JOVENES POETAS Y LITERATURA DOMINICANA

Por Alberto Baeza Flores

"Poemas Sorpresivos" de Apolinar Núñez

De **Poemas decididamente fuñones**, primer cuaderno de Apolinar Núñez, que por romper normas y hábitos, omite fecha y pie de imprenta, pero que corrresponde a 1972, escribe Héctor Incháustegui Cabral en el prólogo a **Poemas Sorpresivos**, Santiago, 1973, 35 p. 20 1/2 cm. Editora Cultura Dominicana que "debajo de las malas palabras, que sólo tenían de raro que venían impresas; un poco más allá de las desenfadadas descripciones (...) alentaba la protesta del que se siente asfixiado por lo circundante, del que se sabe oprimido por un mundo -su mundo- chato, sin horizontes".

En el párrafo final del prólogo de Héctor Incháustegui a **Poemas Sorpresivos** -prólogo firmado en Santiago de los Caballeros, 12 de septiembre de 1973- escribe Incháustegui Cabral:

> La colección de ahora está formada por una galería de retratos de mujeres amadas que alumbra el sol triste del recuerdo y que sirven, a veces uno sabe por qué, para que el poeta levante la voz, una voz que va a mezclarse con "las canciones de protesta" y con las protestas sin música de cuantos no se acomodan en el mundo que heredaron y que desean cambiar por otro que sea simplemente diferente porque éste para ellos no es sólo injusto, esta gastado.

Hemos visto que tanto Jeannette Miller, en "Propaganda", como Juan José Ayuso, en "Canto sin tregua", ensayan el "collage" y una cierta ambientación de "poema-pop-art". Lo importante en **poe-**

mas Sorpresivos es que Apolinar Núñez llevará hasta sus máximas consecuencias esta técnica, pero dentro del campo del amor-pasión, del erotismo y, aun, de lo sentimental. Hay otras características que diferencian, en esto, a Apolinar Núñez respecto a Juan José Ayuso. En **Poemas Sorpresivos**, Apolinar Núñez concentra y trabaja el poema y le da brevedad. A veces nueve palabras -cada una en verso- le bastan, como en p. 25 - "Luchy"- También nueve palabras- cada una ubicada como un verso- como en -"Negra"- p. 32 le son suficientes. Se trata de poemas brevísimos, que son casi trazos rápidos, y no más.

Apolinar Núñez -dentro de esta línea "sentimental" -realista, y hay que colocar lo sentimental entre comillas para señalar otro nivel de la hora de su enlace con el realismo, busca a la vez sorpresa y movimiento, al distribuir y afinar la verticalidad del breve poema. Intenta un tipo de "poema-esquema" o de "apunte de poema", donde las notas emotivas han sido casi suprimidas, mientra el humor, la ironía sentimental, es el hilo que enlaza los textos del cuaderno.

Se trata de una poesía de vanguardia que busca Apolinar Núñez no a través de la palabra-signo, la palabra-objeto, la palabra-movimiento, la palabra-bloque o la palabra-gráfica, como en Manuel Rueda, Cayo Claudio Espinal, Enrique Eusebio (o algunos poemas últimos de Octavio Paz, para colocar un ejemplo no dominicano) sino a través de un poema "convencional" en su escritura, pero cuyo interés de vanguardia está en la ruptura emocional, en el golpe contra lo sentimental, en una desmitificación "de lo sensitivo".

En estas afirmaciones conviene avanzar con cautela, porque no es que Apolinar Núñez haya suprimido el sentimiento. Se trata de un poeta de sensibilidad. Lo que ha hecho es romper la onda de lo sentimental establecido por la poesía anterior.

"Eran tiempos sin anuncios de partidas"

He aquí algunas muestras de lo sentimental, que está mezclado en los poemas de Apolinar Núñez, con sus "collages" y elementos desmitificadores: "La alegría es la inocencia" p. 8; "Yo no había acumulado todavía las primeras/soledades por el olvido o los recuerdos./ Eran tiempos sin anuncios de partida/ y el dolor no se repetía entero" p. 9, donde no es difícil al lector sentir esa onda de sensibilidad, ternura humana y hasta melancolía. Todo esto está en el poema "Manuela" donde aparece además la adolescencia enamorada y amorosa descrita dentro de un realismo amoroso sentimental ("Mi piel no se acostumbró/ a tus roces en aquella salita modesta/ donde me llena-

ba de sonrisas/ cuando nos sonrojábamos sin besos/ ni adulaciones" p. 9.

En "Lourdes", un poema de nueve versos, los tres últimos son de una atropellada ternura desde su neorealismo emotivo, testimonial ("jamás nos miramos amortajador/ Los ojitos achinaditos.../ Siempre creí en no violarte..." p. 11). Un tono existencial que lo acerca a Residencia en la Tierra cruza, muy fugaz, pero activo, existente: "Mi resistencia se explica: yo mismo envejezco rápido/ preservado débilmente por instantes/ de poesía y vistazos a mi Tierra" (p. 21). Es ese "**preservado debilmente por instantes**" el eje donde gira lo existencial.

Recordadas estas zonas como contraste, como contrapunteo del tono más general del cuaderno -y que es la ironía, el humor, el "collage", el "pop art" poético- hay que decir que Apolinar Núñez trabaja una poesía visual, experimental, antisentimental, neorealista que es demasiado personal, espontánea y no deliberada frente a la antipoesía o a "los artefactos" de la poesía de Nicanor Parra. La antipoesía se ha convertido en "clisé", se ha convertido en un molde repetitivo. Apolinar Núñez es un poeta que rompe moldes. Conoce la antipoesía, pero es demasiado personal para imitarla. Por eso se proyecta hacia el "collage" y el "pop art" lírico.

En "En esto del amor" escribe " ¡Abajo Adán y Eva!/ En qué año seremos mártires o héroes" (p. 10) El humor está dado aquí a causa de la temática amorosa del poema ("En esto del amor/ nada de locuras, amigos/ sino solidaridad -Defensa mutua" p. 10). La gracia, el humor, reside en mezclar al tema amoroso las consignas políticas y revolucionarias latinoamericanas del momento. También son tonos de "collage" los que cruzan "hablando de amor": " ¡Nada de planificación!... como en los días futuros colmados aquí/ de Socialismo: la praxis del Nuevo Testamento/ sin Apocalipsis/ Quede claro esto: la patria no es una prostituta" (p. 15). El "Collage" esta sostenido por la mezcla del vocabulario sociopolítico sociorevolucionario de uso y abuso en ese momento. También en "Declaración", en su final -p.17- encontramos mezclado con el amor ("No / soy/ un/ guerrillero/ en/ el amor: movilidad constante/ vigilancia constante/ desconfianza constante nocturnidad?)", todo esto que está en los manuales de la guerrilla del Coronel Alberto Bayo y del Comandante Ernesto Che Guevara y también en los textos chinos escritos en relación con "El Camino de Yenán", la Gran Marcha maoísta, está mezclado en el breve poema de Apolinar Núñez, con la imagen de Guevara y San Pablo:

Ernesto Guevara conciencia caótica de América
Ernesto Guevara tensor del hombre nuevo
Por favor, imagínense a Pablo de Tarso
con boina y un fusil.

Todo este recurso del "collage" se hace presente en "Juanita 1" cuando recurre a referencias a Amín, a Caamaño, a comentarios del poeta Ayuso, todo esto entremezclado. En "Mildred" Apolinar Núñez introduce la letra de una canción conocida y empieza: "Antes/ la distancia no era/ como el viento". El humor sentimental, desgarradamente sociopolítico, está en "En tiempos de la invasión de Playa Caracoles".

En "Negra" mezcla el amor-pasión, los recuerdos, los sociopolíticos, y el desenfado de un humor sentimental y contestatario. El poema sirve, al mismo tiempo, para evidenciar las diferencias de tono, matices, contenido, coordenadas, con la antipoesía de Parra. Dice Apolinar Núñez:

¡Me amo tanto!
Por eso te amo
Amo a mi patria infame y ajenada
Por eso te amo
Odio a los esbirros
y a nuestro dictador
sin ninguna estatua heroica para insultarnos
Por eso te amo
En fin,
te amo como a mí mismo.

Se observará como a flor de la piel de la poesía, en la vibración de esa onda de aparente jolgorio, que hay allí, de manera seria, una preocupación originada por una cierta desesperación existencial, y una angustia en busca de la identidad del ser en el amor, del amor en el ser. Y esto va más allá de los campos y espacios de una simple onda irónica.

En tiempos de un dictador

Si me extiendo un poco más con relación a la obra de Apolinar Núñez es porque se trata de un caso prototípico en su generación y porque en sus tres cuadernos están marcadas -y aparecen de modo muy ostensible- tanto algunas de las características más significativas de la personalidad generacional de los poestas de 1965 como resultan

muy evidentes los cambios, las rupturas, las innovaciones, en esta obra de Apolinar Núñez, donde cada cuaderno inaugura una etapa temática y un tono, con relación a la obra personal anterior. Tomo, pues, estos tres cuadernos como tres síntomas y evidencias muy marcadas dentro de la característica de su generación y por su representación de asuntos y maneras que me atrevería llamar "extremos". De ahí que es necesario agregar a lo anterior de Apolinar Núñez su tercer cuaderno: **En tiempos de un dictador.**

Se trata de un cuaderno mimeografiado, policopiado o multicopiado, en Santiago de los Caballeros, 43 pags. 28 cm., 15 de junio de 1976. **En tiempos de un dictador** está presentado con una carátula original.

Me parece muy importante señalar que tanto **Poemas decididamente fuñones** como **Poemas Sorpresivos** no representan la antipoesía sino una forma de antipoema. Antipoesía y antipoema parecen dos actitudes aparentemente hermanas, gemelas, similares y representan dos actitudes distintas. Nicanor Parra intenta modificar, alterar -a través de la burla, el humor, la ironía muy crítica- el contenido del poema. Ya hemos visto que la onda de Parra tiene antecedentes clásicos que vienen de Quevedo, la picaresca española, y en la época moderna, de zonas de la poesía norteamericana, de Jacques Prevert y otros poetas. Lo que pretende Apolinar Núñez es modificar, arremeter, alterar, el continente del poema, o sea la estructura, el molde, el marco del poema, y emplea un nivel de ironía diverso a la de Parra y una crítica, también distinta.

Son dos aspectos diferentes el modificar el contenido y modificar el continente, y en ambas modificaciones el coeficiente es distinto también, porque si se presiona sobre el continente las alteraciones del contenido son diferentes si se presiona el contenido que modifica, a su vez, al continente. Hay una relación continente-contenido, pero los cambios, las alteraciones, en este caso, dependen desde qué lado o desde dónde se realiza la presión: si desde el continente hacia el contenido o si desde el contenido hacia el continente. Samuel Beckett en su trabajo crítico sobre **Work in progress** o **Finnegan's wake** de James Joyce dice: "la forma **es** el contenido, y el contenido es la forma" y agrega: "La escritura no es **acerca** de algo; es **algo en sí misma**". Lo doy como una opinión y punto de referencia.

Sin separarnos del todo de **Poemas decididamente fuñones** y del escándalo literario en el ambiente dominicano, producido cuando su publicación, y sin alejarnos de Samuel Beckett, Premio Nobel de Li-

teratura en 1969, debemos recordar que **I whoroscope**, de 1930, de Beckett, contiene en "Whoroscope" un ejemplo de la ruptura a través de un lenguaje inusual, "escandaloso" para cierto público lector, y "desusado", donde Bekett habla de Francine como de un "precioso fruto mío de un feto casa-y-gabinete", "Burdel de Zeus, empóllalo!" "que a la nariz le toca el beso del aire todo fétido y frante/ y a los tímpanos, y al tronco del orificio fecal/ y a los ojos su zigzag". Beckett trabaja hacia el final del poema, en mayor profundidad y extensión, el "feísmo" de los ejemplos anteriores, como una feroz desmitificación. Doy la información como simple referencia, pues esta desmitificación -en la que está inmerso Apolinar Núñez- tiene razones de tipo epocal, sociocultural, sociopolítico, socioéticas, etc. Nada se produce porque sí, nada brota de una manera antojadiza. Hay que buscar y encontrar, siempre, las razones.

El tema epistolar

El tiempo de un dictador está sustentado en el tema epistolar, en las cartas, y en la presencia de Baitoa, que es entonces lo rural provinciano, aunque más tarde haya el tiempo acercado Baitoa a Santiago. Cada callejón de Baitoa, cada montaña con sus verdores, cada cañada con sus árboles seculares en el decir del poeta- está en el poeta, a través de los recuerdos vivos de la infancia rural-provinciana. Es un mundo pueblerino que determinará tonos, acentos, circunstancias en el desenfado de las cartas y también en la ruptura formal ensayada en sus libros anteriores.

Para una mejor comprensión de las variantes y exploraciones temáticas de Apolinar Núñez, doy unas respuestas del poeta a una encuesta formulada para tomo IV de **La Poesía Dominicana en el Siglo XX**:

> El poema Baitoa es casi un hoyo, nace como una necesidad poco hipócrita de expresar mi mundo baitoero, mi mundo pueblerino contante en mis recuerdos. Es un mundo que conozco mucho. Hasta ese momento, yo leía poca literatura dominicana. Prefería otros textos de otros rincones europeos o hispanoamericanos. Autores como Sartre, Camus, G. Green...los devoraba, los hacía míos.
> Mis primeras amistades literarias las hice en mi país: Ayuso, Incháustegui Cabral, Manuel Rueda, Luis Manuel Ledesma, Enriquillo Sánchez. Luego, vino una avalancha de gente puertorriqueña. Mis estudios en el extranjero me permitieron un importante desarrollo intelectual. Lo académico me impuso cultura,

me ofreció múltiples opciones de conocimientos. A través de la academia (Universidad de Puerto Rico) me impregné de Neruda, Lorca, Cardenal, Parra siempre detestando a Borges. Por el mundo norteamericano, me entusiasmé con C. Sandburg, Frost, Whitman. Son mis poetas preferidos.

Si es importante examinar la obra de un poeta y además, señalar puntos de vista paralelos u opiniones diversas sobre esa obra creadora (he recurrido a las impresiones de Incháustegui Cabral sobre la obra de Apolinar Núñez, en este caso), me parece que es iluminador lo que el propio poeta piensa de su obra. Por eso, en el caso de Apolinar Núñez, como en otros recurrí al sistema de cuestionario. Estas son algunas de las respuestas para el tomo VI de **La Poesía Dominicana en el Siglo XX** de Apolinar Núñez. Las doy en bloque, sin que se resienta la unidad:

Antes de **Poemas decididamente fuñones** hay algunos poemas que algún día podrán aparecer en una antología que registre los peores poemas escritos en República Dominicana.

Mis Poemas decididamente fuñones son un ataque formal a mucha poesía gongorina de mi generación, a muchos poemas enaltecedores de ideas que nunca se hacían vida en mí. Fueron poemas escritos con furia y rebeldía.

El lector reaccionó también con mucha violencia, con mucho rechazo. Entonces me di cuenta de mi angelicalidad terrible. Creo que lo que rechazaban no era la carga erótica, sino la violencia formal registrada. Ahora mi poesía se torna más serena. Tal vez eso sea un grave error. Ahora construyo poemas más largos, muy descriptivos insistiendo siempre sobre Baitoa. Pero todavía me fascina el poema breve, brevísimo, el antipoema, lo epigramático, lo sintético.

Debo recordar al lector, frente a **En tiempos de un dictador** que este cuaderno representa una ruptura formal, con relación a sus dos cuadernos anteriores y que estos a su vez crean rupturas entre sí. Se trata de una sucesión de ruptura, de escalonados cambios rápidos, y es así que **En tiempos de un dictador** el poema busca y encuentra un ritmo enteramente distinto al de los dos cuadernos anteriores. Es otro movimiento de onda: la que promueve la conversación escrita desde un monólogo que se abre hacia el diálogo, pues enfrente está el interlocutor o, más bien, el receptor, que no pregunta-esta vez- nada, pero que recibe, en silencio, la confidencia del remitente. El destinatario está ahí, invisible casi en su callar.

El tema que prefiere Apolinar Núñez, ahora, es poco frecuente. -más bien es muy infrecuente- en la poesía dominicana e hispanoamericana en general. Hay antecedentes de la poesía peninsular en la época neoclásica. Melchor Gaspar de Jovellanos (1744-1810) es autor de "Epístola de Fabio a Anfriso" (Descripción de El Paular) que termina: "Vuelve por fin con la rosada aurora/ la luz aborrecida, y, en pos de ella/ el claro día a publicar mi llanto/ y dar nueva materia al dolor mío".

Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) escribe la "Epístola al Duque de Frías-En la muerte de su esposa", que empieza: "Desde las tristes márgenes del Sena/ cubierto el cielo de apiladas nubes/ de nieve el suelo, y de tristeza el alma".

El modernismo nos da una pieza clave en el tema lírico espistolar: la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" de Rubén Darío. Es una pieza extensa que viene a ser la antítesis de los ejemplos neoclásicos. Aquí, con Darío -nuestro máximo poeta- todo es soltura, gracia, donaire, fluidez, confesión de intimidad, desenvoltura, nota sensitiva, humana, desenfado elegante, galante, encanto humano, humor, color, elegante familiaridad ("Y aquí mi epístola concluye/ Hay una ansia de tiempo que de mi pluma fluye/ a veces, como hay veces de enorme economía/. Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía/ Mírame transparentemente con tu marido/ y guárdame lo que tú puedas del olvido". Este es el final.

En la historia de la poesía dominicana, en **La Poesía Sorprendida** núm. XVI, Agosto, Sept. Oct. Nov. y Dic. 1945 está el "**Fragmento de Carta**"de Manuel Rueda ("Llanes, quiero tu creación lenta del mundo que no se hizo de prisa") y en el número 17, de la misma revista, y también de Manuel Rueda, el "Fragmento de una carta" (Valerio desde su silencio entona.)

En 1945 en la Colección "El desvelado Solitario" publicó **La Poesía Sorprendida** mi extensa **Carta marina a una niña perdida en la tierra** que empieza: "Me escribes tú de allá donde la rosa de la tierra/ señala el corazón de los ángeles (...) y luego: "Llega tu letra humedecida en solitaria geografía de penas".

Estos ejemplos y antecedentes los doy para que se advierta el tono muy distinto de las cartas del cuaderno de Apolinar Núñez, que en su "Carta a Juan Bosch" le dice: "Desde niño era enfermizo/ y quería ser escultor/ después escritor/ para acusar con palabras escritas/ el vacío de tantas palabras habladas/ en este país de figuraciones,

fantasmas/ y promesas a medio talle desde 1492". Está presente la ironía nacional, la crítica sociopolítica y socio-cultural, que son dos "constantes" en esta poesía de Apolinar Núñez. En la misma carta anota el poeta: "y al Octavo Día el hombre creó la Traición."

En la "Carta a Juan José Ayuso"reitera Apolinar Núñez su crítica socioeconómica, y utiliza una sutil ironía ("y ya no es candidata a ningún puesto relevante/ y desea montar una freidurría/ (El negocio menos propicio la quiebra en la R. D.) / o algo así como Tata's Fashion Boutique/ (qué nombrecito tan anti-impúdico) p. 5. Pero ocho versos más adelante y en la misma página, Apolinar Núñez confiesa lo que es la creación literaria ("Ayuso nuestro espacio es el mismo/ y sobre él sigamos en la aventura de escribir/ cuidándola como un segundo sexo").

En "Carta a Luis Manuel Ledesma", marzo 14 de 1974, dice al poeta amigo: "Soy muy géminis: oreja algo convexas/ susceptible a la crítica y a leer acrósticos y epitafios" p. 6 y, luego, agrega una nota sobre el ambiente literario y político nacional: "Por aquí conferenció Manuel Rueda sin boina/ con el Tambor de las Islas/ y lo acompañaba un Sub-secretario de Estado/ sin su secretaria en estado" (pp. 6 y 7). Apolinar Núñez juega jocosamente con las palabras, con las alusiones, los dobles sentidos y a Manuel Rueda le escribe una carta -13, 14 y 15- en la que Apolinar Núñez intenta jugar desde contenidos políticos y epocales y protestatarias con el Pluralismo, e introduce consignas políticas, "collages", anuncios, cintillos de periódicos, hasta ese final donde asoma una agustia existencial, en ese tempranero lector de Sarte y Camus (con el tiempo huésped -puta/ que se entrega mezquino/ a nuestras palabras naves oscilantes").

En el final de la "Carta a Freddy Gatón Arce" pp. 16 y 17- hay una confesión de intimidad desgarrada ("y ese conjunto de costumbres/ que son nuestras verdades/ después de pisarlas/ con cuidados cotidianos").

Hay un hallazgo expresivo, de mucha cuantía simbólica y un final de solidaria ternura humana, en el ambiente creado con elementos directos, simples, y un diminuto oportuno, en "Carta a Agripino Núñez": "Entonces llegan los haitianos/ y fabrican enormes ratoneras para espantar a los espíritus". Y luego, el final: "Hoy es domingo de tardecita/ después de una llovizna../ ¿Te duele la soledad?/ Quizás entre salterios y campanadas/ lentamente suspiras a Dios". Son versos de gran emoción humana y de noble eficacia lírica participativa.

El humor y el testimonio epocal afloran en "Un Lunes" ("Los noticieros radiales agitan las congojas mentales/ y los sueños delirantes/... ¡La vida no es un sueño, maldito Calderón de la Barca!")

Ultima notas significativas

Sin dejar de utilizar el humor, la burla sentimental, Apolinar Núñez roza las zonas del absurdo. ¿Absurdo de qué? De los resortes de la vida, de las coordenadas de la civilización tan conflictiva y también, de las vías de la expresión misma. Y aquí, en este punto, es necesario volver al ya citado Samuel Beckett y recordar un fragmento en **Three Dialogues, Tal Coat**: "La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde lo que expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo".

Aparte del extenso poema "Baitoa es casi un hoyo", con el que finaliza **En tiempos de un dictador**, Apolinar Núñez ofrece en el poema "Algo de historia colonial" -p.26- una visión generacional, polémica, disidente, áspera y humorística. El poema es una de las piezas más logradas del cuaderno desde el punto de vista de una coordinada tensión emocional, y de un equilibrio entre el humor crítico y la línea de la emoción. Nada falta, nada sobra y el poema se mantiene en una justa medida de extensión, no siempre fácil de lograr en el cuaderno:

Desde Palos de Moguer
vinieron en naves
con nombres de putas
La niña, la Pinta y la otra
y fuimos tantas aguas y tierras inventadas
con riquezas y verdores
para incitar el espanto
y los tentáculos de los instintos de Aquéllos
aplicando la expansión
por fracciones parciales y mulatos y criollos
y los negros hoy folklore
y nos dejaron esto:
48.000 km.2
con muchas pulperías y dictadores.

El aire, el humor, la gracia de lo caribeño crean, en este caso, un clima sui generis, irrepetible, por su ironía de sutil levedad, que lo diferencia por el espacio -tiempo geográfico de la antipoesía de Parra.

"Nada permanece tanto como el llanto"

El contraste entre la poesía de Apolinar Núñez y la de Jacques Viau es evidente, pues se trata de dos tonos, de dos maneras creadoras muy diversas para tratar un parecido problema generacional.

Lo que en Apolinar Núñez es crítica agresiva a través del humor contra el contorno social, político, económico, cultural, moral y epocal, en Jacques Viau es extremada seriedad, que adquiere dramatismo y melodramatismo y, en algunas zonas recurre a una simbología y adjetivación de un grueso y no decantado romanticismo.

Lo que en Apolinar Núñez es burla, "collage", "pop art", en Jacques Viau es insistente tono grave, donde no caben ni el humor denunciador, ni la sonrisa acusadora. Si Apolinar Núñez reduce, compendia, sintetiza, la estructura del poema -salvo en sus Cartas- en Jacques Viau el poema en ancho río que corre insistente, lento, serio, reiterativo, a través de las diez y nueve partes de ese solo y largo poema que es **Nada permanece tanto como el llanto.** Impulsado por esta gravedad llega Jacques Viau, en los finales del poema, a un tono evangélico social, no obstante que los lineamientos políticos están dentro del marxismo y del leninismo por el espíritu de la acción, y el llamado hacia la conciencia proletaria.

Viau hereda de una parte la cultura haitiana de sus padres, y Viau nace en Haití en 1942, pero se traslada, con su familia, a la República Dominicana; desde niño, y es en la República Dominicana donde se forma social, política y culturalmente, y es en español que escribe su poesía. Es, además, en la República Dominicana donde muere en 1965, en la lucha del pueblo dominicano por su Revolución Constitucionalista. No hay duda alguna en ubicarlo dentro de su generación poética dominicana, a la que pertenece, no obstante su nacimiento en Haití.

Al analizar la poesía de Jacques Viau debo frenar dos factores de orden extraliterario que pudieran influir en una previa inclinación de simpatía emocional hacia la poesía de Jacques Viau, y que con honestidad crítica debo señalar. Primeramente, el hecho del nacimiento de Jacques Viau en Haití, pues me siento identificado desde el comienzo de los años cuartenta, hasta la fecha, con la lucha del pueblo haitiano en el orden social, político, económico, cultural, y desde hace varias décadas tengo amigos fraternales entre los haitianos que luchan por su liberación. Luego, el hecho de la muerte trágica y valerosa de Jacques Viau, en los días de la lucha intensa iniciada en abril de

1965, de cuya acción siempre me he sentido solidario. He aquí, pues, dos razones extraliterarias capaces de crear una simpatía inicial demasiado fuerte para un juicio de análisis literario que ha de ser -o pretende ser- equilibrado, ponderado, iluminador del hecho poético, sin dejarse arrastrar por circunstancias o motivaciones no literarias. Intentaré, en todo lo posible, el equilibrio crítico en el caso de Jacques Viau.

"Ya no es necesario atar al hombre para matarlo"

Nada permanece tanto como el llanto, el largo poema de Jacques Viau, de diez y nueve partes, ocupa desde la pág. 91 hasta la pag. 129 del libro: **Poemas de una isla y de dos pueblos, Jacques Roumain, Pedro Mir, Jacques Viau**, La Habana, 1974, Colección "La Honda" Casa de las Américas, 131 pags. 15 1/2 cm. Selección de Roberto Fernández Retamar (Jacques Roumain aparece con: "Madera de ébano", "Guinea". "Sin embargo", "El amor a la muerte", "Sucios negros", "Nuevo sermón negro", Pedro Mir figura con "Hay un país en el mundo" y "Contracanto a Walt Whitman" y Jacques Viau con "Nada permanece tanto como el llanto"). No hay prólogo sino catorce líneas en la contracarátula sobre el contenido del libro.

Debo hacer una observación inicial frente a **Nada permanece tanto como el llanto**.Cabe recordar que se trata de un poeta que muere a los veintitrés años -no sé si cumplidos o por cumplir-. El largo poema no parece haber sido sometido a revisión, poda, correcciones o enmiendas, a fondo, por Jacques Viau y esto lo digo sin tener delante los originales. A los 23 años -o a los 22 años- el poeta no se ha desarrollado y, salvo excepción, no ha podido trabajar dentro de un espíritu crítico o de autocrítica. Esto puede explicar zonas de reiterados símbolos de un romanticismo grueso -la insistencia de los calificativos románticos de corazón, dentro de un melodramatismo que el poeta hubiera superado y suprimido en el caso de haber podido revisar, con tranquilidad y espíritu autocrítico, sus originales. Por eso el canto 1 o la parte 1 del poema pasa sin pena ni gloria.

En la parte II, al comienzo, tres versos que me obligan a rectificar una primera afirmación mía frente a la totalidad del poema. Y es que apuntan una breve zona irónica, que en otras lecturas me parecía inexistente, y no es así (ya no es necesario atar al hombre para matarlo./ Basta con apretar un botón/ y se disuelve como montaña de sal bajo la lluvia" p. 93). Se trata de tres versos de mucho estremecimiento donde se apunta una circunstancia epocal: la guerra atómica. Y en la misma parte II, estos otros dos versos pudieran dibujar una

mirada de una ironía desde la angustia del vivir. ("Y el sumiso, qué hace?/ Dónde deposita su silencio?" p. 94).

El poema continúa en un ritmo demasiado discursivo, extenso, cansado en su insistencia, donde hay traspiés expresivos, por los tonos gruesos ("La sangre del hermano pavimentaba el camino" p. 96), pero al mismo tiempo encontramos hallazgos líricos evidentes, que prueban una sensibilidad lírica ("y las palabras se quebraban como gaviotas perdidas" p. 96) Lo social está dicho con poesía y fuerza ("¿Y las proles?/ Crecen entre almendros y muros de cartón, / bajo techos que las estrellas perforan" p. 97; "Los árboles han crecido desde su corazón derrumbado" p. 98)

Sería necesario averiguar con los compañeros de Jacques Viau si este u otros poemas eran motivos de revisiones o lecturas críticas. La primera edición de **Nada permanece tanto como el llanto** apareció en Santo Domingo, Publicaciones del Frente Cultural, en 1965. En esa primera edición no aparece el poema V, que incluye la edición de La Habana de 1974, y que me parece definitiva y por la que me guío.

"Que las sombras depongan su hostil armadura ante la vida"

Si poéticamente la parte V nada agrega al poema, el canto asciende y logra firmeza en la parte VI ("Que los hambrientos comprendan que la vida les pertenece/ Que el callado plañido de las calles/ edifique con lo que nunca sus manos han tocado/ Que el viento socave al armazón del llanto/ Es preciso que el silencio deje de secundar nuestra voz/ que las sombras depongan su hostil armadura ante la vida" p. 100)

Jacques Viau se define como "sencillo mediador de palabras" (p. 101). Está esclarecido al definirse, el quehacer del poeta de comunicación social. Insiste en su testimonio ("Milenarias voces fatigadas levantaban un clamor" p. 101)

Tal vez los desniveles en la tensión lírica del poema, los vacíos que aparecen de pronto, o algunas innecesarias reiteraciones o insistencias, se deben a que Jacques Viau quiere decir mucho, intenta abarcar y expresar demasiado y pretende reunir todos los símbolos y ecos e implicaciones relacionados con el tema. Cuando Jacques Viau consigue mantener un rumbo cierto es cuando une lo puro y lo impuro de los símbolos, lo gastado y desgastado, lo viejo y lo nuevo, lo repetido y lo inédito, lo vencido y lo original, en un esfuerzo unificador a través de la onda lírica, como ocurre en la parte VI:

Toda la genealogía de la tristeza combatía por la pureza.
Mucho antes de nosotros empujaron la barca
otros después de nosotros continuarán empujándola.

No hemos sido los primeros,
no seremos los últimos ciertamente,
pero somos lo que del hombre no ha cesado de ser.

¿En qué rincón deshabitado recomponer la alegría?
toda la adolescencia de la tierra concurría al encuentro con la vida
y un olor a pureza machacada abundaba en el viento

Han crecido ya los últimos testigos de estos días
y la tierra tarda en prodigarse.

Nada ha permanecido tanto como el llanto.

Son expresiones de un firme poeta y la poesía se hace eficaz como testimonio social y epocal. Este tono continúa en la parte VII ("Se entrecruzan palabras batidas por el viento/ y el amor padece el exilio del hombre" p. 104). Aquí y allá nos salen al encuentro versos de un combate que se hace con lirismo: "Los hijos más jóvenes tomaron por asalto un día la alborada" (p. 105) o bien: "Hemos aprendido que la primavera es posible" (p. 105)

Jacques Viau corre siempre el peligro de internarse en lo meramente panfletario. Lo salva, a veces, sù instinto lírico ("Hemos ido de manos con las sombras/. Nuestro andar es un grito estacionado/. Por cada paso, un día que transcurre/ Por cada palabra, mil palabras que vociferan la prole" p. 106) A veces los elementos reiterativos desmarcan o desmejoran el poema. Viau se interna en las frases hechas, en lo que pudiera ser cintillo de periódico, pero no utiliza ese material en forma de "collage" - como lo hace un Ayuso o un Apolinar Núñez- y Viau desaprovecha ese elemento de crítica, posiblemente a causa de que es un poeta demasiado serio, grave y joven.

Y que Jacques Viau es un poeta que también tiene indudables aciertos, nos lo evidencia en unos versos de la parteIX, donde no disminuye la denuncia, pero donde hace acompañar su patética protesta con la asistencia de un vehemente lirismo:

Mirad el corazón del hombre,

es un puñado de sangre bajo el cielo
Mirad el corazón del hombre:
es una estrella postrada sobre su propia sombra.

Miradlo,
es una lágrima que corre sobre raíles enmohecidos (p 108)

Estos versos nos hablan de la inventiva poética y de recursos retóricos-como esa hábil insistencia bien dosificada- además de la originalidad casi suprarrealista ("es una lágrima que corre sobre raíles enmohecidos").

Los que establecieron la posibilidad del canto

La parte X nos muestra que faltan, a veces, las proporciones, los alcances de los vocablos realmente definidores. Se rompe el equilibrio verbal cuando el poeta exagera. La excusa -una vez más- es su juventud y el huracán social donde vive sin tregua.

Algo evangélico, bíblico, empieza a asomar, por su tono, en medio de su lucha social ("No retorna el viento con las palabras pronunciadas" p. 112), y de pronto asoma la novedad expresiva ("de lámparas sin gas parcelando la luz" p. 112).

Esta fuerza vuelve a aparecer en los versos finales de la parte XI: ("Ya no son más que sombras y polvo/ los que establecieron la posibilidad del canto/ Hemos pagado caro nuestro miedo de morir/. Ganamos una muerte más dura que la tumba" p. 114)

La parte XII nos ofrece el tono social y el testimonio del dolor como una constante constructiva, desde el ayer en ascenso. El poeta busca la paz para todos como una justicia para todos, como una redención por todo lo sufrido y está junto al explotado necesitado de justicia:

Cierra los párpados el niño que duerme en nosotros
y comenzamos a hilvanar caminos

Nada poseemos
y sin embargo podemos modelar
o levantar pirámides para cobijar el pasado
o quebrar el llanto que se cumple en nosotros

El hombre vino desposeído de armaduras.

Vino con chillidos que se hicieron palabras.

Ahora debemos levantar la lumbre con nuestras manos
hechas para quemarse,
derrumbar las alambradas hechas para dividirnos
y devolver al niño su palabra de niño
su juguete de niño.

Nada permance tanto como el llanto adquiere en la parte XIII un lirismo patético para aproximarse a la parte XIV que me parece la más poderosa en su ambientación general de testimonio.

El patetismo en la parte XIII evidencia que Jacques Viau es un poeta inspirado que recurre a las interrogaciones -como lo hace León Felipe- para buscar un mayor eco en ese énfasis epocal. Dice Jacques Viau:

Hemos derramado la simiente a la puerta del crematorio.
El sol se ha depositado en los pinos
empujando al viento
El viento trae el olor a humus de la entraña del continente
Hay humedad en el viento
humedad de ríos y riachuelos acurrucándose en la piedra
Humedad de cielo y tierra apareándose
¡Cuidado!
Hay polvo de hombre en el polvo del mundo
¿Quién ha cambiado el rumbo del viento?
¿Quién dispuso cerrojo para los graneros?

En la parte XIV, luego de superada esa resaca del romanticismo grueso -expresado en "lluvia de sangre" Viau se deja llevar por la intuición y un instinto lírico para conseguir efectos como en un friso de la ciudad, de un especie de mural vivo urbano ("Prostitutas hermosas como caracoles abundan en sus calles/ Vagos que acechan el paso de la pureza/ En los palacios, en las asambleas/ corazones muertos proclaman la necesidad del silencio" p. 118) y luego surge un verso que se clava como una denuncia epocal: "¿Cómo levantar los muertos en una insurrección de sombras en contra de la muerte?/ ¿Cómo edificar la vida en estas latitudes del odio?" (p. 118) y luego reafirma la impresión de la tormenta urbana: "Oh, ciudad/toda una necrópolis para el hombre! "(p. 120)

En la parte XV, Jacques Viau habla del invierno y de la noche. ("viento que a hurtadillas sustrae las palabras/ Es invierno./ Mugre en

los cerrojos de la luz (...) en la noche de entumecida sombra" (p.120-121).

"Acumula en mí los olores de otra selva"

Es con la parte XVI donde Jacques Viau consigue un clima total en la unidad de un lirismo mantenido, compacto, donde lo temático va parejo con la emoción y con el lenguaje lírico para expresarla. Sería necesario transcribir toda la parte XVI que empieza:

Dura brisa,
rumiante nave de transparentes remos
hiende el espacio con tu quilla de alientos
y muéstrame el corazón vagabundo
Dura brisa
peregrina nave
muéstrame el polvo de otros continentes
las hojas de otros árboles.

Acumula en mí los olores de otra selva
de otros bosques
quiero penetrar en todo lo que nunca mis ojos han tocado
en todo lo que me es lejano
en toda la lejanía.

El tono continúa con esa misma inspiración mantenida, a veces con el sensitivo aliento whitmaniano hacia lo universal. La parte XVI bastaría para considerar a Jacques Viau, no obstante los reparos aquí señalados, como uno de los poetas importantes de su generación. Lo repito, y recuerdo una vez más. Se trata de un poeta de sólo 22 ó 23 años.

Las tres partes finales del poema van a desembocar en un tono evangélico social. En la parte XVII Jacques Viau propone: "Hombres/ dejad vuestros nombres en el gran libro del llanto/ derribad la pirámide levantada con sangre"(p. 124) En el final de la parte XVIII se acentúa este tono evangélico, admonitorio, social: "Advierte el tiempo de la siembra/ Es preciso limpiar la tierra de cizaña". (p.127) Debe tenerse en cuenta que Jacques Viau no predica un Paraíso en la otra vida sino que su acción está encaminada, siempre, de manera muy realista, hacia la justicia social en la tierra, hoy. El tono próximo al evangelio es sólo una manera de tono, de simbología de idioma poético para acercarse y predicar el cambio social, la justicia humana, la Revolución.

Esto queda muy en claro en la parte final, que es la XIX:

Los muertos no llaman a los vivos
Han dejado de escudriñar
Nosotros les prestamos pensamientos y palabras
Los muertos no apetecen
No piden
Son los vivos quienes precisan de nuestra palabra.

Hay una herencia que defender
Nombres que prolongar
Ay de nosotros si no recogemos la simiente abatida
Si no modelamos con polvo de nombre
el corazón que la tierra reclama
Hombres
avivad el fuego.

El verso final del largo poema es una profesión de fe humana, humanística, de la mejor ley; es una moral social animada por la inspiración lírica en el ser humano que se encamina hacia el futuro con esperanza y generosidad: "que el amor proclama la necesidad de ir más allá de nuestras vidas".

Jacques Viau es un poeta lleno de ideas líricas, ansioso por abarcar y reunir una gran cosecha de símbolos líricos para cambiar la vida y otorgar justicia nacional y planetaria. Haitiano dominicano, dominicano llegado desde Haití, Jacques Viau es un ejemplo de fusión, de compromiso con la vida, con la justicia y con la humana libertad. Sin duda es uno de los grandes de su generación lírica dominicana, caído a hora muy temprana, pero heroica.

Pedro Vergés: la poesía como realismo mágico

Si fuera necesario señalar los cinco o diez más importantes mundo líricos creadores de **Los Poetas de 1965**, uno de los más significativos sería el aporte de Pedro Vergés, nacido en Santo Domingo, en 1945. La importancia de su obra está destinada a crecer con la perspectiva de los años y no sería raro que desde el 2001, al iniciarse el Tercer Milenio, el conjunto de la obra lírica de Vergés que es mientras escribo una absoluta e importante realidad creadora-fuera uno de los orbes significativos de la poesía dominicana del siglo XX y uno de los más importantes aportes de **Los Poetas de 1965** a la poesía dominicana de las diez décadas de este siglo que termina.

Una afirmación de esta naturaleza hay que fundamentarla. Digamos, inicialmente, algo sobre la formación y la primera proyección del Vergés. Es fuerte e importante la infancia, adolescencia e inicio de la juventud del poeta en la República Dominicana. Serán la base de su gran legado de símbolos, imágenes y significaciones líricas. Trabajará con esos materiales a los que su vida- a partir de 1962, a los 17 años- al otro lado del Atlántico, les dará una gran perspectiva de asimilados recuerdos, desde la marea de una vida que transcurre en un escenario mágico y trágico como el mundo antillano.

En la Universidad de Zaragoza -la antigua Universidad donde estudió en el siglo XIX José Martí- Pedro Vergés estudia Filosofía Románica y obtiene su licenciatura. Se especializa como profesor de Literatura y enseña en España y en Francia. Actúa en la redacción de la revista **Camp de l'arpa**. Se inicia con **Primeras Palabras** (1966), un libro de los 21 años. Su segunda obra es **Juegos reunidos** (1971) y aparece en las prestigiosas ediciones españolas de **El Bardo**. En 1976, su tercer libro lírico -**Durante los inviernos**- obtiene un prestigiosísimo accésit en el Premio "**Adonais**". Hay que recordar que el "Adonais" es el premio de mayor prestigio y de vigilada imparcialidad en la poesía hispanoamericano y que el Director de **Adonais**, el poeta y crítico Luis Jiménez Martos, se esmera en el cuidado y calidad de los concursos anuales **Adonais** y en los nombres y obras que figuran en la colección que edita RIALP de Madrid.

Durante los inviernos, apareció en Madrid el 15 de junio de 1977. Son 64 pags. 17 12 cm. La nota de **Adonais** que define esta obra de Pedro Vergés dice:

> **Durante los inviernos**, que obtuvo un accesit del Premio **Adonais** 1976, nos ofrece, de primeras, la perspectiva de una situación evocadora, desde la que el poeta pretende combatir la nostalgia de juventud y de su propio ámbito geográfico. La memoria proyecta una imagen del mundo tropical, a distancia en el espacio y en el tiempo.
>
> Desde la atmósfera inverniza, que corresponde al presente, surgen figuras, cosas y paisajes de la otra orilla, en la que todo se halla determinado por la calidez y por un especial sentido del vivir.
> Es indudable la capacidad poética de Pedro Vergés para infundirle vida a sus rememoraciones, con un lenguaje enormemente plástico, donde se alteran el realismo, la ironía y el deslumbramiento. Sus características encajan, por lo tanto, dentro de una

manera muy actual que incluye algunas raíces exóticas, semejantes a las del Modernismo de otra hora.

Esta calidad de Nuevo Mundo, de exotismo caribeño, que recibe la otra orilla del Atlántico, en la Península Ibérica, es la que hace pensar a la nota de **Adonais** en los aportes de ayer, de anteayer, "de otra hora", de Darío y los modernistas. Significa todo esto un aire de una nueva renovación.

El 14 de febrero de 1980 la Agencia EFE comunicó que Pedro Vergés había ganado el Premio Literario "Blasco Ibánez", de Valencia, con su novela **Solo Cenizas Hallarás**. El título corresponde a la letra de un bolero (como aquel de Severo Sarduy de su novela **De donde son los cantantes** o de una novela de Marsé: **Si te dicen que caí**, premiada en México). El título de Vergés es una frase que cantaba Toña la Negra. La novela de Vergés abarca un largo período histórico: desde Trujillo a Bosch.

Habría que agregar unos datos más, proporcionados por **Adonais**. Pedro Vergés recopiló los textos inéditos de Miguel Labordeta bajo el título de **La escasa merienda de los tigres**. Luego empezó a trabajar en un estudio sobre la vanguardia en la poesía española de postguerra.

Hay que señalar su vida en Barcelona y su vinculación con el quehacer literario español, sin renunciar, en ningún momento, a su dominicanidad.

Mi patria es una tierra tan sola como el mar

Fue Osvaldo Bazil un primer vínculo entre la República Dominicana y España. Hemos visto en el tomo I de esta **La Poesía Dominicana en el Siglo XX** cómo es Bazil, desde Barcelona, el primer antólogo de la poesía dominicana en el momento en que Rubén Darío va a morir.

Los poetas dominicanos independientes encuentran en Manuel del Cabral un vínculo con la actividad literaria española. Del Cabral publica en las ediciones del Instituto de Cultura Hispánica su **Antología Tierra**. Pero es, sin duda, Antonio Fernández Spéncer, como ha quedado evidenciado en el tomo III de esta obra, la grande y sólida vinculación de la poesía dominicana con la española.

Desde poco después de transcurridos los primeros años de la mi-

tad del medio siglo, no se producía, como en el caso de Pedro Vergés, un enlace tan importante entre la actividad lírica dominicana y la de la Península Ibérica. Después de la acción de Fernández Spéncer es la de Pedro Vergés la más importante relación de un creador lírico dominicano con España. Hay que señalar que Vergés es, aún, un poeta joven. En 1980 tiene sólo 35 años y se encuentra en esa importante etapa en la que el creador tiene bastante que expresar y crear desde los albores de una madurez biológica en el trabajo intelectual.

Juegos Reunidos, fue publicado en Barcelona, por "El Bardo" en 1971. Vergés nuestra ya su madurez en el trabajo poetico. En "Origen" va enlazando, en forma de cascada, de concatenación, las ideas poéticas que muestran desenfado expresivo, vigor y amarre emocional. ("Quién intentó parar/el camino del sol tras una nube?")

Su intensidad y su sentido de la concentración y simbología están marcados ("Este que muerde un pan como inventándolo"). Están presentes la crítica social,la combatividad generacional. Hay que anotar que -al igual que algunos de los más significativos entre los jovenes poetas españoles de la postguerra- la influencia de César Vallejo es palpable y bienhechora. Vallejo es un poeta de una originalísima adjetivación, es el poeta de la gran nostalgia indoamericana universal, hogareña y a la vez telúrica. Es lógica esta emoción hacia Vallejo desde España y que Vergés comparte por una razón más: porque Vallejo es la América entrañable sentida y escrita desde Europa.

El sentimiento de la dominicanidad en Vergés es muy intenso. **La Noticia** de Santo Domingo, el 30 de junio de 1974 publicó bajo el título de "**Los de Aquí**" una selección de poemas de **Juegos Reunidos**, agrupados en torno al tema de lo dominicano en Vergés, y esta selección me sirve ahora.

La identificación dominicana en Pedro Vergés es muy entrañable, tanto como esa perspectiva desde la cual escribe Pedro Mir su poema **Hay un país en el mundo**. Vergés dice su emoción desde otro esquema emocional, pero no menos participativo y eficaz:

Mi patria es una tierra tan sola como el mar
Que alguien, aprisa, me le invente un canto.

Mi patria es cielo y mar y un hombre arrodillado.
Que alguien venga y le devuelva la esperanza.

Mi patria es una tierra libre, según dicen los libros.

Que alguien me ayude a subir su bandera.

Que alguien le ponga morfina a su sollozo.
Que alguien grite conmigo para que no se muera.

Se advierte de inmediato, la identificación de la onda generacional dominicana en Pedro Vergés. Es una onda crítica social, política, moral. Es el empleo de la ironía como arma de combate y de protesta. También está esa aproximación vallejiana ("Mi patria es el lugar, el origen del hombre/ que alguien vaya corriendo y le haga una estadística") Es el humor desesperado de Vallejo en **Poemas Humanos**, que a tantos nos ha conmovido y a tantos nos ha influenciado. Vergés no es una excepción. Un buen poeta –y no es paradoja– se reconoce por sus buenas asimilaciones, incorporaciones, influencias.

La queja dominicana de Pedro Vergés es de un lirismo patético y angustiado por su penetración y compenetración nacional:

donde la ruina crece
como crece la palma y la amapola.

Una isla pequeña, con el mismo tamaño que tiene
la juventud de un hombre o la visión de un niño
Pocos kilómetros de muerte, ríos que no acaban
de aprender la sequía, tierras de soledad donde una vida
apenas conocida la ilusión se acuesta y muere,
donde hasta el caminar se sabe tardíamente, donde hasta
la maldad tiene su abecedario, donde un poeta
no sabe lo que tiene que ser. De allí vengo.

Esta declaración dominicana de Vergés está empapada, emocionalmente, de la realidad dominicana vista de una manera crítica, que no deja de ser atormentada. Héctor Incháustegui, Pedro Mir, Freddy Gatón Arce y otros poetas de esas generaciones anteriores han dicho su queja, en su hora, desde sus personales mundos expresiones, pero tan testimoniales como el de Vergés. ("Definiéndome a mí, doy en sincero/ en guardarme esta pena que me tengo") Vergés dice "esta pena que me tengo" y es un dolor nacional, dominicano, de queja.

"Yo vi en tu rostro lo mismo que en el mío"

En la expresión del sentimiento dominicano, en lo que es paisa-

je, geografía emocional y simbolización, hay un breve poema de Vergés en **Juegos Reunidos** que me parece antológico, digno de ser repetido siempre:

SIMBOLO

Esa palmera parada
en medio de la sabana
que rompe el sol como un puño,

señalando su morada
enhiesta sobre la plana
superficie del terruño

¿Qué símbolo representa
tan verticalmente amiga?

La tierra que la sustenta
lo sabe bien. Que lo diga.

En "Soneto loco" Vergés nos da una visión dominicana más simbólica, misteriosa, con un matiz de leve barroquismo hispanoamericano ("Un país es un cerco de brumosas espumas/ acostado en un lecho genital y profundo"... "Y yo tengo un país con altos montes/ y encima de sus montes blancos pájaros vuelan") Al lector le queda la vaguedad de ese símbolo y se pregunta si las nubes son los pájaros que vuelan o si los pájaros que cruzan son, en realidad, las lentas nubes.

En "Poema sin fin" nos da un instante de poesía pura ("si por su oscuridad la sombra/ se desnuda"). En "Cuadro" nos muestra un poema en tres versos que casi quiere ser un hai-kai:

Recostado a la entrada del bohío
—como quien mira todo y no ve nada—
el campesino ve pasar el río...

Pedro Vergés nació cuando la Era de Trujillo había cumplido quince años. Su infancia y adolescencia transcurrieron sin conocer otro sistema político que ese, donde el temor y la muerte eran las constantes presencias ambientales. Ya en el comienzo de la juventud

de Vergés la experiencia del asesinato del dictador y la feroz represión desatada por sus hijos, y las tensiones de todo género que vivió la República Dominicana, fueron el pan de cada día. Un año más tarde, Vergés partió. El Presidente elegido por el pueblo iba a ser víctima, a los pocos meses, de un golpe de estado militar. Recuerdo este ambiente, de un constante temor y represión, frente a este verso de Vergés: "en qué sitio del globo/ cae este mapa asesinado". También es simbólica y significativa, esa "lágrima verde" con que Vergés quiere unir el dolor y la tragedia sociopolítica y económica dominicana con la presencia de una naturaleza de un esplendor edénico. Y lo que viene a continuación describe esa angustia que flota casi como una gigante hoja de palma desgajada, revuelta por el oleaje del mar. De ese sentimiento de inseguridad política y social, económica y cultural, nacen esos versos para señalar la angustia nacional dominicana:

por donde va, por dónde, que se me diga
–pronto– a qué lugar la llevan,
quien tiró de la soga y para qué
para qué se mantiene delante de sus ojos
esa barcaza oscuar, cargada inúltimente
por los pájaros patrios, ese remolcador
de nieblas hacia dónde la arrastra (...)

El tono es levemente vallejiano. Me parece que de **Los Poetas del 65** –y esto sería necesario examinarlo un poco más– es Pedro Vergés el que mejor, con más habilidad, profundidad y sensibilidad, ha incorporado el mundo de Vallejo en lo que significa conquista de una humana identidad americana para la poesía.

En "Muerte de Martín", Vergés enriquece su mundo lírico, con esencias que vienen del ritmo, canto y baile popular dominicano, del **merengue**. Ese "Se murió Martín" le inspira un poema donde Vergés rastrea no "la música alegre y sin problemas" sino el sentir preocupado nacional, no obstante el ritmo desenfadado y alegre. Vergés recoge esa preocupación nacional "bailada" y abre una puerta desde la poesía llamada "culta" hacia la conocida como "popular". Lo escribo, así, entre comillas, por mi gran respeto por los contenidos de la poesía popular y por lo que debo al folklore indo e iberoamericano y afroamericano.

"Yo vi en su rostro, lo mismo que en el mío/ la esperanza y la

muerte jugando con un dado", dice Vergés y es un enlace e identificación.

Con ese gran caudal de una experiencia intensa dominicana, a los 18 años –una edad propicia para recibir, recoger e incoeporar la vibración mejor de la cultura– Vergés parte hacia España para continuar su formación. Es un privilegio.

"El olvido de los que pronunciamos la palabra jamás".

El trabajo poético que desarrollará Pedro Vergés en España, y que mostrará en su accésit al Premio **Adonais** de 1976, con **Durante los inviernos**, nos dice esto que he propuesto en **La Poesía dominicana en el siglo XX**: que no hay renovación sin profundizar en la tradición y superarla; que la originalidad parte de la asimilación total, completa, de la herencia mejor –más vasta y más profunda– tanto en lo nacional como en lo universal.

Debo recordar unas observaciones de Juan Ramón Jiménez en **Cuadernos**, Madrid, 1971, Temas de España, que en la sección "Estética y Etica estética" aparece en las páginas 223 el primer fragmento y en las 237 los dos últimos: "Mi vocación de eterno está, como en el niño, en mi gran amor a lo presente". "No se adelanta en tiempo sino en espacio" y :"En poesía (arte, vida, conciencia) todo paso hacia el delante general es un paso hacia el atrás universal". Esto lo recuerdo frente a la poesía de Vergés. Glosando, con una variación, la sentencia de Juan Ramón Jiménez pudiéramos decir de la poesía de Vergés, que su paso hacia el tema nacional dominicano es un paso, al mismo tiempo, hacia el tema universal. Lo nacional bien asimilado, pudiéramos agregar, es un pasaporte hacia lo universal. El caso de Nicolás Guillén con el mundo afroantillano, el de Jorge Carrera Andrade en su registro del mundo americano, el de Vallejo con el andinismo indoamericano o el de Neruda con su temática de **Canto General** son ejemplos muy expresivos, lo que no quiere decir que –como en el caso de Darío, de Borges y otros grandes poetas– la onda temática, con resonancia universal, no deja de abarcar otros temas, como es el caso también, de López Velarde en México, o el de Paz.

Regresando a Pedro Vergés en **Durante los inviernos**, para situar a Pedro Vergés respecto a su generación lírica dominicana de 1965,

me parece que lo que pudiéramos llamar "ruptura" con lo establecido, la voz distinta que da la generación, en Vergés no está dada tanto en las estructuras del poema como en los contenidos espirituales, en la visión conjunta generacional que –en el caso de Vergés– no ignora, sabiamente, la herencia cultural –que es grande, fuerte, densa– y a la que la nueva visión generacional le da una proyección distinta, por el enfoque, después de incorporarla.

Vergés lo revisa todo, lo asimila todo, pero lo selecciona todo. Su importancia está tanto en su cautela como en su apertura, que son síntomas de madurez. A través de Pedro Vergés se puede hablar de un sostenido y tenso clima de realismo mágico o de realismo fantástico en **Los Poetas de 1965**. Se trata de un giro del neorealismo. Vergés le otorga a la realidad directa un ángulo inusual, es como la cara oculta de la Luna que no deja de ser tan real como la otra. Es lo que estaba delante, mezclado con la realidad, y que no veíamos. En alguna zona de la poesía de Neruda nos preguntamos, como ante algunos momentos de poemas de Vergés, dónde está la realidad y dónde la irrealidad es esa mezcla –en el lenguaje poético– de lo real y de lo subrreal, de lo visible con lo invisible, de lo concreto con lo aparente, de lo asido con lo ensoñado.

El punto de partida de **Durante los inviernos** y el comienzo del primer poema –"Banda"– es una declaración melancólica sobre la despedida– y hay que leer, simbólicamente, que se trata de su partida desde Santo Domingo. Todo esto está dicho con un lenguaje denso, expresivo, compacto, seguro, del que no está ausente una grave melodía interior, como en Rilke o Milosz. Dice Vergés:

El olvido de los que pronunciaron la palabra jamás,
esos que en los andenes de las ciudades se esperan todavía,
en todos los andenes de la ciudad
como sombras o dobles de sí mismos,
soñando con encontrar la mano que dejaron tendida en el vacío,
alejándose, yéndose,
perdiendo su perfil inalcanzable,
casi roto en el tiempo del adiós,
que es infinito,
como ya sabemos.

Se trata, como el lector ha visto, de un fragmento donde Vergés

muestra su dominio técnico y la conducción expresiva de una emoción muy bien asistida y sostenida por un adecuado tono lírico y por un molde que le corresponde. Seis versos más adelante, Vergés, nos ofrece "un después": ("Terminarán uno de tantos días/ bajo la luz de los atardeceres/ como una larga mina al descubierto/ con toda su maldecida oscuridad en la mirada/ con una densa niebla de petróleo en las rodillas" (p. 10)

"Baja hasta el origen mismo"

Intentaré un examen de **Durante los inviernos** empezando por el concepto de Vergés sobre la creación poética, un cierto concepto del estar en la vida, y luego la vibración y presencia de los sentidos en la obra poética de Vergés, realidad que es muy constante al punto de ser Vergés un poeta de vibración sensorial a flor de su poesía. Luego, me internaré –un poco– en algunas novedades formales, giros, elementos y epítetos oportunos; más tarde en el realismo fantástico, en un neosurrealismo, en la referencia breve al contenido de dos poemas y en los acentos de dominicanidad en la poesía de Pedro Vergés.

En "De como describir/ lo que se hace" p. 45– Vergés escribe: "El poema es un pez/ Sumergido primero/ por azules profundos/ baja hasta el fondo, baja/ hasta el origen mismo". En el "Epílogo" –p. 61– Vergés señala y declara: "Sólo queda aguardar estas palabras como gotas cansinas, cotidianas, molestas, esta literatura dolorosa que arde".

En el mismo "Epílogo", al final p. 61, Vergés confiesa que todo –llama, amor, luz, silencio, soledad, sombras, evocaciones, elementos materiales o soñados, naufragios, sonambulismos, vivires y desvivires–, son elementos de la obra: "Deja que irrumpan y que ocupen puestos. Aquí siempre a mi lado. Todo es literatura".

Los poemas de **Durante los inviernos** fueron escritos en Le Havre, Santo Domingo y Barcelona, entre mayo de 1972 y mayo de 1976.

En esto que he llamado estar en la vida, Vergés nos da al final de "país al fondo" estos versos –p. 52.:

mirar, mirar la luna con un ojo

jugar al escondite con tu brazo derecho,
no hablar a solas de ti mismo
disolver la nostalgia en medio vaso de agua
Es mejor.

Todo está resuelto, apuntado, insinuado a través de un fino humor sentimental, que siempre es signo de madurez, pues el que no conoce el fino sonreír filosófico se hunde en una gravedad pesada, donde no suele soplar el viento del espíritu. Saber sonreír –y aprender a sonreír cuando se trata de uno mismo es una sabiduría en ese estar en la vida hacia lo mejor.

Pedro Vergés es una poeta abierto hacia los sentidos, con una onda muy sensible y vibradora hacia perfumes, olores, colores, sabores. Todo esto está poetizado, ambientado a veces hacia el realismo fantástico, impulsado hacia nuevos espacios a través de la imaginación ("esos sexos que huelen/ a colibrí o alondra/ a denso escalofrío" p. 14... "o la luz que destila la piel de una manzana" p. 17... "ciertas manos son cercenadas/ por un hacha de pétalos" p. 25... "en los tonos azules del silencio" p. 27... "Vibra sobre el sonoro césped verde" p. 33... "Igual que un desolado traficante de lilas/ que en un tiempo sirvieron de perfume a una dama" p. 35"...

Un fragmento de "Historia personal y transferible" p. 40 –nos ofrece un ejemplo final de esta caraterística de la poesía de Vergés:

Era yo niño aún y las entradas
no tenían relación con las salidas.
Sólo persistía en ellas aquel olor de clavos,
de sentina y madera, de naranjas y acequias,
aumentando en la tarde el aroma prescrito
con un jadear intenso e invisible.

Acumulando en su perfil comunitario el óxido,
ese verde espeso de la muerte
y un olor (otro olor) que no recuerdo.

"Cuerpos vituperados por el azar"

En la poesía de Pedro Vergés encontramos novedosas, inesperadas formas, maneras, epítetos, giros de lenguaje, imágenes que nos

sorprenden, que salen a nuestro encuentro, que vibran desde la primera lectura lineal: "... cuerpos **vituperados** por el azar" (p. 10)... "llagas del tiempo" (p. 11)... "aguaje de la luz" (p. 11)... "los peces del pasado y del crimen (p. 11)... "peces que horadan la tinta del recuerdo" (p. 11)... "las nuevas escuelas del crepúsculo" (p. 12)... "una estampida de sollozos" (p. 15)... "un saxo equivalente a las manos amargas/ que corroen el paisaje en cuanto gesticulan" (p. 19)... "una voez lorando besos" (p. 37). Vergés nos sorprende con lo inusual.

La presencia del realismo mágico, en la poesía de Vergés, es una línea más o menos constante, que cruza el clima poético de este mundo del poeta de **Durante los inviernos**: "Olvida esta ciudad de pianos/ y escaleras/ y retorna a ese hormigueo de axilas/ donde la noche teje tercamente/ la muerte que reflejan tus palabras (p. 16). Vergés mezcla la visión directa de la ciudad "de pianos y escaleras" con el barroquismo, casi surrealista, con un elemento que se hermana a **Poeta en Nueva York** de García Lorca, cuando habla Vergés de "ese hormigueo de axilas" y de aquello que es incorporado con el símbolo de la noche. Al cabo de medio siglo de escrito **Poeta en Nueva York** su importancia aumenta como libro fundamental del surrealismo de la poesía en español –de la adaptación del surrealismo francés a lo hispano– y como libro modelo de una poesía politicosocial, protestararia, sin que se rebaje ni la novedad, ni la intensidad lírica, ni la originalidad en la exploración personal. Esto lo digo con relación a esta referencia que hago sobre algunos elementos de la poesía de Vergés.

En "Interior" –p. 17– escribe Vergés:

El pubis de una reina o los dedos de un mago,
ágiles en su oficio de encontrar los metales,
conforman en las dunas de la carne una sola
moneda, ebria y tranquila, en cuyo fondo
yace este cruel poema escrito por un loco.

En el poema siguiente –"Tumba abierta para baile", Vergés escribe: "o cuando las guitarras... sonaban como roncas manoplas que cayeran" (p. 18) Nuevos elementos de realismo mágico, que se internan en el suprarrealismo o en el parasurrealismo, aparecen en la p. 20: "El tiempo ya cerrado/ muerto como un cangrejo que el sol

hurga por dentro/ como un espejo antiguo que ya solo refleja/ su propia soledad y su abandono".

En "El problema de las madres es que se ponen tristes", el poeta nos dice que "el olvido levanta tolvaneras" (p. 25) Y en el mismo poema nos ofrece un clima de realismo mágico, que me parece que se acerca al que aparece en la gran obra que consolida el nombre de T. S. Eliot. Escribe Vergés:

y al compás de una música tan tenue
como la que producen dos saxos de madera al acoplarse
o el ruido de un teléfono en un cuarto vacío
en el que un hombre solo piensa en sí mismo
y llora.

Me parece que estos testimonios del vivir son nuevos entre **Los Poetas de 1965**, por la experimentada y madura manera de ser expresados. Poco más adelante –p. 36– hay una insistencia en este clima:

No encontrarás el tiempo, ni el espacio ni el humo.
Todo este remolino de papeles y naipes,
toda esta cruel navaja que cercena abalorios
y que nítidamente corta su voz sin tregua.

La vibración, tenuemente metafísica, se hace presente o cruza por el fonde de algunos de estos escenarios.

En algunos momentos de la obra de Neruda –y pienso en zonas de los libros de **Residencia en la Tierra**, hay una cierta relación de Neruda con la poesía de T. S. Eliot. Queda Vergés entre estos dos mundo líricos como se verá, si observamos gran parte del poema "Suelen estar escritas por personas atentas":

esos seres
que amarran en el viento sus locos hipogrifos
pierden apuestas de amor dentro de un cine,
viajan con gran tristeza, sienten extraña,
llegada cierta edad,
la alegría motórica, de pájaros, que albergan
en el pecho sus jóvenes alumnos.

Mientras zumban
abejas dentro de la guitarra
que el tiempo y la amargura
llenan de polvo y polen
de lentos comejenes.

En la p. 43, en "Borde del mar" hay notas dispersas y diversas de este realismo fantástico: "arde una extraña música de estrujados papeles"... "el sonido feliz de la marisma/ en la que lentas conchas exponen su diadame"... "Y si buscar escorzos donde sólo hay espejos/ si hallar lleno de agujas el sendero del tacto"...

Hay que retener, finalmente, unos versos de "Espiral del paisaje" – pp. 58 y 59 – donde hay elementos de realismo mágico o de realismo fantástico, más o menos evidentes:

de dedales en fuga, de cierto gesto roto,
pasando por el fuego de dos constelaciones de silencio
por un jardín de yerba enceguecida
hollado por abejas,
golpeado por guitarras, sin arbustos
ni venas, sino con agrios músculos
y podencos paisajes
machacados por piedras sin sentido

"Acabarán danzando en la espesura de los alfileres":

Al avanzar un poco más tocamos las playas suprarrealistas o surrealizantes como en el verso, el subtítulo que aparece en el primer poema del libro –"Banda", en p. 10– Y en el poema siguiente –p. 12– encontramos otro momento francamente surrealista ("Ellos se besan en la nuca con un ardor de hacha/ se ondulan como dunas y siempre hay en sus vellos/ las notas en escarcha de una vieja guitarra")

En "Tumba abierta para baile" –p. 18– podemos leer: "Momento en que la luna/ emerge como un cuerpo de reloj sin frontera". (Recuerdo, una vez más, las aproximaciones de Vergés hacia el clima del surrealismo hispano, que está en **Poeta en Nueva York**, muy especialmente, y en Vicente Aleixandre. La influencia del surrealismo francés, incorporada de manera muy directa está, en cambio, en los

poetas chilenos de **Mandrágora** – Jorge Cáceres, Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez–Correa.

En p. 26, en el largo –y muy sólido y valioso poema "El problema de las madres es que se ponen tristes"– hay un fragmento surrealista muy valioso:

de esas débiles hembras ya por siempre perdidas,
para siempre esculpidas frente al mar de la noche,
atravesadas por el beso del agua,
por las manos del aire,
por ese olor a densas superficies
que les llega del mundo y las perfora.

Debo señalar, también, las corrientes surrealistas que atraviesan "Espiral del paisaje" p. 59 ("de diademas o uñas trituradas por una máquina de lotos/ con tu marea de mesas, de papeles, de puertas"... "Sólo senos ardiendo en la marisma/ o una grupa inclinada por un golpe de mano/ o una sonrisa tibia trae un velo de novia sin retrato". Finalmente, en el "Epílogo" escribe Vergés –p. 61–: "No hay forma humana de que mi corazón muerda su lengua".

Con lo dicho hasta aquí queda en claro la importancia de Vergés en **Los Poetas de 1965**, y en la poesía dominicana en general. En su ya muy larga residencia en España –y en su residencia, como profesor, en Francia– incorpora, con viva sensibilidad importantes corrientes de la poesía contemporánea a su mundo lírico. Y esto es significativo porque Vergés lo hace con natural y madura profundidad.

"Por labios heridos por palmeras"

Un breve y rápido recorrido por elementos, símbolos, sensaciones dominicanas –en **Durante los inviernos**– nos será útil. En "Banda", p. 11, hay dos versos significativos de dominicanidad: "Sus cuerpos corregidos por el asedio de recientes perfumes/ solos como los patios que sirvieron de marco a la Colonia".

En "Tumba abierta para baile" –pp. 18 y 19– están presentes los recuerdos sominicanos con tragedias y simbolizaciones: "a esa hora de los muertos/ a esa hora en que el encaje fluvial de las aceras/

borda de serpentinas el trópico salvaje"... "La turbia y monetaria ciudad de mis mayores"... "Aquí nace en zaguanes la culebra del tiempo, la culebra/ que se enreda despacio en el cuello de los que, perseguidos/ huyen como embozados hacia donde no llegan" Vergés une dos elementos para encontrar un coeficiente significativo: la magia del trópico dominicano y la tragedia sociopolítica que provoca el sistema de asesinato y terror.

En "Espiral del paisaje" toca elementos surreales para crear un clima dominicano ("En consecuencia/ tú no me abandonas, simplemente me acosas/ con una enredadera/ y con lunas silvestres encendidas por labios/ heridos por palmeras (...) p. 58.

Dos poemas de **Durante los inviernos** – "Canción en Remolino" y "Los marineros no conocen a fondo las ciudades", publicados en "El Caribe" de Santo Domingo, el 19 de agosto de 1978 y el 26 de abril de 1980 –pueden servir para un análisis de otros aspectos de la poesía de Vergés. El entrelazamiento, la continuidad, el entretejido lírico, hasta formar una zona, están presentes en el primero junto a una nota dominicana ("bajo las quietas palmas azules del espacio/ entre los azabaches de las hojas con frío"). En el segundo de estos poemas está la poesía cúbica, la acumulación y trasposición y oposición de los elementos líricos, y está Barcelona, el rastreo en el subconsciente colectivo, el neobarroquismo urbano y el limpio reino personal de las imágenes, todo lo que evidencian la importancia de Pedro Vergés en **Los Poetas de 1965** y, en general, en la poesía dominicana de su tiempo.