

LA MODERNIDAD POETICA EN LA LITERATURA DOMINICANA

Por Antonio Fernández Spencer*
1968

Es de sumo interés el problema que plantea la fecha del poema *Aspiración* que Moreno Jimenes data en 1916, y que no se explica por qué no fue mencionado en el *Preliminar de "Fantaseos"*, donde Moreno hace una historia de su esfuerzo para librar a su verso de las rígidas leyes métricas, y donde considera que su primer paso en ese sentido lo dio con el poema titulado *Iba hacia el ocaso y volví la vista*, que el poeta afirma que fue escrito en 1918. Doña Flérida de Nolasco, en estudio que precede la antología de la obra poética de Moreno Jimenes indica, en la página 13, que en 1918 el poeta publicó *Paisaje*, poesía con que comienza su revolución poética.

Lo sorprendente es que un párrafo antes cite tres versos de *Aspiración* (que aparece datado en 1916 en su *Antología*) para dejar constancia de que "la inquietud de encontrar una forma personal fue en Moreno Jimenes realidad temprana", y considere luego el poema "Paisaje" de 1918 como fundamental en la revolución poética del poeta, sin tomar en cuenta el poema antes citado por ella. Para *Nueva poesía dominicana* resultó importante fuente la selección de Doña Flérida, y para mí fue tan grato hallar allí el hermoso poema que es *Aspiración* datado en 1916; porque hacía que el reloj de la lírica dominicana coincidiera, en su propósito de libertades métricas, con lo que en esa fecha acabada de realizar Juan Ramón Jiménez en España, con su *Diario de un poeta recién casado*. Y dejé constancia de ello en mi antología.

Ahora fuertes dudas hace recaer Manuel Rueda sobre esa fecha en su *Antología panorámica*. Es necesario, pues, que Moreno, que aún es fuente viva de consulta para su obra, nos explique por qué ese poema clave, con data de 1916, es recogido en una obra de 1927 y no fue mencionado como prueba de renovación del verso en su *Preliminar a "Fantaseos"*.

Rueda apunta una tarea que debe ser realizada con urgencia: el

* Uno de los más destacados poetas dominicanos contemporáneos. Laureado con numerosos Premios Internacionales de Poesía. Actualmente es Director de la Biblioteca Nacional de la República Dominicana.

rastreo en las revistas y publicaciones del período anterior al Postu- mismo de la cronología de poemas que puedan arrojar luz en ese asunto de prioridad revolucionaria en el desarrollo del verso libre do- minicano. En esa labor podrían prestar inestimable servicio Julio Jaime Julia. (o Vitilio Alfáu Durán).

En el *Preliminar de "Fantaseos"* hay un párrafo de Moreno que plantea muchos problemas y que el investigador de la literatura tendr- á que dilucidarlos:

“Las bases de la futura manera estaban echadas (se refiere al poema *Ligelia* y a otros), pero yo no me quedé ahí; y casi a con- tinuación produce una poesía enteramente regida por las emociones, donde los prejuicios de forma y fondo desaparecen. La dificultad de esta modalidad consiste en el escrupuloso cuidado que ha de tenerse para conservar el acento emocional patético y el ritmo, apenas per- ceptible en las pausas, que la diferencian de la prosa. Por eso Vigil- Díaz, Luis Armando Abréu y Armando Alvarez Andrade, escritores de una poderosa orquestación verbal, son poetas en prosa. Vigil Díaz es acreedor de todos los homenajes. Sus “Sonetos bárbaros”, que co- menzaron a aparecer meses después de yo haber iniciado mi labor en LETRAS, son únicos en su género. *Visión lunática* (poema que apa- rece en *Panamora* con el título de “Visión lunar”) me apasiona por su solemnidad trágica, mientras *Estío* me deleita por su parsimoniosa objetividad”.

En el párrafo citado, Moreno Jimenes plantea que Vigil-Díaz es prosista; porque al escribir versos libres hay que tener un escrupuloso cuidado “para conservar el acento emocional patético y el ritmo, apenas perceptible en las pausas”, y que éstos son los que diferencian a ese verso de la prosa”.

No creo que a Vigil-Díaz le produjera ninguna preocupación tal aserto de Moreno; porque con éste se afirmaba lo que el poeta se pro- puso hacer en la poesía dominicana: una prosa poética que no estu- viera pautada por el verso, ni por la rima, como lo estaban las prosas poéticas escritas por algunos poetas simbolistas. Fue ese el ideal baudeleriano, como el mismo Vigil-Díaz lo señala, expresado a Arsene Houssaye, cuando en una carta le dedica *El spleen de París* (común- mente conocido con el título de “Pequeños poemas en prosa”):

“Y tengo que hacerle una pequeña confesión. Fue al hojear por vigésima vez por lo menos el famoso *Gaspar de la noche* de Aloysius Bertrad (un libro que conocemos usted, yo y algunos de nuestros amigos, ¿no tiene pleno derecho de llamarse famoso?) que se me ocurrió la idea de intentar algo análogo y de aplicar a la descripción de la vida moderna, o al menos de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él aplicara a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca.

¿Cuál de nosotros no ha soñado, en su momento de ambición, el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, bastante flexible y bastante trunca para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?

El ideario expresado por Baudelaire (que es el mismo que sustenta Vigil-Díaz en su introducción a *Galeras de Pafos*) se propone librar a la prosa poética de la sujeción al verso, que obliga a cierta vigencia del ritmo o de la rima, como fue usual hacerlo cuando se intentaba su escritura con el fin de que la prosa poética se adapte a lo que él llama “movimientos líricos del alma”, “ondulaciones del ensueño” y “a los sobresaltos de la conciencia”. Los simbolistas habían escrito poemas en prosa regidos por el ritmo del verso y por la rima. Era una prosa que podía ponerse, sin ninguna violencia, en las páginas con la misma disposición de los poemas tradicionales. Rubén Darío escribió algunos poemas en prosa de su libro *Azul* empleando parte de ese método, y Lugones en el *Lunario sentimental*, y Juan Ramón Jiménez; poemas del poeta de Moguer de ese género he citado en el ensayo “El mundo de Platero y yo”, recogido en mi obra *Caminando por la literatura hispánica*.

En ese ensayo me pregunto: “¿Qué es, pues, un poema en prosa?”.

Y respondo: “El poema en prosa es un ente literario que intenta elevarse hacia el ámbito espiritual en que se realiza la arquitectura estética del poema, sin utilizar los recursos habituales del verso: rima, acentos prosódicos y expresivos, métrica” (páginas 21 y 22; escrito en 1954). Ahí defino, sin proponérmelo, lo que fue el sueño de Baudelaire y posteriormente, de Vigil-Díaz.

Ese ideal baudeleriano prepara el advenimiento de *Las iluminaciones* de Rimbaud, y, ante todo, de *Una temporada en el infierno*;

de *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont; de *Igitur* de Mallarmé, y culmina en la obra de Saint-Jhon Perse, que flexibiliza la prosa francesa hasta infundirle las cualidades del verso fluctuante, no sujeto a ritmo fijo ni a rima, y que, sin embargo, tiene toda la solemnidad del hexámetro griego.

Aquí recuerdo que para Théophile Gautier esa modalidad poética inaugurada por Baudelaire es una “forma híbrida que está entre el verso y la prosa”. De un estudio de 1868, que presidió la publicación de las obras del poeta, extraigo este importante párrafo: “En uno corto prefacio, dirigido a Arsène Houssaye y que figura al frente de *Los pequeños poemas en prosa*, cuenta Baudelaire cómo se le ocurrió la idea de emplear esa forma híbrida que está entre el verso y la prosa”. Vemos, pues, que el poeta que supo forjar magníficos versos siguiendo la regularidad estrófica de la tradición literaria (a pesar de haber escrito algunos “sonetos libertinos”, como les llama Gautier), no se conforma con lo obtenido excelsamente para la poesía francesa, y se empeña en que el lenguaje pueda expresar lo poético en una prosa musical, no sujeta ni a ritmo pautado ni a rima. A un experto catador de ritmos poéticos como Gautier no se le escapa, a sólo dos años del deceso del genial poeta, el sentido híbrido de la nueva obra.

Esos poemas quedaron inconclusos, puesto que Baudelaire proyectó escribir cien y la obra consta de cincuenta, y se cierra con un *epílogo* en tercetos alejandrinos. En Jaques Crépet, tal vez la máxima autoridad baudelarina, leí lo siguiente: “Pocos libros, con toda seguridad, encontraron tantos obstáculos, malaventura e incomprensión como éste, en el que el consenso universal saluda hoy una incomparable obra maestra que algunos colocan aun por encima de *Las flores del mal*”. La fertilidad del propósito de Baudelaire queda patente con la ilustre progenie que ya he citado.

Manuel Rueda se lanza con placer en la antología panorámica al análisis del texto que cree de Vigil-Díaz, sin darse cuenta de que es una cita textual de Baudelaire. Rueda tiene una meta: probar que Vigil-Díaz identifica prosa y verso, y en el intento pone en olvido la prosa poética metrificada y con rima de los simbolistas. No toma tampoco en cuenta el hibridismo de la estructura de *Los pequeños poemas en prosa* de Baudelaire.

El entusiasmo razonador, porque piensa estar ante un hallazgo importante, le hace incurrir en inexacta interpretación del título *Prosas profanas*.

Darío no identifica prosa con verso, como él afirma. Lo que Darío está haciendo con ese título es una alusión a la secuencia que se dice (a veces en prosa; otras, en versos) en algunas misas después de la aleluya o del tracto, y que se llama prosa. Estas prosas del rito católico son prosas sagradas. Por contraste, Darío, que habla de "la hostia de mi amorosa misa", llama a sus versos, surgidos del fervor erótico, prosas profanas; porque cree que ha encontrado un puente analógico entre el ritmo venusino y la misa. De modo constante mezclará el poeta en sus versos lo profano y lo sagrado. Además, Darío, que escribió excelentes poemas en prosa desde su libro *Azul*, no se le ocurrió nunca llamarle verso a la prosa de esos poemas. No existe, pues, el ilustre antecedente de que Darío identifique el verso con la prosa. Parte de lo que afirmo aquí puede comprobarse leyendo la acepción tercera de la palabra prosa en el *Diccionario* de la Real Academia Española de la Lengua.

Sin duda alguna, para Vigil-Díaz la prosa era prosa, y nunca tampoco la identificó con el verso. Cuando escribe *Lilís y Alejandrino* no piensa que está escribiendo versos. El deseaba escribir una prosa poética que no tuviera que apoyarse en las andaduras del verso ni en la rima. Vigil-Díaz, que proclama que la estética del futuro será amétrica, ¿para qué iba a preocuparse por el verso? Le bastaba con la ambición de soñar una prosa poética, musical, y libre de toda sujeción a las normas del verso, al que se considera entonces como el elemento musical por excelencia en todas las lenguas cultas.

Por eso me parece que el análisis que Moreno hace de Vigil-Díaz es correcto; esto es: en su prosa hay una poderosa orquestación verbal que la aproxima al verso; pero le faltan, innegablemente, las pausas casi imperceptibles en el ritmo y las que sustituyen a la rima, y que son los elementos que diferencian al verso libre de la prosa.

Para Rueda, *Arabesco*, publicado el 10 de noviembre de 1917, es la primera manifestación de verso libre en la República Dominicana. Quizá no sea eso, sino otra cosa: la primera manifestación de "prosa flexible y bastante trunca", que por ello, no se extiende hasta

los márgenes de la página impresa. Mucho más sentido rítmico (esto es: vérsico) que el de Vigil tiene el poema de Baudelaire titulado *L'étranger* con que abre *Le spleen de Paris*, y que copio:

Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis?
Ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère?
— *Je n'ai ni père, ni mère, n'soeur, na frère.*
— *Tes amis?*
— *Vous vous servez là d'une parole dont le sens*
m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
— *Ta patrie?*
— *J'ignore sous quelle latitude elle est situés.*
— *La beauté?*
— *Je l'aimerais volontiers, d'èesse et immortalle.*
— *L'or?*
— *Je le hais comme vous laissez Dieu.*
— *Eh: qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?*
— *J'aime les nuages... les nuages qui passent... lá-bas...*
lá-bas... les merveilleux nuages!

La andadura predominantemente acentual de los breves párrafos de ese poema en prosa, las aliteraciones, las rimas internas y las rimas en los finales de párrafos (ejemplos: *dis, amis, patrie; située, beauté*), nos llevaría a considerarlo, más que a *Arabesco* de Vigil-Díaz, como un poema en verso libre. Mas no lo es. Estamos ante una prosa muy rítmica (preludio de Claudel o de Saint-John Perse) en que surge conatos de versos por la insistencia casi periódica de los acentos; pero faltan las pausas finales que sustituyen las rimas, y el verso se queda a medio camino entre la versificación libre y la prosa; no cuaja. Por supuesto que tampoco fue el propósito de Baudelaire hacer versos libres, pues buscaba una prosa musical no regida por el ritmo del verso y limpia de la presencia de la rima.

Soñaba Baudelaire con ese tipo de prosa poética; pero todavía las pautas del verso y su oído acostumbrado a las rimas más imprevisibles contribuyen al sentido híbrido que ausculta acertadamente Gautier al referirse a esos poemas. No se me ocurrirá pensar que en la prosa fragmentada de Vargas Vila exista un propósito vérsico, aunque versos, por supuesto los podemos encontrar en toda buena prosa, como ya lo afirmé en "El mundo de Platero y yo", antes menciona-

do. Pienso que lo mejor sobre este asunto debatido tal vez lo dijo Zorrilla en la cita que Rueda hace en su importante estudio y que, sin embargo, no acepta en todo su alcance:

“El poeta Vigil-Díaz, dotado de una supervisión tan poco común, hace danzar sus emociones estéticas dentro de una orquestación tan complicada y sutil que difícilmente sería demostrar si han sido vaciadas en prosa o en versos; de ellas puede decirse que viven y palpitan con el ritmo oscilar de la paradoja”. Si, como afirma Zorrilla, no se sabe si es verso, es porque estamos en presencia de una prosa de sobresaliente sentido rítmico. O tal vez estamos en presencia de un poema híbrido como los señalados por Gautier.

Como no tengo a mano el libro *Azul* de Rubén Darío, tomo de *Prosas Profanas* un fragmento de la prosa poética titulada *El país del sol*:

“Junto al negro palacio del rey de la isla de Hierro —oh cual, horrible destierro:—, ¿cómo es que tú, hermana armoniosa, haces cantar, al cielo gris una pajarera de ruiseñores, tu formidable caja musical? ¿No te entristece recordar la primavera, en que oíste a un pájaro divino y tornasol en el país del sol.

En el jardín del rey de la isla de Oro — ¡oh mi ensueño que adoro!— fuera mejor que tú, armoniosa hermana, amastraras a tus aladas flautas, tus sonoras arpas; tú que naciste donde más lindos nacen el clavel y la rosa de arbol, en el país del sol”.

De Leopoldo Lugones, en su *Lunario sentimental*, transcribo dos párrafos del poema *Inefable ausencia*:

Cuánto te quiero, Blanca, cuánto te quiero. Si supieras cuánto te quiero:

No acertaba a decir más, torpe como un niño, el corazón enorme de piedad y de ternura; de ternura hacia ella, de piedad por todo lo que padece en el universo. Y en su alma, como en un agua negra de profundidad, aunque muy pura, cada estrella que nacía en el firmamento duplicaba una estrella.

No me voy a referir al sentido métrico del poema de Darío; porque sería muy laborioso, ni tampoco al ictus empleado por Lugones

en los ejemplos de prosa poética aquí mostrados. Al final, le dejaré la palabra a Tomás Navarro Tomás, quien es hoy en día la más alta autoridad en asuntos de métrica española. En esos dos fragmentos de prosa poética se está empleando constantemente la rima, mezcla de asonancia y consonancia. El uso fue incrementado por los simbolistas, que quisieron, siguiendo a Verlaine, colocar la música *avant toute chose*, Baudelaire, que asistió, años antes, al nacimiento de esa tendencia, quiso liberar a la prosa poética de la ingerencia de los elementos del verso. Y ese ideario estético, no muy tardío para 1921, es el que recoge Vigil-Díaz en su introducción a *Galeras de Pafos*. Creo que, al final, la serpiente de las pruebas se muerde la cola.

Tomás Navarro Tomás nos dice, en la página 454 de su *Métrica española* (Madrid, ediciones Guadarrama, 1972) que “más que verso libre, lo que Darío presentó en la composición titulada *El país del sol*, de *Prosas profanas*, 1896, fue un ejemplo de prosa rítmica con abundantes consonancias (y de asonancias, como se notan en los finales de ciertas palabras) y con *repeticiones de algunas unidades propiamente métricas*. Otro intento análogo fue el de *Heraldos*, del mismo libro, formado por una serie correlativa de nombres seguidos por su respectivas evocaciones”.

Voy a copiar el poema *Heraldos* de Darío, tal como aparece en cualquier edición de *Prosas profanas*:

¡Helena!
La anuncia el blancor de un cisne,
¡Makheda!
La anuncia un pavo real.
¡Ifigenia, Electra, Catalina!
Anúnciala un caballero con un hacha.
¡Ruth, Lía, Enone!
Anúnciala un paje con un lirio
¡Yolanda!
Anúnciala una paloma.
¡Clorinda, Carolina!
Anúncialas un paje con un ramo de viña.
¡Silvia!
Anúnciala una corza blanca.
¡Aurora, Isabel!

*Anúncialas de pronto
un resplandor que ciega mis ojos.
¿Ella?
(No la anuncian. No llega aún.)*

Visto sobre la página, el poema *Heraldos* parecería estar compuesto por versos libres; sin embargo, para Navarro Tomás, tanto *El país del sol* como *Heraldos* son ejemplos de prosa rítmica. De haber estado convencido de que *Heraldos* es un poema en verso libre, Pedro Henríquez Ureña, gran conocedor de Rubén Darío, no hubiese vacilado en incluirlo en su ensayo "En busca del verso puro", puesto que en su importante estudio anterior, *La versificación irregular en la poesía castellana*, lo cita como poema en verso en que "desaparece todo paradigma y hasta la rima se reduce a transitorias asonancias". Resulta, pues, que en *Arabesco* de Vigil Díaz tenemos un poema, de escaso vuelo poético, en prosa rítmica truncada, que muy lejanamente tiene que ver con el verso. Al decir esto estoy pensando en aquella afirmación en que Pedro Henríquez Ureña expresa: "La historia no deja dudas: la prosa no nace como mera proyección del lenguaje hablado: se crea como derivación y a ejemplo del verso. Nuestro período, en los discursos, es una imitación de la estrofa". En Nietzsche, años antes, encontramos un pensamiento análogo.

La práctica del verso libre, a la manera de Whitman, desde muy temprano surge en *Música orgullosa de la tempestad* de Nervo, y en *La última novia* de Ramón Pérez de Ayala. Santos Chocano seguirá ese nuevo rumbo en *Oda salvaje* y *Oda sentimental*. Lo que resulta interesante en el poema *Aspiración* de Moreno es que en éste encontramos versos libres en la línea del arte menor, y que los más extensos del poema no son mayores que un verso alejandrino. Dentro de esa proporción del verso libre está escrito *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez.

Asunto de otro calado es el de las fechas, y el poema *Aspiración*, con su data en 1916 en un libro de 1927, mueve a serias dudas, a las cuales es probable que ni el mismo Moreno Jiménez pueda despejar. Esa fecha tiene que ser justificada; pero no cree que Moreno haya dejado de ser, hasta prueba en contra, el poeta que suelta las amarras del verso en nuestro país. Que tal cosa no sucede en 1916, sino en 1918, no modifica el hecho histórico; lo único que modificaría es

una coincidencia de fechas que yo señalé entre *Aspiración* y *Diario de un poeta recién casado*. Hay algo más que me saca verdadero (en lo que se refiere a Vigil-Díaz), y es que en ningún texto él exprese que desea obtener libertades en el verso, sino “la ambición de soñar una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, bastante flexible y bastante trunca para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño y a los sobresaltos de la conciencia”. Esa aspiración es la que Baudelaire creyó estar realizando en los *Pequeños poemas en prosa*.

Si se afirma de alguien que lo que escribe es verso y no prosa, como en el caso de Vigil-Díaz, la factura del verso (digna de estudio por su valor intrínseco) se convertirá en asunto de urgente importancia. Se dice de *Rapsodia* que es un poema en verso que, por su distribución, halaga plásticamente a la vista. Creo que es un poema hermoso, por su ritmo muy similar al poema *L'étranger* de Baudelaire. También se considera poema en versos libres el titulado *Visión lunática* (que se publica en 1917 como *Soneto bárbaro No. 9*).

Al llegar a este punto habrá que preguntarse: ¿cuál es el dominio que en el verso libre ejerce Vigil-Díaz?

Si, en principio, aceptamos que *Rapsodia* y *Visión lunática* son poemas en versos libres, se verificará que como versificador Vigil-Díaz era bastante deficiente. De estar, en cambio, ante poemas en prosa rítmica, flexible y trunca (sin pautas del verso y libre de la coyunda de la rima), nadie podrá negar que asistimos a un experimento de importancia capital para la nueva expresión poética dominicana. La hermosura de la prosa truncada del *Poema número tres* o de *Tímpano de la montaña* puede ser percibida por cualquier gusto educado. Si se consideran versos las líneas, por ejemplo, de ese último poema, el juicio acerca del dominio vérsico de Vigil-Díaz será necesariamente adverso; porque no existe maestría en las “estrofas” ni en finales de ellas como el siguiente: “...*está tendido el padre / y señor / del aprisco*”.

Como está colocado por mí en la página es un hermoso alejandrino. De acuerdo a la distribución del poeta, señalada por los cortes, nos hallamos en presencia de un verso de siete sílabas y dos de cuatro, y para recibir el efecto de la imagen verbal y acústica tenemos que

recorrer en la lectura tres versos. Las pausas quiebran el sentido plástico de la imagen en ese verso que, colocándolo en la disposición de un alejandrino, es de una hermosura solemne. Cada "verso", por sí mismo, no tiene una significación completa, y se llega a ella de un modo que podría llamar entrecortado o jadeante. Pero lo curioso es que en los aparentes poemas en versos de Vigil-Díaz que figuran en la *Antología panorámica* no existe otro verso alejandrino, y sólo encuentro otra audible regularidad rítmica en una línea que apoya su andadura en pies de seis sílabas ("*lámparas piadosas, jocundas a veces y a veces tristísimas*").

En varias ocasiones, dentro de su obra se refiere Eliot a la llamada libertad del verso, y aquí transcribo parte de lo que informa en una de ellas: "En cuanto al 'verso libre', hace veinticinco años expuse mi opinión diciendo que ningún verso es libre para quien quiere hacer una obra grande. Nadie mejor que yo sabe que bajo el nombre de verso libre se ha escrito muchísima prosa mala; aunque me es indiferente que haya sido mala prosa o mal verso, o mal verso en uno u otro estilo. Pero sólo un mal poeta puede aclamar el verso libre como una liberación de la forma. Fue una rebelión contra la forma muerta, y una preparación para la nueva forma, o para la renovación de la antigua; fue un insistir sobre la unidad interior propia de cada poema, contra la unidad exterior que se repite. El poema es antes que la forma; en el sentido de que la forma nace de la tentativa de alguien de decir algo; así como un sistema de prosodia es sólo una formulación de las identidades de los ritmos de una serie de poetas mutuamente influidos unos por otros" (*La música de la poesía*). Cuando se determina que todo es verso, como lo hace Luis Llorens Torres, las fronteras literarias quedan abolidas, y no existe ningún problema formal que preocupe al poeta ni a la crítica de la literatura que llegue a aceptar esa falta absoluta de principios.

Otro problema suscitan los "sonetos bárbaros", que tal vez lleven a un lector mal informado a pensar en una cerrada estructura vérsica; pero sabemos que en Italia al comienzo de su literatura, se llamó soneto a una composición cualquiera guiada por la música de las palabras, y es en una evolución muy posterior de la poesía italiana que vino a llamarse *soneto* a la estructura de catorce versos que inventa Jacopo Lentini. Algo muy parecido a lo que pasa con el vocablo *soneto*, ocurrirá en nuestra lengua con la palabra *romance*, que,

antes de aplicarse a un poema monorrimo escrito en octasílabos, con los versos pares asonantados, y los impares sueltos (según enseña don Ramón Menéndez Pidal), se refirió (además de a "lengua vulgar", para diferenciarla del latín) a muchos tipos de composiciones (en verso y en prosa) que fueron creados en el romance castellano, tal como acontece en 1260, en que se llama romance a un "poema extenso escrito en cuartetos del mester de clerecía, que no se cantaba, sino que se *rezaba* o recitaba". Berceo aplica esa palabra a sus obras, y, para poner un ejemplo, en el *Sacrificio de la misa* expresa al final del poema: "el romance es cumplido". Igual nombre da el Arcipreste de Hita a su *Libro del Buen Amor* al decirnos: "escuchad el romance". En los primeros decenios del siglo XV continuaba el sentido general de la palabra, aplicable aún a páginas en prosa; pero es en ese lapso cuando la especialización del significado se completa: El *Cancionero de Londres*, formado en 1471 y 1500, en sus epígrafes llama "romance" solamente a los poemitas monorrimos. En Italia, el soneto adquiere jerarquía lírica en el tiempo en que florecen tres grandes amadores: Jacobo Benedetti da Todi, fraile y místico, Guido Cavalcanti, caballero incrédulo y epicúreo, y Francesco Angioleri, un cínico muy propenso a la delincuencia. Petrarca imprimirá luego su temperamento artístico genial a esos catorce versos en los que muchos poetas mayores de Occidente han vertido sus más dramáticos sentimientos humanos y divinos. Y en la actualidad el soneto ha muerto en Italia y solamente pervive en lengua española, en catalán y en portugués.

El poema *Aspiración* de Moreno Jimenes, datado en 1916, era rico en perspectivas para la poesía dominicana. En ese año es cuando en Suiza Tristan Tzara crea el dadaísmo, que se extiende por la Alemania vencida, hasta llegar a la "Francia exagüe de los años 1919 y 1920", según nos informa Maurice Nadeau en su *Historia del surrealismo*.

El *dadaismo* rompe con toda norma o sentido lógico en la poesía. No sólo propugna por un poema sin ilación, sino la muerte de toda norma y de toda cultura. Para André Gide: "Dada es el diluvio después del cual todo recomienza". Tzara dirá: nosotros, vientos furiosos, desgarramos las ropas de las nubes y de los rezos, y preparamos el gran espectáculo del incendio, de la descomposición y el desastre".

Dadá quiso ser un anti-arte y una anti-literatura. Dadá lo desafía

todo. No existe entre los dadaístas respeto por ningún concepto acerca de lo humano o de lo divino. Cuando Domingo Moreno Jimenes en el poema *Aspiración* dice:

*Quiero escribir un canto
sin rima ni metro;
sin armonía, sin ilación, sin nada
de lo que pide a gritos la retórica*

estaba coincidiendo, en la libertad métrica, con Juan Ramón, y en el ideario poético, con el dadaísmo, y era un precursor del suprarrealismo al proponerse realizar un canto sin ilación, sin nada de lo que exigen las retóricas. Rechazar la trabazón ordenada de las partes del discurso era en 1916 tremenda hazaña para un poeta de América. Eso situaba a la principal figura del postumismo como el poeta que desde este lado del mar entrevió lo que iba a ser suceso memorable en la literatura europea. Ahora esa fecha entra en crisis, con la objeción muy bien fundamentada de Manuel Rueda. Por otra parte, la obra de Moreno Jimenes posterior a ese poema no cumplió con el postulado de la libertad absoluta en la expresión poética.

También ese poema, de haber sido escrito en 1916, resultaría ser antecedente de un hermosísimo poema de León Felipe en que expresa en 1920 una aspiración muy similar a la de Moreno:

*“Deshaced ese verso./ Quitadle los caireles de la rima,/ el metro, la cadencia/ y hasta la idea misma.../ Aventad las palabras.../ y si después queda algo todavía/ eso / será poesía.
¿Que / importa / que la estrella / esté remota / y deshecha / la rosa? / Aún tendremos / el brillo y el aroma”.*

Ha sido una verdadera pérdida para la poesía dominicana que el ideario contenido en ese poema de Moreno Jimenes no se cumpliera, y que viniese a ser César Vallejo quien lo mostrase realizado en 1922 al publicar *Trilce*. Vallejo pudo realizar tan temprano esa proeza, antes de que surgiese el surrealismo; porque llegó a comprender la importancia de *Un juego de dado jamás abolirá el azar*, poema clave en la evolución literaria de la Europa del siglo XX, como ha demostrado, con abrumadoras pruebas, mi amigo Xavier Abril en su libro titulado *César Vallejo o la teoría poética*, publicado en ediciones Taurus en 1962.

Podemos recordar que Mallarmé era uno de los poetas de que no tendrían los postumistas “surrapas” en sus calderos, según el acápite B) de su *Manifiesto*, y tuvo que aguardar la poesía dominicana hasta el 1943 para tomar el rumbo que la conduciría a la universalidad y a producir una media docena de poetas de verdadera importancia.

Siempre me he lamentado de que el modernismo ni en el postumismo no produjese en la poesía dominicana un poeta verdaderamente grande. La presencia de esa grandeza le hubiere señalado el camino a muchos poetas posteriores y tal vez nos hubiéramos librado de tanta poesía parroquial y espesa. Chile, por ejemplo, tuvo la buena fortuna de producir al mismo tiempo a Gabriela Mistral y a Vicente Huidobro; y el postmodernismo de la Mistral y el creacionismo de Huidobro tenían que impulsar, con su ejemplo de primer orden, la poesía americana de valores ecuménicos de Pablo Neruda. En el modernismo, México produjo a un precursor genial, Gutiérrez Nájera, y a dos poetas plenamente modernistas: Amado Nervo y González Martínez; y en el postmodernismo, a Ramón López Velarde; nada hay, pues, de azar en que en la poesía mexicana existan voces tan importantes como la de Carlos Pellicer, el Gilberto Owen de *Perseo vencido*, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, y una cosecha de jóvenes poetas de gran imaginación, de la que, dentro de veinte años, habrán de quedar tres o cuatro como grandes en todo el ámbito de la lengua.

Sin Víctor Hugo, Vigny y Nerval, no podía existir Baudelaire, y sin éste ¿cómo hubiesen surgido Mallarmé, Lautréamont y Rimbaud? Y sin esos poetas rebeldes, ¿cómo explicar la existencia de Valéry, Claudel, Saint-John Perse, Michaux, Pierre-Jean Jouve, o Antonin Artaud?

Pero Vigil-Díaz que cita textualmente a Baudelaire sin emplear comillas, no es un poeta baudeleriano, sino en buena parte de sus escritos un seguidor del Parnaso. Está más próximo a Théophile Gautier que al autor de *Las flores del mal* y de *El spleen de París*. Al precursor del Parnaso dedica Baudelaire *Las flores del mal* en los siguientes términos:

AL POETA IMPECABLE
Al perfecto mago en letras francesas
a mi muy caro y muy venerado
MAESTRO Y AMIGO
THEOPHILE GAUTIER
con los sentimientos
de la más profunda humildad
dedico
ESTAS FLORES ENFERMIZAS

C.B.

El genio poético, del cual parte “el escalofrío nuevo” de la poesía moderna, le ofrece deslumbrado su libro portentoso, con humildad de discípulo, al escritor que adscribió la poesía a las funciones específicas de pintar y esculpir. Y pintar y esculpir fue el propósito poético de Vigil-Díaz en sus poemas en prosa. Al referirse a su libro *Galera de Pafos* hace una enumeración de su posible contenido, y luego nos dice: “Pues nada de esto; el título de este libro, nada tiene que ver con el alma de este libro, que es casi inofensiva, transparente y sencilla como una campiña; es simplemente el cumplimiento de un canon parnasiano: *todo título debe ser bello, poco importa que no diga nada*”.

La poesía de Vigil-Díaz está regida por un principio de belleza pura e intrascendente. Cuando nos dice “no he manchado la aristocracia de mi alma etolia en los muelles de Cartago”, el adjetivo “etolio” pudo haber sido otro de cualquier país de Grecia antigua. Ese adjetivo está usado solamente porque es eufónico y alejado de la inmediata cotidianidad, y, por tanto, considerado como bello. A los incensarios prefiere nombrarlos Vigil-Díaz, con exceso cultista, “*turíbulos* de crepitantes y embriagadoras sandáracas”. Los dos vocablos esdrújulos en el comienzo y en el final de las frases, pocos usuales, ayudaban a resaltar el sentido plástico y escultórico de su prosa. La frase “eurímicos efebos deshojando rosas”, es todo un cuadro de Fragonard o de Watteau.

Indudablemente, el poema más hermoso de Vigil-Díaz es el que titula *Jonodio*. Las tumba de diversas clases, comparadas con naves

que bogan entre “las olas polvorientas de la realidad”, son vistas por el poeta como si fuese una serie de monumentos escultóricos. Al referirse en ese poema a los sauces nos dice que “son a manera de focas nostálicas que bogan sobre el témpano glacial de la indiferencia”; frase donde los valores volumétricos de la escultura predominan; pero también la evocación de lo lejano y raro, tan grato a Jules Laforge. En los últimos párrafos del poema, sin perder el esplendor de la expresión parnasiana, vigil-Díaz llega a tener la profundidad de ciertos párrafos de la mejor prosa de Quevedo; sobre todo cuando se refiere a las naves timoneadas “por el viejo piloto de la barba de plata y ojos color esmeralda, claros y dulces como la esperanza; con las proras hacia occidente, hacia las húmedas y dolorosas fauces del Aqueronte; con las pupilas rostrarias fijas en la Eternidad... en la nada”.

¿Qué esperanza es esa que nos conduce hacia las “fauces del Aqueronte”? Es la burla dramática, quevedesca, que nos enseña que todo es nada y que sólo lo fugitivo permanece y dura.

Hacia ese Occidente del agotamiento van también otras naves “llenas de polvo, de cenizas de vanidad, de cenizas de amores, de cenizas de ensueños, de cenizas de orgullo, de cenizas de pensamiento, de cenizas de virtudes, de cenizas de maldades, de áureas mitras, de púrpuras cesáreas, de jorobas de bufones, de viseras de cortesanos, de las zarpas de los avaros, de cráneos vacíos, de médulas huecas, sin inquietudes ya, de torax abiertos como jaulas olvidadas”.

Un muestrario de las jerarquías caídas en el polvo es que todo se mezcla en el vivir terrestre. En esa grandeza mortuoria, el poeta Vigil-Díaz no suelta su pincel ni su cincel parnasianos; la mirada del escultor se afianza en esa frase final del párrafo solemne: “de torax abiertos como jaulas olvidadas”.

Confieso que no sé lo que quiere decir “pupilas rostrarias”. El Casares no me sirvió para hacerme del contenido de ese sintagma. Pero sin lugar a dudas, esas “pupilas rostrarias fijas en la Eternidad... en la Nada”, constituyen una de las frases más estremecedoras de la poesía dominicana. Su estaticidad escultórica no está exenta de grandeza trágica. Su modernidad la aproxima a los hallazgos verbales del mejor surrealismo.

También debemos relacionar esa visión de la muerte con Gautier. En el siglo XIX pocos poetas franceses han sabido evocar la imagen de la muerte como el autor de *Esmaltes y Camafeos*; fue tema familiar en sus poemas, y aparece desde que escribió sus primeros versos. Su *Comedia de la muerte* (1838) hoy está olvidada; pero tal vez un cotejo de los poemas de Vigil-Díaz con los de ese libro o con los otros de Gautier nos revela algunos préstamos en la obra del autor de *Galeras de Pafos*. La fórmula del *memento mori* en el poeta francés la volvemos a encontrar en su libro *España* y en el citado *Esmaltes y Camafeos*. Pero más que meditar acerca de la muerte, lo que Gautier hace es adorar la nada. Tengo la impresión de que debe haber leído extensamente a Quevedo. A Vigil-Díaz lo siento cercano a Théophile Gautier, por su tendencia a lo pictórico o a lo pintoresco y por poca o ninguna entrega a lo metafísico.

A pesar de que se refiere a una obra suya “*sin influencia ni calcomatismo*” (subrayando ese sintagma en la introducción de *Galeras de Pafos*), ya establecí que en el comienzo de ese prólogo copia textualmente a Beaudelaire.

Más adelante, en otro párrafo del mismo texto, encuentro que en la forma y en el contenido existe “calcomatismo” de otra frase del autor de *Las flores del mal*. Dice Vigil-Díaz: “nada tiene que ver con el alma de *este libro*, que es cosa inofensiva, transparente y sencilla como una campiña; es simplemente el cumplimiento de un canon parnasiano: todo título debe ser bello, *poco importa que no diga nada*”. Me parece que en la primera frase subrayada por mí y en el contenido de todo el párrafo tuvo Vigil-Díaz muy en cuenta otro texto en prosa de Baudelaire, que copio: “Este libro, esencialmente inútil y absolutamente inocente, no ha sido hecho con otro objeto que divertirme y ejercitar mi gusto apasionado por el obstáculo”. En Vigil-Díaz se dice que el alma del libro es “inofensiva” y “sencilla”; Baudelaire expresa, de modo muy parecido, que su texto es “inútil” e “inocente”. El poeta nuestro, porque pretende seguir una norma parnasiana, afirma del título de su libro que “no importa que no diga nada”. Baudelaire señala que el suyo lo hizo para “divertirse” y para “ejercitarse” en vencer un “obstáculo”. Son, si nos atenemos a lo dicho, libros para el puro juego libérrimo de la expresión poética, sin ningún propósito trascendente.

Baudelaire escribe su texto, como lo hace ver P. Marino, cuando responde a la crítica que se ha levantado contra él, y se arroja con las ideas del “Arte puro” y la “Belleza” que sustentan los primeros parnasianos, amigos suyos, y a los que les hizo acérrimas censuras. Evidentemente, el texto es insincero. Pero le resulta estratégico escribirlo; porque así se aprovecha en su defensa de ideas estéticas que van haciéndose vigentes en Francia. Su pensamiento del valor de *Las flores del mal* no está expresado verdaderamente en ese escrito. Baudelaire sabe que su poesía no puede ser considerada por nadie como “inocente”, pues con ella introduce la rebelión de la perversidad y el satanismo en el arte moderno. Y no lo hace de un modo decorativo, sino con profundidad metafísica. Es un poeta que se sumerge más en lo infernal que en lo paradisiáco y que conmueve las regiones más oscuras y complejas del alma. En su llamado *diario íntimo* (una serie de notas que escribió para el proyecto de un libro de memorias) es donde encontramos la estética baudeleriana, que se nos presenta sideralmente alejada de cualquier forma de parnasianismo. Pero en el *Arte romántico*, en su ensayo sobre Víctor Hugo (*Oeuvres complètes*; pág. 1086, “*Bibliothèque de la Pléiade*”, 1954), Baudelaire enseña que “en los poetas excelentes no hay metáfora, comparación o epíteto que no sea una adaptación matemáticamente exacta de la circunstancia actual; porque esas comparaciones, esas metáforas, esos epítetos están sacados del inagotable fondo de la *universal analogía*, y no se puede extraer de otra parte”.

En su soneto *Correspondances* (*Oeuvres*; pág. 87) ve a la naturaleza como un “bosque de símbolos” cuyo sentido oculto debe ser descubierto por el poeta. Baudelaire, como en un verso de su poema *Le voyage*, (*Oeuvres*; pág. 203) se va (*Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!*) “al fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo”. Ese viaje hacia el fondo, hacia la tierra incógnita del alma, es el que fue incapaz de realizar la escuela parnasiana: un Leconte de Lisle con sus *Poemas antiguos* o un Théophil Gautier con la culminación lírica en *Esmaltes y cafeos*. El oscuro y desenfrenado apetito de muerte de Baudelaire se convertirá en Nietzsche en la intuición metafísica de que la vida y la muerte constituyen el *Uno primordial* que, desgarrándose a sí mismo, produce la diversidad trágica de los individuos. Por ese camino llegará el poeta y filósofo alemán a sentir la muerte como el placer supremo, puesto que morir no es desaparecer, sino sumergirnos de nuevo en el origen de todo.

Es volver al *ápeiron* que postula Anaximandro, en cuyo seno, vencidas las diferencias de los contrarios, se vuelve a la unidad, a la quietud y a la indeterminación; liberándose así las cosas, en ese fondo último de la injusticia. Por supuesto, para el heleno el hombre es también una cosa, aunque distinta, entre otras cosas. Las cosas todas volverán al seno de la naturaleza, en el cual tuvieron su origen.

Vigil-Díaz, poeta que postula en Santo Domingo lo parnasiano, no se percató del sentido trágico que Baudelaire había inaugurado, no sólo en la literatura francesa, sino en todo Occidente.

Federico Nietzsche, el creador de la filosofía de lo trágico en *El nacimiento de la tragedia*. Obra que publica unos pocos años después de haber muerto el autor de *Las flores del mal*, sentía por el torturado poeta una enorme admiración, y pienso que el sentimiento trágico de Nietzsche le debe mucho a quien inicia la modificación expresiva más profunda que un poeta europeo produce individualmente. Vigil-Díaz confunde el sentido lírico de Baudelaire con la poética parnasiana. Se acercó al autor de *Los pequeños poemas en prosa* sin percibir la importancia metafísica de su obra. El autor de *Galeras de Pafos* fue, poéticamente, un parnasiano que dejó que en su poesía se escucharan algunos acordes pintorescos del trópico.

Creo que en lo apuntado señalo, como esquema de trabajos futuros, un camino para el estudio de cómo llegan, en cuál tiempo y en qué forma las ideas estéticas a los poetas y a los pequeños círculos culturales dominicanos. Para ese estudio, en profundidad, será necesario conocer las lecturas efectuadas por esos escritores y el grado de comprensión y asimilación que de ellas obtuvieron al realizar sus obras. La poesía de *Galeras de Pafos* se escribió girando en torno de Baudelaire, sin penetrar en aquello que lo caracteriza como uno de los más grandes genios líricos, y quedándose en cierta zona superficial y muy pintoresca del parnaso, tendencia a la que el gran poeta había condenado por su propensión a *l'art pour l'art*. Si Gautier llega a rendirle culto a la nada como si fuese un dios, y posee, además, una visión tal vez materialista de la existencia, Vigil-Díaz tomará, en cambio, el tema de la muerte para pintar y esculpir, y si alguna nota de expresividad profunda resuena en su texto poético, su procedencia podemos hallarla, no en Baudelaire o en el parnaso, sino en el barroquismo de Don Francisco de Quevedo.

Al llegar hasta aquí, se ve que, evidentemente, lo que Vigil-Díaz realiza es introducir el poema en prosa con sentido moderno —en un sentido baudeleriano— en la poesía dominicana, y esa conquista hará posible que surjan, en el espacio de la modernidad, los poemas *Rosa de Tierra* de Rafael Américo Henríquez, y *Vlía*, de Freddy Gatón Arce. Con Vigil-Díaz nos llega directamente la modernidad que representa Baudelaire, y también la presencia de Rimbaud en su poema en prosa titulado “Unter Vier Auge”, en que emplea el juego de las vocales coloreadas. En la prosa de Vigil-Díaz tenemos, pues, la presencia de Baudelaire y de Rimbaud, y eso, en 1921, nos coloca dentro de la corriente más avanzada de la modernidad.

En ese lapso Domingo Moreno Jimenes sitúa su visión poética en el acontecer de nuestra América y levanta su evangelio americanista. Cristo va a florecer mejor en América que en Europa.

Andrés Avelino en el *Manifiesto postumista* saca, teóricamente, a ese movimiento poético de la modernidad al rechazar el simbolismo (“la luna de los simbolistas será un símbolo fosilizado”), y a sus máximas figuras se las expulsa del panorama poético cuando en el acápite B) se dice: “no tendremos en nuestros calderos surrapas de Mallarmé, de Tristan (posiblemente Corbière), ni de Laforge”.

Precisamente, de Mallarme procede el *Ulises*, de James Joyce, y *Trilce*, el fundamental libro de poemas de César Vallejo. T.S. Eliot, el más importante poeta y crítico literario de lengua inglesa en nuestro siglo, ha expresado cuánto le debe a Tristan Corbière y a Jules Laforge.

Hay un párrafo en el Manifiesto redactado por Andrés Avelino en que parece que existe una censura al *vedrinismo* proclamado por Vigil-Díaz en 1912: “reaccionaremos también contra los ultraistas, futuristas y creacionistas que pretenden en “acrobacia azul” y sobre grupas de aeroplanos ir a conquistar un más allá escondido entre las nubes”. El desenfado verbal surge en nuestra poesía con la publicación, en 1912, de *Góndolas* de Vigil-Díaz, y con ese libro comienza la modernidad del poema en prosa en la República Dominicana.

El otro momento capital en el avance de la modernidad está constituido por los poemas de Franklin Mieses Burgos con el título de *Torres de las voces* (1929-1936). “Canción de la voz florecida”

(Yo sembraré mi voz en la carne del viento! / para que nazca un árbol de canciones”); “Esta canción estaba tirada por el suelo” (“Esta canción estaba tirada por el suelo, / como una hoja muerta, / sin palabra; / la hallaron unos hombres que luego me la dieron / porque tuvieron miedo de aprender a cantarla”); “Canción de los ojos que se fueron” y “Canción del sembrador de voces”. Todos estos poemas, escritos por Mises Burgos en 1929, lo sitúan como el otro gran poeta introductor de la modernidad en nuestra lírica. Con ello, la modernidad se aloja en el país en casa propia y sin ningún retraso en la hora del reloj poético.