

LO POPULAR Y LO CULTO EN LA POESÍA DOMINICANA

Por Bruno Rosario Candelier.

LA CARACTERIZACIÓN DE LO popular y lo culto en la expresión poética ha sido cuestión muy debatida en todas partes. Y ello se debe en gran medida a la importancia que tiene una determinación precisa de las notas esenciales de dichos fenómenos. Si por un lado ayuda a enmarcar la naturaleza y precisar el alcance de las manifestaciones expresivas, en orden a la comunicación y comprensión de los diversos sectores implicados, por otra parte, una interpretación correcta de dichas manifestaciones ofrece al creador de la obra de arte—en este caso particular, al poeta— un procedimiento de creación que responda a los postulados de los principios estéticos y al mismo tiempo constituya una forma efectiva de llegar al pueblo con su arte.

Partiendo de los rasgos pertinentes de lo popular y lo culto —lo lineal y lo monosémico, y lo asociativo y lo polisémico, para lo popular y lo culto, respectivamente— sostengo que en la poesía popular priman la linealidad y la monosemia, y en la culta, la asociatividad y la polisemia. Sobre la mencionada clasificación tradicional, establezco dos niveles correlativos: la poesía popularizante, con una estructura similar a la poesía popular, pero apartada del carácter tradicional de la lírica folklórica, por el sello individual con que la dota su creador; y la poesía culta popularizante, que fusiona lo popular y lo culto, temática y/o formalmente.

La multivocidad es la marca fundamental en la creación artística, y su correspondiente división— arte culto, arte popular y arte culto popularizante— obedece al grado de asociatividad y polivalencia que

posean. Al arte culto, en consecuencia, corresponden dichos rasgos en su máxima expresión, y al arte popular, en su grado mínimo. Ello permitirá que el arte culto popularizante, conjugando la multivocidad artística con elementos lineales y datos o recursos unireferenciales, puede conseguir la creación de una obra que penetre en los sectores populares y respete al propio tiempo los dictados de la producción altamente cualificada.

En la historia literaria dominicana se puede constatar la evolución que se ha ido operando en los poetas de intención popular—de una actitud pintoresquista hasta llegar luego al compromiso— proceso que ha ido parejo, y a tono, con la clarificación que se registra en los procedimientos formales de los poetas cultos popularizantes.

El problema que plantea la cristalización de lo popular y lo culto en la expresión poética se resuelve señalando que la conjunción de esos dos aspectos (diferentes en grado, no en naturaleza) se presta para intercalar dichos planos expresivos en una obra artísticamente valiosa y comunicativamente significativa para todos.

Por eso es posible auxiliarse de lo popular, tanto para enriquecer a la producción culta, como para traducir los perfiles de lo nacional distintivo, así como dar con aquello que constituya un puente de acercamiento con los sectores populares.

De ahí que la incorporación de lo popular en la lírica culta, no importa cuáles sean sus motivaciones y propósitos, al tiempo que es efecto de la simpatía hacia lo popular, comporta, por su contacto con el acervo cultural tradicional —la cultura viva del pueblo— y con las gentes del pueblo, un engrosamiento de la lírica popular y una vigorización de la expresión culta.

Los materiales popularizantes, como temas, motivos, formas y recursos populares, son medios que simplifican la comunicación por cuanto arrastran consigo un universo de sentido a través del cual el hombre del pueblo se identifica y con cuyos valores se compenetra en su peculiar modo de pensar y de sentir.

El acarreo de lo popular conlleva, por tanto, variadas posibilidades y provechosas consecuencias. En efecto, la lírica culta popularizante, en sus distintas direcciones, actualiza sus intenciones en variadas modalidades expresivas: la del propósito artístico, remozada

con la frescura de lo popular; la del sentido nacionalizante, instrumentándose de lo popular autóctono, persigue una creación nacional con validez universal; y la de intención social, elaborada sobre la base de materiales popularizantes, bien testimonia, bien denuncia injusticias sufridas por las gentes del pueblo, bien persigue satisfacer sus necesidades y aspiraciones.

Pero para que el arte llegue al pueblo es preciso elevar el nivel de formación de sus integrantes para que estos disfruten en sus valores fundamentales la vivencia que provoca la contemplación de la obra de arte. Entiendo que el arte, y especialmente la creación poética, no sólo pueden interpretar los sentimientos y aspiraciones populares, sino también promover culturalmente a las gentes del pueblo. Pero ello supone, desde luego, no sólo una intención de llevar el arte al pueblo, sino que implica, además, conocerlo en sus peculiaridades culturales, en sus reales potencialidades, en sus necesidades e inquietudes...lo que exigirá, por supuesto, instrumentarse de los medios expresivos que se acomoden a la realidad cultural socio-cultural.

1. *Caracterización de lo popular y lo culto.*

Ferdinand de Saussure habla del carácter lineal del signo y de las relaciones sintagmáticas en las que se fundamenta dicho carácter, así como del carácter asociativo y sus correspondientes asociaciones implícitas o relaciones asociativas¹. El carácter lineal, por el que se percibe el sentido directo de la expresión, explica la simplificación formal y la significación unireferencial o monosémica de la expresión, con el que se emparentan las relaciones sintagmáticas, por cuanto "evocan un orden de sucesión y un número determinado de elementos"². El carácter asociativo, por el que se percibe el sentido indirecto de la expresión, explica la complejidad formal y la significación multireferencial o polisémica de la expresión misma, con el que se combinan las relaciones asociativas o implícitas, por cuanto "evocan cuantas asociaciones o combinaciones posibles de realización"³.

La univocidad, en su doble aspecto lineal y monosémico, provoca una estructuración simplificada y sencilla del significante y un sentido directo y limitado contextualmente en la expresión. La linealidad, por tanto, es el carácter por medio del cual se pueden percibir la palabra o la cadena de palabras de un texto dado en su valor único. Y la monosemia, a su vez, comporta un sentido

unireferencial de una o más palabras a las que corresponde un solo significado.

Igualmente, la polisemia conforma un sentido plurireferencial de una o más palabras a las que corresponden varios significados, y en consecuencia, diversas interpretaciones. Y la asociatividad es el carácter mediante el cual se pueden percibir los variados sentidos de la palabra o de una cadena de palabras en un contexto dado. La multivocidad, pues, en su doble aspecto asociativo y polisémico, provoca una estructuración compleja del significante y un sentido indirecto (metafórico y simbólico) del significado. Por consiguiente, la asociatividad es causa determinante de la polisemia, y la linealidad, de la monosemia. Por consiguiente, linealidad y monosemia, así como asociatividad y polisemia, no sólo son términos correlativos, sino que se suponen e implican unos a otros.

Los valores expresivos de, por ejemplo, un poema obedecen a su asociatividad, como el sentido directo, a su linealidad. Por consiguiente, “la pérdida de un valor expresivo se traduce en su vuelta parcial o total al carácter lineal, ya que esta pérdida supone la ruptura de las asociaciones implícitas que provocan una percepción o una representación”⁴.

Pues bien, lo monosémico y lo lineal caracterizan a lo popular porque tanto el contenido como la expresión vienen determinados por dichos valores. Otro tanto se puede decir de lo culto, que viene caracterizado por lo polisémico y lo asociativo del contenido y la expresión, respectivamente.

Lo popular está enmarcado por una limitación contextual, por referencias concretas y específicas, y es conmutable por datos unireferenciales, por valores previamente conocidos. Por eso el pueblo entiende más fácilmente lo consabido, lo que se reduce al marco de sus referencias, generalmente concretas y sensoriales. Las gentes del pueblo— cuando digo *pueblo* me refiero, grosso modo, al estamento de la sociedad en el que se agrupan las mayorías desfavorecidas culturalmente, educacionalmente— por lo general carecen de la capacidad— no por ausencia potencial de aptitudes, sino por falta de formación para establecer relaciones asociativas, complejas, por supuesto; y en consecuencia, sólo entienden adecuadamente aquello que no exige un esfuerzo asociativo ingente, vale decir, perciben más fácilmente aquello que se reduce a significaciones simples, a significados elementales y sencillos, a

contenidos singulares, o lo que es lo mismo, a lo que previamente se conoce. Y entender sólo lo que se reduce a su máxima simplicidad, en tal grado que se confunde con la univocidad conceptual, con la singularidad significativa, equivale a decir que la mentalidad popular capta lo monosémico. Y lo que presenta complejidad y multiplicidad conceptuales, vale decir, lo culto, es caracterizable por lo polisémico. Dicho de otra forma, el plano de la relación sintagmática reduce la comprensión al carácter lineal en su simplificación significativa, por lo cual lo popular se identifica con lo monosémico, y el nivel de las relaciones asociativas o paradigmáticas exige cierta capacidad asociativa implicada en dichas relaciones en virtud de la complejidad de las constelación metafórica y simbólica, por lo cual lo culto viene determinando por lo polisémico.

2. Poesía popular y poesía culta: notas distintivas.

De la caracterización de lo popular y lo culto pasamos a la determinación de las notas características de la expresión poética correspondiente.

La sicología moderna ha evidenciado, al analizar el sentimiento estético, la distinción entre dos factores capitales, inmanente uno, y trascendente el otro, en la obra de arte: un primer elemento, directo y objetivo— la realidad del objeto tal como se manifiesta en sí—, y un segundo elemento, indirecto y asociado— implicado al objeto, que obedece a la proyección del sujeto sobre el objeto— de carácter subjetivo, pero íntimamente enlazado al objeto.

El sentimiento estético puede arrancar, por tanto, de cualquiera de esos dos elementos, aunque, en estricto rigor, la proyección subjetiva es el factor que posibilita, en su rango elevado, el sentimiento artístico propiamente dicho. Ciertamente, esa duplicidad de elementos, como apunta Rubert Candau, se puede experimentar en todo conocimiento sensible porque no todos los elementos objetivos, ni todos los elementos asociados son siempre elementos estéticos⁵.

El problema, pues, que se presenta, respecto a lo específico del sentimiento estético, se resuelve señalando que el elemento diferenciador de lo artístico viene apuntado en la primacía que se observa en la actitud emocional del sujeto, tanto frente a los elementos objetivos, como ante los asociativos, y esa específica disposición anímica, y como tal relevante, es la que permite, en la

percepción asociativa, una interpretación polisémica o polivalente del objeto en cuestión. Porque en las restantes percepciones asociativas no artísticas hay una primacía de lo conceptual, sobre todo, en la actitud reflexivo—intelectual del sujeto.

La contemplación artística, pues, se distingue de cualquier otra contemplación, puesto que el sentimiento estético viene caracterizado en esa actitud predominantemente emocional del sujeto, actitud que se muestra mucho más sugerente, y en consecuencia, con mayor evidencia, en el campo de las relaciones asociativas.

Ahora bien, no todos los sujetos están dotados del poder que supone la contemplación artística en su profunda significación. Una contemplación artística fundamentada en el factor objetivo de la obra de arte es distinta de la efectuada sobre el elemento asociado. Hay, por consiguiente, una contemplación artística simple—la que descansa solamente en el factor objetivo de la obra de arte y una contemplación profunda— que descansa básicamente en el factor asociado que efectúa el contemplador—. La contemplación radicada en el primer estadio— fase que no superan quienes carecen de formación intelectual o estético— reflexivo— caracteriza la percepción popular, y la que se fundamenta en lo asociativo— propia de los individuos dotados de un mayor desarrollo intelectual— es propia de la percepción culta.

Así pues, el sentimiento estético fundamentado en lo asociativo arranca, indudablemente, del elemento objetivo; pero a diferencia de la percepción popular— o si se prefiere, de la percepción lineal— que se queda en la sustación objetiva, la percepción culta trasciende los datos sensoriales puramente objetivos. La contemplación artística, propiamente dicha, arranca de los datos fenoménicos; sin embargo, los supera, al enlazarlos con la relación asociativa. Atendiendo, pues, al orden de la comprensión tenemos aquí una prueba de la identificación de lo popular y lo culto con lo lineal y lo asociativo, respectivamente. Y esta evidencia nos servirá, también, para determinar, en su oportunidad, la primacía de lo monosémico y de la linealidad, así como de lo polisémico y de la asociatividad, que se opera en la poesía popular y en la culta, respectivamente.

En muchos poemas, algunos de ellos escritos con intención popular, como *Bienaventurados los cimarrones*, de Juan José Ayuso, pese a que está escrito sobre la base de material populares, el

tratamiento, sin embargo, es culto, por lo cual se precisa del juego asociativo para su comprensión:

Liborio
—el hombre,
el pueblo—
Walt Whitman y Francisco
y sísifo subiendo.
La Cámara regresa.
Números invertidos.
(Desiderio Arias tenía razón
cuando Doña Trina le escribió a las madres).

Ahora quiero decir que llegaste
hombre—mundo—criatura,
multiplicando a mil en cotidiano espejo.
Ahora quiero decir que llegaste una noche
con tu pan bajo el brazo,
y que dijo también el Señor
que no sólo de pan,
que no sólo de pan,
que no sólo de pan.⁶

¿Podría percibir quien sólo comprenda la lineal o simplemente lo monosémico— lo objetivo, lo directo, lo inmediato— el carácter asociativo del fragmento señalado? Si el término “espejo”, del verso correspondiente, se traduce atendiendo al plano lineal de la expresión, dicha palabra no tendría sentido en su contexto. Es necesario interpretarlo en sus relaciones implícitas, en su valor asociativo, apreciación que sólo puede realizarla quien posea la capacidad para formular relaciones asociativas; aparte, por supuesto, de estar familiarizado con el lenguaje poético. En todo el poema hay una serie de tecnicismos estilísticos a los que no se puede dar por sabidos, ya que no son fácilmente captables por una mentalidad no ducha en asuntos literarios.

La estructura del signo lingüístico es la misma en la lengua popular y en la culta; varía la significación con que la enriquece la dotación simbólica o la carga metafórica. La forma supera al contenido por las relaciones análogas de significante a significado. El lenguaje es depositario de un potencial complejo de significados plurivalentes. Y la incapacidad para establecer y descubrir las complejas asociaciones constituye un bloqueo mental que impide dar el salto de lo lineal a lo asociativo, de lo unívoco a lo multívoco.

En el orden de la expresión nos sirve de ilustración el folklore poético. La poesía que el pueblo crea, como la que suele entender y aceptar, es aquella que comporta mayores referencias de formas monovalentes y contenidos monosémicos, muy afín con su peculiar estructura mental. La primacía de lo unívoco, lineal o monosémico, se aprecia tanto en la expresión como en el contenido, formal y conceptualmente. La poesía popular, así como la popularizante y muchas muestras de la culta popularizante, gozan del favor del pueblo en virtud de la malla de referencias significativas con sentidos predominantemente lineales y monosémicos.

Basta observar un muestrario del folklore poético tradicional para parar mientes en que la monosemia y la linealidad describen y caracterizan a la poesía popular, ya que hay en ella una primacía de referencias unívocas sostenidas en una estructuración básicamente lineal. En cambio, la poesía culta se distingue porque prevalecen en ella caracteres asociativos y referencias polisémicas predominantes. La poesía popular se reconoce por sus elementos unívocos predominantes, y la poesía culta, por sus elementos multívocos, también predominantes.

Esta tesis no excluye la posibilidad de que coexistan, junto con los rasgos descritos en ambos niveles líricos, elementos polisémicos en la poesía popular, y monosémicos en la culta. Pero la factualidad de tales posibilidades no es la norma en la lírica folklórica. Es decir, la constatación de rasgos multívocos en la poesía popular constituye casi siempre una excepción. La estructuración del sistema expresivo de la lírica folklórica tiene una particularidad especial. Veamos en qué consiste y en qué se diferencia de la estructuración culta.

Dice Arnold Hauser que lo sugestivo de la equivocidad, desde el punto de vista artístico, consiste en que en ella resuena un motivo desconocido e inadvertido, que se convierte en fuente inagotable de incitaciones⁷. En efecto, ese "motivo desconocido", esa especie de misterio, ese halo de enigma implicado en el abanico polisémico de la expresión, es frecuentemente motor de creadoras incitaciones en la mente inquietante del hombre culto, en quien late un "eros platónico", una curiosidad insaciable por despejar lo incógnito, por desvelar — aletheia— la parte velada del misterio poético, que indirectamente es una forma de conocimiento. De ahí que Hauser señala que "la equivocidad, la oscuridad, la dificultad y el carácter fragmentario de la expresión, la renuncia a formas demasiado comprensibles y de goce demasiado directo, son todos medios para el

mantenimiento de la dinámica de los procesos anímicos y para evitar su simplificación por una estática que le es, en el fondo, extraña”⁸.

En efecto, en esa renuncia a formas demasiado comprensibles y de goce demasiado directo—renuncia típica de la poesía culta, que prefiere la complejidad y el encubrimiento— se distingue de la poesía popular, que se caracteriza por emplear formas claramente comprensibles —lenguaje directo— y medios expresivos simplificantes, que le llevan a un estatismo de recursos— y a veces a una fosilización de los procedimientos, que contrasta, por demás, con el dinamismo de la poesía culta.

Pues bien, esa señalada diferencia entre la estructura poética popular y la de la culta se aprecia no sólo en lo formal, sino en lo conceptual. Veamos. Cuando Carlos H. Magis habla del sistema metafórico de la poesía popular afirma que los recursos expresivos de la lírica folklórica se caracterizan por la adopción de una serie de *elementos poéticos típicos*, señalando que en la literatura folklórica hay varios esquemas felices que “han llegado a constituirse en modelos que se vienen repitiendo, consagrados desde hace mucho tiempo, como los más idóneos medios expresivos”⁹. Acentúa no sólo la sencillez, sino los prosaísmos, las reliquias de tipo tradicional —“que van desde versos aislados o expresiones fragmentarias hasta textos íntegros...”, heredados de la poesía culta del Renacimiento— tópicos heredados de la poesía cortesana, procedimientos lexicalizados”¹⁰. Califica esos medios expresivos como “formas estereotipadas” de la lírica folklórica, en vista de los “lugares comunes”, o sea, el conjunto de procedimientos poéticos heredados que muestran una especial estereotipia, y son los materiales básicos de la recreación artística popular que se repiten hasta lindar con la cristalización”¹¹.

Y al enfocar las figuras literarias del folklore poético —básicamente, el símil, la metáfora, la alegoría y el símbolo— recalca la lexicalización como consecuencia de la extrema cristalización que han alcanzado esas imágenes en la lírica folklórica. Y ello ocurre a pesar de que dichas imágenes suelen ampararse en el *plano evocado*, a excepción del símil, que suele fundarse en el *plano real*. Magis apunta también la escasa frecuencia del símbolo, señalando la deturpación y la estereotipia a que se halla expuesto, subrayando la “sistematización y estereotipia del plano evocado”¹².

La lexicálización de las imágenes es, pues, un hecho corriente en

la lírica folklórica. Las metáforas han perdido su carácter de "mención indirecta" por su repetición, hasta tal punto que se han petrificado, transformándose en simples nombres, en meras denominaciones, perdiendo, en consecuencia, su connotación expresiva original o su primitivo carácter traslaticio. De ahí que muchas metáforas y símbolos que aparecen en la poesía popular, al perder su función referente o transmutadora, quedan reducidas a simples frases que son meros clichés o funcionan como tales¹³.

De todo lo expuesto se colige que la existencia de determinadas figuras en la lírica folklórica no puede dar pie para afirmar que dichas imágenes juegan un papel prioritario en la estructuración poética de dicho nivel expresivo.

Entre las excepciones, hay que señalar que por diversas circunstancias se han integrado al haber poético tradicional obras de procedencia cultas, y por lo mismo, conservan algunos de sus originales valores polisémicos. Generalmente, cuando una obra de factura culta llega al territorio popular, incorporándose al repertorio de sus cantares, es previamente retocada, enmendada o adaptada al particular modo de concebir la poesía que tienen los cantores populares.

Por otra parte, hay que reconocer que, también excepcionalmente, dentro de las comunidades en que predomina la mentalidad lineal, hay personas con capacidad asociativa desarrollada, no ya potencial, sino actualizada, probablemente gracias a un talento intuitivo altamente potenciado. En este caso, los elementos polisémicos que aparecen en sus creaciones populares son más bien de carácter intuitivo. A este respecto, vale recordar las palabras de José Hernández al hablar de su *Martín Fierro*, en las que subraya el carácter intuitivo de los recursos en el folklore literario: "Y he deseado todo esto, empeñándome en imitar ese estilo abundante en metáforas, que el gaucho usa sin conocer y sin valorar..."¹⁴.

Se aduce también que en las comunidades llamadas "primitivas" hay creaciones poéticas con valores polisémicos. A lo que hay que responder que dentro de esas comunidades "primitivas" también hay niveles culturales o estratos de diferenciación por razones de tipo socio-culturales. Y en consecuencia, hay entre ellas sectores populares y sectores cultos— aunque no se distinguen con esta terminología— y ello se refleja en sus diversas creaciones, división que no se escapa en sus producciones líricas.

No negamos, quede claro, que haya valores polisémicos en la poesía popular; sólo afirmamos que dichos valores no son mayoritarios o predominantes en la lírica folklórica, pues de no existir no se podría hablar de arte, cuyo fundamento esencial lo constituye la multivocidad. Por eso se habla de arte popular, y por esa diferencia se puede hablar de poesía popular y poesía culta.

En la lírica culta observamos el fenómeno contrario, o sea, una primacía de la asociatividad y la polisemia en los valores expresivos. En efecto, las imágenes de la poesía culta, no sólo tienden a la complejificación, formal y conceptualmente, sino que cada creador culto trata de elaborar imágenes que reflejen la impronta de su estilo— individualización estética— y símbolos que delaten su personalidad literaria.

La lírica culta tiene, entre otros atributos, la distinción de extender a su máxima expresión el horizonte de las relaciones simbólicas. Y esa es una de las razones por la que la poesía culta suele distar del alcance comprensivo de quienes no perciben la dirección de las alusiones, las constelaciones figurativas, las variadas incitaciones comunicativas del lenguaje culto. Por eso ciertas imágenes de complicada red metafórica, como los recursos simbólicos de la expresión, son figuras expresivas altamente polisémicas o asociativas, por lo cual no están al alcance del pueblo.

Una obra poética será tanto más culta cuanto más logre independizarse de la estimulación inmediata del universo perceptible. Mientras la poesía culta tiende a la abstracción, la poesía popular se aferra a la realidad del contorno y está más ligada a actividades comunitarias, a funciones colectivas, a necesidades prácticas. En cambio, la poesía culta popularizante, que participa de las características de la lírica popular y de la culta, fusiona lo popular y lo culto, y cumple con los requisitos de los postulados artísticos y sirve a las necesidades populares. De ahí las dificultades que entraña este tipo de creación por cuanto conjuga los aspectos sustanciales de los niveles mencionados a fuerza de dominar y conocer cabalmente las técnicas del oficio, los vericuetos del lenguaje y los recursos popularizantes.

3. *Ilustraciones y comentarios*

Cotejando los conceptos de lo popular y lo culto en la expresión poética con diversas ejemplificaciones de la lírica dominicana

comprobamos que el repertorio poético dominicano ha estado sujeto a dichos presupuestos. En las muestras poéticas que siguen se pueden distinguir analogías y diferencias, formales y conceptuales, en los niveles mencionados. Insertamos un fragmento de *Mensaje a las palomas*, de Franklin Mises Burgos, como ejemplo de poesía culta:

Id ahora a decirle
que cuando la luz fue la primera sonrisa
caída de su espejo,
algo dejó de ser un torno de la luz,
algo rodó en pedazos debajo de su lámpara.
También id a decirle
que el solo hecho de ser
es ya una destrucción
porque sólo no siendo
es posible lo intacto¹⁵.

En *Ruiseñor*, de Manuel Mora Serrano, se aprecia la estructura de la poesía culta popularizante:

—Y esa avecita de luto.
¿Por qué canta?
—Es que tú no sabías
que a todos los ruiseñores
se les muere la mujer?
—Ah, es un viudo alegre.
—Puede ser. ¿Oyes su canto?
—Canto, trino o lloro?
—Quizás sea un grito de liberación¹⁶.

Esta cuarteta de la tradición oral ilustra la naturaleza de la poesía popular:

El hombre, para ser hombre
cuatro cosa ha de tener:
su machete, su revólver,
su caballo y su mujer¹⁷.

Una décima de Juan Antonio Alix revela el sello distintivo de la poesía popularizante:

En lo campo é jei lugai
que producen ma refrane
y en donde ma chailatane
se juntan pá jaraniai.
Agora pá deplicai

que una cosa no reaisa
y que la tienen poi faisa
poique en nada se elabora
así é que dicen agora:
"Eso é paja pá la gaisa"¹⁸

La conciencia idiomática percibe una notable diferencia entre la expresión popular y la culta. En la estructuración poética comprobamos una textura estilística simple, frente a una complicada del lenguaje figurativo. Tanto los recursos lingüísticos (vocabulario, sintaxis), como los recursos rítmicos (acentuación, pausa, rima) y los estilísticos (imágenes, metáforas, símbolos) establecen un matiz diferenciador entre dichos niveles. Y en el orden del contenido advertimos una jerarquía de ideas, sentimientos y preocupaciones, elementales en aquella y, elevados en esta, vale decir, predominantemente lineal y monosémico, en la primera, y asociativo y polisémico, en la segunda. En el siguiente trozo de además son, de Freddy Gatón Arce, se capta la honda meditación expresiva, en versos repletos de sentido humano:

Además, son muchos los humildes de mi pueblo.
Yo escribí sus nombres sobre los muros, pero no los recuerdo.
Yo rescaté su corazón de la carcoma y el olvido, pero no sé
dónde quedó la sangre coagulada, ni si vino familiar alguno
a limpiar la mancha que había sobre el duro tapiz de la noche.
Yo los besé, y mi ósculo fue como tilde sonora impar
sobre su frente. Porque aun después del amor
ellos estaban solos sobre la tierra¹⁹.

Junto a esas elevadas preocupaciones pueden coexistir, concomitantemente con la complejidad formal de la lírica culta, vivencias y angustias vitales, como en Alberto Peña Lebrón o en Soledad Alvarez; referencias culturales, locales y universales, como en O. Vigil Díaz o en Ramón Francisco; elementos populares autóctonos, ya del paisaje natural o de la tradición socio-cultural, como en Domingo Moreno Jimenes o en Chery Jimenes Rivera; motivos tradicionales negroantillanos, como en Manuel del Cabral o en Fausto del Rosal; hondo lirismo y actitud socializante, como en Pedro Mir o en Abelardo Vicioso; o compromiso e intención social, como en Juan José Ayuso o en Héctor Incháustegui Cabral. De este último, y de su poema *Dañnos del agua que hay en la tierra*, en cuyos versos se refleja la calamitosa situación social que viven las gentes del pueblo, copiamos lo siguiente:

Y el pueblo vuelve a su vida miserable,

los hijos seguirán desnudos por patios y caminos,
y morirán de enfermedad y hambre.
Los hombres seguirán soñando bajo los techos podridos,
las mujeres llorarán cuando anochezca,
y las viejas, noche por noche,
se quejarán del reuma y del destino.
Las doncellas buscarán por los senderos
brazos viriles que las amarren a la tierra
con las cadenas pesadas de la maternidad...
Los viejos seguirán teniendo experiencia,
arrugas y desconfianza.
Los jóvenes se mirarán con dolor en el fondo de las
y su corazón dará saltos alegres *botellas vacías*,
cuando la fusta del amo les acaricie el lomo
después de la dádiva y después del insulto.
Y seguirá siendo la vida como antes...²⁰.

La poesía culta popularizante es aquella creación que conjuga lo popular y lo culto simultáneamente, esto es, realizada en tal forma que la connotación significativa tiene sentido — dice algo— para todos los niveles de percepción. Por ello es capaz de llegar al territorio popular. El arte culto popularizante obedece a los distintos niveles de percepción, y combina temas, motivos, formas y recursos populares con formas y/o temas cultos de tal manera que las dos estructuras poéticas fundamentales —la popular y la culta— estén debidamente representadas. La incorporación de lo popular en la expresión culta responde a tres propósitos básicos, según la intención del creador. Veamos. La del propósito artístico, acarreando lo popular para enriquecer a la lírica culta; la del propósito nacionalizante, elaborando la creación a base de materiales populares para dar con el perfil de lo nacional; la del propósito socializante, incorporando lo popular como instrumento de simpatía hacia los intereses y las aspiraciones de las gentes del pueblo.

Un fragmento de *Patria montonera*, de Ramón Francisco, ilustra el tipo de creación que recoge lo popular como instrumento estetizante. Los materiales de raíces populares se entroncan en la tradición literaria general, fenómeno que se percibe en sus *Odas*:

Patria mía, la montonera...!
Al borde de la construcción de aquel bloque de
/multifamiliares
la paz vino de Palo y la tranquilidad de tranca.
Fuera, la noche dormía la montaña recostada.
....Léame la baraja, vieja,
Montonera, montonera, Patria montonera!

Ojalador, ojalador!
Ateeeeeeso batidore!
A la entrada del Ponte Euxino
estaba Helena, esposa de Menelao,
dominando el comercio con el Asia Menor.
.....Poco tiempo después, Gaspar Polanco sitiaba a Puerto Plata,
durante dos largos años, mientras Luperón guerilleaba.
Mosquetón arriba, viva la pa, la pa—pá, la pa—pá, la...Patria²¹.

Con sentido nacionalizante, D. Moreno Jimenes ha incorporado lo popular captando su íntima significación, vale decir compenetrándose con sus valores afectivos, fruto de su actitud emocional ante la realidad social circundante. *Maestra* revela esa específica disposición afectiva del poeta:

Maestra: recuerda el amancer con su
vaca lechera, su humo de sol,
su organillo de pájaro..
Háblanos del plátano que rezaba a la sombra
y del guineo que amarillaba junto al oreganito;
del maizal que nos confirma que en América
no es exótico ni lo rubio ni lo negro.
Maestra, no te muestres tan distraída ante tus
parroquianos hombres..!
Piensa que ser mujer,
y mujer con m minúscula,
es de todas las cosas lo que en verdad te importa.

Trocar los sexos, y ¿con qué objeto
siendo, como eres, en verdad, de un sentir prolijo
y tierno?
Así, minuciosa, sencilla y sumisa,
te soñó mi egoísmo
y te anhelan mis hijos que están en gestación
desde la infancia²².

Y en Manuel del Cabral lo negro no es sólo un medio de traducir la gracia y la magia de unos valores incordinados a la tradición cultural dominicana, sino una forma de identificación con quienes sufren los prejuicios del color de la epidermis y una forma de expresión de una universalidad aprehendida desde su manifestación regional, la negritud. La primera estrofa de *Trópico picapedrero* lo confirma:

Hombres negros pican sobre piedras blancas,

tienen en sus picos enredado el sol.
Y como si a ratos exprimieran algo...
lloran sus espaldas gotas de charol(23).

Y por su parte, la poesía de intención social, sustentada en el manadero de lo popular, responde a cuantas motivaciones, humanas y humanizantes, surgen en el ánimo de quienes comparten sus propias inquietudes con las de la comunidad a la que se deben, *Te sentí...*, de Norberto James, sirve de ejemplo:

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

No pude darte más que amor
y la limpia timidez que desde niño me acompaña.
Mas, ¿qué puede dar
un triste muchacho sin paz
que no sea su heredada calma
su duro silencio de batey en tiempo muerto? 24

4. *Consideración final*

De las líneas precedentes se colige que difícilmente puede haber un arte, asimilado en forma y fondo, para un pueblo que no esté preparado para entender las complejidades formales y las connotaciones significativas, a excepción del arte culto popularizante, que empalma las características esenciales de dos sistemas expresivos superponiendo la asociatividad sobre recursos de base popular, lo que lo sitúa al alcance de todos.

Una obra artística, elaborada sobre referencias lineales y monosémicas, puede responder al criterio de la más exigente cualificación estética y dejar de ser cifra secreta para los no familiarizados con el lenguaje artístico. Y ello nos da la pauta a seguir en dos aspectos implicados con el tema del presente estudio: primero, el artista profesional puede hacer un arte valedero para todos, esto es, con significación para entendidos y no iniciados, incorporando a su culta creación motivos, formas, recursos y temáticas populares como medios para penetrar, intelectual, afectiva e imaginativamente, en el corazón del pueblo. Y segundo, es necesario elevar el nivel de formación de las gentes del pueblo para que estas

tengan acceso a las manifestaciones artísticas, y sobre todo, puedan disfrutar las creaciones literarias al máximo de sus posibilidades.

Ciertamente, hay que instrumentarse de lo popular para introducir en la mentalidad del hombre del pueblo nuevas formas que le induzcan a elevar su capacidad de comprensión. Dicha instrumentalización no impide presentarle al pueblo estructuras poemáticas que sean reflejos de la compleja estructura de la realidad, con la finalidad de provocarle una superación humana, una superación espiritual. Aquí tienen una gran tarea los literatos de intención social. Porque es mucho lo que hay que hacer por la educación del pueblo.

Y lo primero que corresponde al artista comprometido con su pueblo es realizar una obra que sea entendida por su comunidad, es decir, que persiga la comunicación con su medio social. Y ello supone un arte que esté despojado de cuanto oscurece la comprensión. En pocas palabras, y por lo que a la poesía respecta, consiste en buscar los instrumentos expresivos que se acomoden a la realidad socio-cultural del medio circundante.

NOTAS

1Cf. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Edit, Losada, 1970, 8ª ed., pp. 127 y passim.

2Ibidem, pp. 207 y passim.

3Idem,

4Cf. Charles Bally, *El lenguaje y la vida*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1957, 3ª ed., p. 155.—

5Cf. José Ma. Rubert Candau, *Diccionario manual de filosofía*, Madrid, Edit. Bibliográfica Española, 1946, p. 87.—

6Publicado en *El Nacional de Ahora!* 6 de diciembre de 1970, p. 5—A.—

7Cf. *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, p. 126.

8Ibidem, p. 130.—

9Cf. *La lírica popular contemporánea*, México, El Colegio de México, 1969, p. 318.

10Ibidem, pp. 320—325.

11Ibidem, p. 29.

12Ibidem, pp. 325—336.—

13 *Ibidem*, pp. 359–360.

114 Fragmento de una carta de José Hernández en la introducción del *Martín Fierro*. Buenos Aires, Edit, Losada, 1969, 12a. edic. pag. 20.

115 Publicada en *Testimonio*. Santo Domingo, enero de 1966, no. 16, p. 269.

16 De sus *Tonadas*, Inédita.

17 Tomada de *Guazábara*, de Alfredo Fernández Simó. Lima, Edit, Salas e Hijos, 1958 p. 5.—

18 Cf. *Décimas*. Santo Domingo, Colección Pensamiento Dominicano, 1953, T. I. p. 76.

19 Véase *UASD*, Santo Domingo, mayo de 1964, p. 15.

20 En *Antología poética dominicana*, de Pedro René Contín Aybar. Santo Domingo, Librería Dominicana, 1951, 2ª ed., p. 215.—

21 Publicado en *El Nacional de Ahora!* Santo Domingo, 15 de diciembre de 1968, p. 32.—

22 De la *Antología panorámica de la poesía dominicana contemporánea*, de Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda. Santiago, Rep. Dominicana, Publicación de la Univ. Católica Madre y Maestra, 1972, pp. 71–72.

23 De *Los mejores versos de la poesía negra*, Bs. As. , Edit. Nuestra América, 1956, p. 30.

24 Cf. *Sobre la marcha*, Sto. Dgo. , Edic. Futuro, 1968, p. 43.—