbrado/ y de motores
de vehículos vacíos en la madrugada./ Habían descubierto la vida a
través de la muerte/ y la muerte les quemaba la palabra y el pelo.*

*Y volvieron después,/ sus dioses muertos/ en sucias cajas de cartón,/
patas arriba, tiosos,/ los grises sosegados,/ con hormiga que muerde/ y
blanco gusano reptador.// Volvieron con la sangre en el ojo,/ con los
puños cerrados,/ con la barba crecida,/ muy amarga la voz,/ a contar
entre gritos/ que hizo trampa la trampa,/ que dio muerte la muerte,/*

que está muerta la vida, / que ha llovido en el alma / y entre piedras se oxida de hierro el amor. (Canto once).

Se puede estar o no de acuerdo con la visión que el poeta tiene de la guerra. Puede objetarse su vocación cristiana, su deseo de conciliación, su afán de que los hombres encuentren la vía de la comunicación y establezcan lazos permanentes de entendimiento y diálogo. A todas estas cosas él tiene derecho y nunca ha vacilado en reclamarlas. Otra posición frente a la vida posiblemente produciría peticiones contrarias: llamados a la violencia, la prédica del odio y la muerte. A través de los siglos, sin embargo, la poesía ha sido un instrumento de paz y confraternidad. Incháustegui Cabral no hace otra cosa que seguir esa senda y alzar su canto por y para el hombre universal.

Muerte en El Edén: novela en verso

No hay en la literatura dominicana un producto de la índole de *Muerte en El Edén*, libro con el que Incháustegui Cabral abrió un camino que por la dificultad que en la práctica representaba transitarlo quedaría cerrado con esa sola experiencia. En el siglo XIX se escribieron extensos poemas narrativos, como aquellos que enmarcados en la corriente indigenista tuvieron el coraje de escribir Salomé Ureña y José Joaquín Pérez. Pero tanto en el caso de *Anacaona* como en el de *Fantasías Indígenas*, el propósito de reconstrucción histórica posee una dimensión de crónica que no tiene la obra de Incháustegui Cabral. *Muerte en El Edén* es enteramente obra de ficción. No existe ninguna intención de remedar la historia. Se trata de una novela de peripecias policíacas, escrita en verso, compuesta de un preámbulo y veintitrés capítulos que guardan una relación de sucesión muy similar a la de las novelas en prosa.

Muerte en El Edén es poesía de principio a fin, por el desarrollo del argumento a base de versos (aspecto técnico que no podía haberse logrado simplemente con la colocación de cláusulas escalonadas), por el ritmo interno y la forma de articulación de las palabras en la estructura general del texto. Hay incluso un sabor de poesía clásica, muy de los Siglos de Oro, muy próxima a la de los místicos españoles. Véase, por ejemplo, la forma en que el poeta suprime los artículos:

porque Amor es puerta que se abre al simple contacto de su mano,

.....

cuando Amor sopla sus tenaces trompas,

(Capítulo VI)

.....
después que tempestad se aplaca;

.....
haz tus generales allí donde ambición ponga sus huevos,
(Capítulo XXI)

Por supuesto, utiliza el verso libre, que es una característica básica de la poesía inchausteguiana. A pesar de lo irregular de la versificación sentimos un sabor inconfundiblemente clásico en las expresiones y en los giros¹⁷.

El argumento es el siguiente: Toño Colás, policía rural de una capacidad poco común para el cumplimiento del deber, se enfrenta a los problemas cotidianos de Regoneta, pueblecito tradicional del interior de un país subdesarrollado cualquiera. Entre pesquisa y pesquisa, Colás queda atrapado en la red de un asesinato y va a dar a la cárcel. Después de una serie de padecimientos, llega a determinarse la inocencia de Colás —que es una especie de cruzado de la justicia— y el juez encargado del caso le declara en libertad. Transformado profundamente por la experiencia de la prisión, el protagonista, ahora en la capital, decide vaciarse los ojos. Luego, por arte del mito, se convierte en una especie de patriarca, de sabio consejero nimbado por el prestigio.

Hay, a nuestro juicio, cuatro aspectos importantes en *Muerte en El Edén*: el social, el filosófico, el religioso y el literario.

El nivel social ha sido tratado partiendo de una concepción dualista de la sociedad. Regoneta es una muestra típica de comunidad tradicional: pueblo de agricultores y pastores donde la vida transcurre entre labranza, ordeño e iglesia:

*Regoneta nació siendo pastora
ahora vestido de labradora se ponía
y con agua y con afán de sacrificio
echó las bíblicas rosas el desierto.*
(Canto II)

Sus pobladores, inmersos en el soñoliento mundo de las costumbres consagradas por la tradición, presentan un cuadro frecuente del subdesarrollo latinoamericano. Las ideas nuevas y los intentos de innovación tienen poca acogida. El progreso encuentra barreras insalvables en las mentalidades arcaicas de la gente, la cual prefiere refugiarse en hábitos ancestrales. Por eso resulta escandalosa la

presencia de las prostitutas en el pueblo, aunque el escándalo no evite que los hombres se refocilen en la carne comprada:

*En la sombra levantó sus tablas cargadas de resina,
sus planchas de zinc acanalado,
su vientre pleno de amas estrechas y de vómitos,
y esa locura que se paga y que se cobra,
"El Edén"; un cabaret lo titula el pueblo todo,
es un barracón con piso de áspero cemento,
junto a un patio lleno de sillas y de mesas,
al lado de unos músicos cansados que escupen en la tierra su
desprecio.*

(Capítulo XIV)

El prostíbulo constituye un submundo en el que se desatan las pasiones humanas y al mismo tiempo un elemento que muestra la influencia de la crisis mundial del capitalismo (1929) en los más recónditos lugares de los países dependientes. Suicidios, crímenes, corrupción fueron la secuela de la depresión económica. En Regoneta, los resultados se resumen en un *estado anómico*¹⁸ que trastorna la vida comunitaria, que desgosta los principios endeble de los hombres y los arroja a la tentación de la carne.

El tema de la prostitución apareció muy tempranamente en la novela hispanoamericana. Prácticamente desde principios del siglo XX la prostituta fue protagonista. Es posible que en este sentido Incháustegui Cabral estuviera influido por obras escritas entre 1902 y 1950. El filón, no obstante, estaría lejos de agotarse en ese momento, como lo demuestra la aparición de *Juntacadáveres* (1964), *El lugar sin límites* (1966), *La casa verde* (1966) y *La mala vida* (1968), para no citar sino unos ejemplos señeros de la narrativa hispanoamericana de la década de 1960 que tratan en detalle el tema¹⁹.

En *Muerte en El Edén* existe un sentido de la colectividad muy marcado, debido sin duda a la intención épica de la obra. Las prostitutas constituyen un bloque, no obstante la presencia de María, meretriz singular alejada del conjunto:

*Entre aquella exhibición de desperdicios,
de seres cuyas carreras se truncaron
con el tiempo, con la fealdad que las horas acarrearán,
María, simple y delicada
con la gracia de sus ojos infantiles,
asombrados para siempre.*

(Capítulo V)

La aparición de María cumple un propósito. Ella desata las pasiones y enfrenta a los hombres en lucha a muerte. Convertida en catalizador, sacude las entrañas del pueblo y trastrueca un orden social que se sostiene en los hilos del temor al pecado, el fervor religioso, la intrascendencia del chisme y el paternalismo familiar; delgados hilos que nada pueden sostener una vez que el peso del odio tira con fuerza hacia el abismo:

*Despertó pasiones y en su sombra tranquila
se abrazaron los hombres,
los dientes apretados,
en las manos decididas los cuchillos que afilan odio
y egoísmo,
los cuchillos que buscan del rival los músculos tensos
y la sangre,
los flexibles cartílagos y los nervios excitados.*

El amor de las prostitutas no es menos intenso ni menos purificador que el de las mujeres que —pasivas, pacientes— esperan a sus maridos en la cómoda tibieza de sus casas. El poeta parece decirnos que el amor puede fructificar en cualquier parte, que el sentimiento no establece diferencias de orden moral; amor es una fuerza redentora para todos aquellos que son capaces de desprenderse de su egoísmo (Vid Capítulo VI).

Amor, muerte y justicia configuran el núcleo filosófico de la obra. El capítulo VII (dedicado al tema de la muerte) son digresiones filosóficas que ratifican la postura del poeta frente a la vida, siempre enraizada en la enseñanza bíblica.

*En el principio el hombre muerte no temía,
ni la muerte lo llamaba,
desnudóle el cuerpo el pecado original,
y llenóle el alma de pavor,
un pavor que es redivivo Prometeo
porque el buitre de la fe rompe con el pico sus entrañas,
buscando, siempre apresurado, el valor que naufraga a cada hora,
la seguridad que se estrella a cada hora.*

Estas consideraciones desembocan, en el capítulo XVIII, en una definición del Hombre:

*Somos la sombra probable, casi definida,
de lo que seremos cualesquiera de los días de mañana;*

*somos, con seguridad de piedra grande,
restos de todo lo que fuimos,
de nuestros amores, odios, disputas e ilusiones,
y en esta cruz del tiempo, clavados y contritos,
una mano nos alumbra el sol que muere,
la otra se hunde en la precipitada sombra
que como fiera nos busca la garganta.*

Toda la obra aparece unida por una *concepción idealista del universo*, explicitada en el capítulo XX:

*Lo buscó fuera de sí inútilmente.
Nada existe fuera de nosotros:
la música al oído se encamina,
allí organiza sus pianos y orquestas y preludios;
el gusto va a la lengua despertando en las papilas
cada sensación y sus matices;
el paisaje no está, somos nosotros
los que damos lugar al árbol y a la nube,
al río, al helecho, al pescador y al mar;
inventamos la sonrisa ajena
y nuestros dedos fruncen los ceños de los otros;
los demás se mueren porque así uno lo quiere;*

Durante mucho tiempo la crítica ha juzgado a Incháustegui Cabral como un poeta materialista. No vemos ningún asidero para llegar a esta afirmación. Es un poeta social y su concepción de la sociedad se nutre de un cristianismo enraizado en las sagradas escrituras. Obviamente, la concepción idealista asegura la coherencia interna de *Muerte en El Edén* y marca pautas para consideraciones de orden religioso, moral y social. En este último aspecto, la visión de la ciudad es un ejemplo óptimo. Por un lado, la ciudad es el resultado de la modernización: abandono de actitudes tradicionales, compleja división del trabajo, crecimiento económico, profesionalización, ciencia, relajamiento de las relaciones de parentesco. Por otro, la ciudad genera la rutina, la vida aprisiona a los hombres, se pierden los afectos, campea la soledad. Si algo tiene de condenable la vida de los pueblos es el embrutecimiento a que se ven sometidos los hombres, la ceguera que en ellos genera una vida estrecha, circunscrita a dos o tres ocupaciones y algún placer eventual. Se tienen, en cambio, la limpidez de la naturaleza y esa cándida visión del mundo tan próxima a la inocencia del primer hombre sobre la tierra, cuando todavía no era pecador. La ciudad es el progreso, el confort, el individualismo. También el embotamiento del corazón, la indiferencia, el hombre

condenado a la mediocridad. La tesis que subyace en este planteamiento exalta los progresos de la civilización, pero no les concede una puntuación máxima. Detrás de todo avance hay un pequeño retroceso; junto a la comodidad crece la abulia. Incháustegui Cabral acepta con reparos la teoría del *dualismo estructural*²⁰.

Respecto a la instancia literaria, *Muerte en El Edén* compendia un conjunto de preocupaciones religiosas que el poeta había trabajado en *Soplo que se va y que no vuelve* y en *Memorias del olvido*, a saber: el origen del hombre sobre la faz del mundo, la noción bíblica del pecado, las consecuencias del crecimiento ecológico. Por otra parte, la obra proyecta el credo existencial del poeta, ampliamente expuesto en *Canciones para matar un recuerdo*. Sin embargo, *Muerte en El Edén* fue como un puente entre esas experiencias anteriores a 1950 y la producción ulterior. Muchos versos recuerdan la concepción religiosa de *Las ínsulas extrañas* y, con mayor fuerza, el lenguaje y temática de *Rebelión Vegetal*. Compárense estos versos con los del Canto I de *Rebelión Vegetal*: “Nadie supo nunca de dónde vino el frío, / el temor que estrujó los corazones, / la pena que las almas embargó. / La mayoría, tirana de pequeños, / la razón dio a los labradores / y órdenes cundieron en seguida para limpiar de bestias / los caminos, las plazas y los prados; / y las bardas y cercados y murallas / se asignaron a los tristes animales, / y el maíz, cuya alma habla todavía / en los dulces dialectos de las planicies altas somnolientas; / el fino perejil, / el aromático café que limpia las puntas de los nervios oxidados, / que acendra a la sombra de aromas y yagrumos / sus claros aceites y sus caros al corazón dulces venenos; / la comadre batata, / el repollo y el pepino, profusos, sin título ni alcurnia; / la sencilla yuca que recuerda en el trazo pulcro de las hojas / que de su mano, por la blanca energía de sus puros almidones, / cruzó el arco de las islas una cultura con dioses mejores y armas más duras y afiladas, / ganaron la batalla” (Cap. II, 2).

Muerte en El Edén no ha dejado ninguna huella en la literatura dominicana contemporánea. Son pocos los poetas que se atreverían a emprender la difícil tarea de escribir novela en verso. En la República Dominicana, la novela en prosa “lograda” es escasa, y esto tal vez ayudaría a explicar la ausencia de novelas concebidas dentro de cualquier otro contexto. Únicamente a base de disciplina logró Incháustegui Cabral llevar a término su obra, que acaso permanezca como muestra única en la literatura nacional. Ahora bien, se nos antoja que algunos de los filones temáticos que el poeta aborda en *Muerte en El Edén* son puntos de referencia obligados de la narrativa

hispanoamericana contemporánea, incluidos los grandes libros aparecidos con el Boom. ¿Qué habría pasado si Incháustegui Cabral hubiera decidido escribir su obra en prosa narrativa? Los resultados sin duda habrían sido de más impacto y su incidencia en las preocupaciones literarias de las promociones actuales podría equipararse con la que desde hace décadas ejercen *Over* o *La Mañosa*, dos obras que abordan lo social sin pretensiones historicistas.

NOTAS

1. Obra: *Poemas de una sola angustia* (Ciudad Trujillo, Imprenta La Opinión, C. por A., 1940); *Rumbo a la otra vigilia* (Santiago, R.D., Editorial El Diario, 1942); *En soledad de amor herido* (Santiago, R.D., Editorial El Diario, 1943); *De vida temporal* (Ciudad Trujillo, Editorial La Opinión, C. por A., 1944); *Canciones para matar un recuerdo* (Ciudad Trujillo, Editorial La Opinión, C. por A., 1944); *Soplo que se va y que no vuelve* (Santiago, R.D., Editorial El Diario, 1946); *Versos 1940-1950* (México, D.F., Imp. en los talleres de la Editora Stylo, 1950); *Muerte en El Edén* (México, D.F., Imp. en los talleres de la Editora Stylo, 1951); *Casi de ayer* (México, D.F., Imp. en los talleres de la Editora Stylo, 1952); *Las insulas extrañas* (México, D.F., Imp. en los talleres de la Editora Stylo, 1952); *El pozo muerto* (Ciudad Trujillo, Colección Pensamiento Dominicano No. 17, 1960; autobiografía); *Rebelión vegetal y otros poemas menos amargos* (Buenos Aires, Editora Américalee, 1956); *Por Copacabana buscando* (Buenos Aires, Editora Américalee, 1964); *Miedo en un puñado de polvo* (Buenos Aires, Editora Américalee, 1964; teatro); *Diario de la guerra y Los Dioses ametrallados* (Edición de la Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago, R.D., Imp. Amigo del Hogar, 1967); *De literatura dominicana Siglo XX* (Edición de la UCMM. Impreso en Santo Domingo por Amigo del Hogar, 1969; ensayos); *Poemas de una sola angustia. Obra Poética Completa, 1940-1976* (Edición de la UCMM. Impreso en Santo Domingo, Editora del Caribe, C. por A., 1978); *Escritores y Artistas Dominicanos* (Edición de la UCMM. Impreso en Santo Domingo, Editora el Caribe, C. por A., 1979).
2. *Corriente Alterna*, México, Siglo XXI Ed., 1971, 5ta. Ed., p. 148.
3. La ignorancia misma de los sectores dominantes fue un resguardo seguro para el escritor. El ha confesado: "Cuando publiqué, en 1940, *Poemas de una sola angustia* y no me regañaron, perdí, también, mi tiempo porque así quedó demostrado algo que he venido repitiendo desde hace mucho: que aquí antes nadie, ni en la Administración Pública ni en la Oposición secreta, leía. Critiqué todo lo que se me vino en gana, desde la utilización de los que entonces se llamaban "prestatarios" —gente que tiene que ofrecer días de trabajo o dinero para la realización de una obra determinada— en la apertura de caminos o canales, hasta la explotación de los que cultivan café. El *Canto triste a la patria bien amada* resume el libro bastante bien. Y no pasó nada". (*De literatura dominicana siglo xx*, p. 128).
4. Había una razón de mucho peso para que el poeta no levantara su voz contra el dictador: fue funcionario prominente del régimen y tenía estrechos vínculos de amistad con Trujillo.
5. El poeta es descendiente de los Billini (Francisco Gregorio Billini, Padre Billini) y de los Cabral (General José María Cabral, Marcos Cabral).
6. Cfr. *Literatura Dominicana 60*, de Ramón Francisco, pp. 112/118.
7. En *El pozo muerto*, el poeta escribió: "Yo lo he admirado siempre, y a él debo mucho si algo he podido hacer en años de tarea literaria". (p. 54). Se refería a Moreno Jimenes.

8. El poeta ha dicho: "... no hay poesía sin tradición y un gran poeta suele ser el resultado, cuando se es realmente grande, de todos los que antes que él ejercieron la profesión y que, niéguese o no, él será el resumen en grande de todo lo que antes que él hicieron sus antecesores en el tiempo". *El pozo muerto*, p. 170.
9. También se le ha relacionado con Robert Frost (1875–1963). Cfr. Antonio Fernández Spencer: *Nueva poesía dominicana*, p. 58/62 y José Alcántara Almánzar: *Antología de la literatura dominicana*, p. 54/55.
10. El escritor escribió en la pág. 165 de *El Pozo Muerto*: "Mientras tanto había descubierto a Whitman, en la traducción de León Felipe publicada por *La Pajarita de Papel*, a Eliot en la traducción que aparece en una antología de poesía norteamericana que no recuerdo de quién es, a Frost, allí mismo, al García Lorca de *Poeta en Nueva York*, al Guillén de *Cantos para soldados y sones para turistas*, y más lejos, llevado por la mano de Dámaso Alonso, de Góngora, del Góngora de *Las Soledades y del Polifemo*, a Eluard, al López Velarde de *Suave Patria* y renacían, recios, los recuerdos de un poeta olvidado: Monteagudo, el del *Canto a Lindbergh y del Poema a Maceo*". "Tenía por delante a Unamuno, áspero como buen vasco, pero con la humana entraña palpitante, persiguiendo a un Dios cristiano y católico con su traje sobrio de sacerdote protestante. Al Machado de los campos de Soria, a Neruda en las canciones de amor, a León Felipe con sus invectivas que recuerdan, sin parecido, las voces tonantes de los profetas indignados del Viejo Testamento, a Lucrecio, a los primitivos poetas griegos, mitad filósofos, mitad vates; a Dante, siguiendo las huellas de Eliot; a Horacio, través de las traducciones potentes y sencillas de Fray Luis de León y de Pombo, perfectas; a Ariosto, a Homero, a Virgilio, a Pound, a Berceo, al Alberti de *Los Angeles* y de *Marinero en tierra*, a Guerra Junqueiro, a Garcilaso, de sencilla majestad; a San Juan de la Cruz, antes que Maritain hiciera el profundo examen del místico".
11. Cfr. Antonio Fernández Spencer, op. cit., p. 61.
12. *El pozo muerto*, p. 174/175.
13. Cfr. Ramón Emilio Reyes: *Héctor Incháustegui Cabral y la preocupación por la vida*, El Nacional de Ahora, Suplemento Cultural, 22/10/1972, pp. 3 y 8.
14. Cfr. Flérida de Nolasco: *Héctor Incháustegui Cabral*, El Caribe, Suplemento Sabatino 7/8/1976, p. 4; 14/8/76, p. 4 y 21/8/76, p. 4.
15. En una parte del poema Wilde dice: "Y, sin embargo, cada hombre mata lo que ama, sépanlo todos: unos lo hacen con una mirada de odio; otros con palabras cariciosas; el cobarde, con un beso; el hombre valiente, con una espada!" (*Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1966 11a. edición, p. 857).
16. La búsqueda de Dios es una de sus grandes obsesiones, tal como confesara en *El Pozo muerto*, pp. 141/149.
17. Pedro Henríquez Ureña, en *Estudios de versificación española*, (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961, p. 250), afirma que entre 1920 y 1930 la versificación irregular devino dominante entre los jóvenes y cita a Domingo Moreno Jimenes, Andrés Avelino y Héctor Incháustegui Cabral como los cultores representativos del verso libre en la República Dominicana.
18. *La anomia* se produce cuando "... el orden social se quiebra y los valores de la sociedad ya no parecen relevantes para la condición humana". Para Emile Durkheim (1858–1917), uno de los padres de la sociología, el suicidio anómico se produce "...en épocas de fuertes depresiones y dislocaciones económicas..." (G. Duncan Mitchell, *Historia de la Sociología*, Tomo I, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, p. 129 y 131).
19. Cfr. Kessel Schwartz: *The whorehouse and the whore in Spanish American Fiction of*

the 1960s (El prostíbulo y la prostituta en la Narrativa Hispanoamericana de la década de 1960), Journal of Interamerican Studies and World Affairs, Vol. 15 No. 4, November 1973.

20. La teoría del dualismo estructural o sociológico parte de la premisa de que las sociedades tradicionales atraviesan por una serie de etapas hasta llegar a la sociedad moderna. Como afirman Sunkel y Paz: "En los autores que siguen estas formas de análisis de los problemas del desarrollo, se observa, en general, que este proceso es concebido como una sucesión de etapas que se recorren desde la más primitiva o tradicional a la más desarrollada o moderna, pasando por varios niveles o estadios intermedios que tienen determinadas características. Se puede afirmar entonces que la nota común de estos autores en cuanto a método es, por una parte, la aplicación de esta secuencia descriptiva como forma de analizar el proceso de desarrollo, y por la otra, el carácter parcial de las teorías, en el sentido de asignar el carácter de variable causal básica a *una* de las características del subdesarrollo. En cuanto al contenido ideológico subyacente en esta escuela, se trata también, como en el caso anterior (el desarrollo como crecimiento), de concebir el desarrollo de las sociedades subdesarrolladas como el camino hacia el tipo de sociedad que se concibe, implícita o explícitamente, como ejemplo ideal: la moderna sociedad industrial". (*El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo*, México, Siglo XXI Editores, 1973, p. 33/34).