

## LA POESIA DOMINICANA EN EL SIGLO VEINTE.

Por Alberto Baeza Flores

### UNA MIRADA HACIA ADENTRO Y HACIA LO EXTENSO

DURANTE LOS ULTIMOS TREINTA AÑOS de mi vida la poesía dominicana del siglo XX me ha acompañado y me ha preocupado. Preocuparme por ella ha sido un modo de sentirme cerca o dentro de ella. Ha sido el permanente enlace a los años que viví en la capital dominicana, y que son inolvidables en mi vida. Esta poesía me ha seguido enseñando sobre el ser y el quehacer dominicano, más que muchos textos de sociología, de psicología, de la historia del ser, porque esta poesía continúa representando para mí la imagen del ser dominicano como un quehacer en la vida.

Este *ser* de la poesía dominicana de este siglo es un *ser* existencial. Aristóteles ya definió esta diferencia entre el uso predicativo y el uso existencial del ser. Este *ser* de la poesía dominicana a que me refiero corresponde a la existencia misma de la poesía, digamos a su entraña —y por ello a lo entrañable dominicano—. Ya no es *la* o *una* poesía dominicana sino *es* la poesía dominicana, como existencia misma en sí, con todas sus consecuencias.

*\*Eme-Eme –Estudios Dominicanos* ofrece hoy los dos primeros capítulos de *La poesía dominicana en el siglo veinte*, libro que está escribiendo en San José de Costa Rica el gran poeta chileno Alberto Baeza Flores quien vivió algunos años en el país y tuvo un papel muy señalado en uno de los movimientos más fecundos de nuestra poesía: *la Poesía Sorprendida*. Baeza Flores, que se ha mantenido atento al quehacer poético de los dominicanos, del pasado y del presente, reúne a su cariño y a su comprensión de lo nuestro su fino don de penetración y sus vastos conocimientos de la materia, que trata en una prosa vigorosa y ágil en que siempre están presentes el poeta y el hombre cargado de altas preocupaciones. En el próximo número continuará la publicación de otros capítulos de la obra que la Universidad Católica Madre y Maestra se propone publicar tan pronto como esté terminada.

“El ser se dice de muchos modos”, escribía Aristóteles en su *Metafísica*, y el ser de la poesía dominicana de este siglo tiene también sus varios modos o maneras de expresar el ser, pero de la existencia fundamental dependen las manifestaciones determinables de esta poesía que tanto me interesa y tanto me preocupa. Aclaremos aquí que esta preocupación por la poesía dominicana emana de que es una poesía sentida, que ha sido incorporada a la circulación de la sensibilidad en mi ser. Que es una poesía que me ha enseñado, de la que he aprendido y la que en, en cierto modo, comprendo. Digamos también, para que no haya confusiones iniciales, que mi manera de comprender esta poesía es sentirla. Nunca he creído que se puede “comprender” una poesía sino es sintiéndola. Sentir es, a mi ver, el modo de “comprender” una poesía.

En su “Diccionario de Filosofía” (México, Fondo de Cultura Económica, 1963, 24 cm, 1206 págs) Nicola Abbagnano recuerda en las págs 1052–53 que la totalidad de la filosofía de Hegel “se dirige precisamente a demostrar la necesidad de las determinaciones del ser o sea a mostrar como el ser es, en su realidad, todo lo que debe ser”. La poesía dominicana, para mí, es una esencia, una síntesis, del ser dominicano. Es, además, una prueba de la realidad de ese ser y me muestra, de paso, esa vinculación entre el ser dominicano, que parte de una realidad y de un espacio dados, y el ser universal.

Esto no significa que la poesía dominicana renuncie a su particularidad, a su individualidad, sino al contrario. Significa, simplemente, que en la medida que se profundiza, que se ahonda, que se hace más particular, más individual, más existir en su ser mismo, esta poesía se hace más participable hacia el ser universal. Esta relación no siempre ha sido entendida por los que han escrito sobre el movimiento poético dominicano “La Poesía Sorprendida” que, por un falso espejismo, han creído ver que al relacionarse con el aire de su época, de su tiempo, de su momento histórico, social, político, cultural, esta poesía se desvinculaba de lo dominicano o de su dominicanidad. Nada más errado.

No comprendo, por otra parte, cómo una poesía de un país como la República Dominicana, pudiera vivir, desarrollarse, existir, desvinculada del acontecer de su contorno sociohistórico, sociocultural de su tiempo, de su época. Si examinamos la órbita de esta poesía en el siglo XX veremos que en la medida que más atenta está a determinar su sitio en el cosmos de su espacio—tiempo histórico y dentro de la poesía de su idioma y de la poesía de su siglo— y de todos los siglos—, más se particulariza, más se ahonda,

más se encuentra a sí misma, más es un *ser* y un *quehacer* más profundizado en su ser. Esto tiene que ver, naturalmente, con lo que se propuso ser “La Poesía Sorprendida” y con lo que fue en la medida que se desarrolló y se proyectó, pues un movimiento poético tiene lo que todo ser humano: se ejercita al desarrollarse, se expresa en la medida que transcurre, que *es*.

### *La búsqueda de una autenticidad*

No desearía dejar la impresión inicial, de acuerdo a las referencias que he hecho a “La Poesía Sorprendida”— con la que estoy vinculado históricamente—, que me propongo convertirme en un especie de esparcidor de las ideas estéticas y de las opiniones críticas, de las doctrinas poéticas de ese movimiento, a través de estas páginas que son una mirada conjunta hacia la poesía dominicana de este siglo. Respeto demasiado a la poesía dominicana del siglo XX para convertir un estudio sobre el conjunto de ella en la publicidad de uno de sus movimientos, pero tratándose de la poesía dominicana del siglo XX será siempre obligado, por la realidad misma de esta poesía, las referencias a “La Poesía Sorprendida”, como también será obligado referirme a los otros dos movimientos estéticos, dentro de la poesía dominicana de este siglo: el “Vedrinismo” y el “Postumismo”. También será de necesidad insoslayable, referirme, también, reiteradamente, a los poetas que han desarrollado su obra en forma tangencial, paralela o independiente o contraria a estos movimientos. La visión conjunta a la poesía dominicana del siglo XX no puede anclarse en una tendencia y ha de abarcarlas, en todo lo posible, a todas.

Creo que es esta una necesidad inicial, básica, para intentar abarcar y valorar el conjunto. Los treinta años transcurridos desde el inicio de “La Poesía Sorprendida”; y el tiempo decursado desde la publicación de su último número y del último cuaderno de sus colecciones literarias, me parece que influyen para quitar parcialidad a mi visión de ahora. La vida no transcurre en vano. El tiempo no circula inútilmente. Los años dan una perspectiva cuando, como en mi caso, se ha continuado meditando, pensando, sintiendo esta poesía. Los años, cuando son trabajada y sostenida intimidad sobre un tema como éste, aclaran mejor el conjunto, atenúan algunas líneas que, en la primera impresión, estaban demasiado gruesas; descubren otros aspectos, elementos y zonas del paisaje; disminuyen otras, se detienen sobre detalles del conjunto que antes no habían sido advertidos o sentidos. En general, resitúan el panorama y pueden abarcarlo mejor.

Siempre, sin embargo, sobre el que examina, juzga, ojea, influirán circunstancias y condiciones que gravitan sobre su ser: su formación, su sensibilidad, sus preferencias estéticas —que son también su ser—, sus posibilidades de apertura. Esto no deja de influir sobre mí, pero el tiempo me ha ido enseñando el ideal pascaliano que es necesario tocar las dos orillas. Quisiera recordar, además, algo que escribió Gentile en su “Teoría Generale” y que hago mío: “La necesidad del ser coincide con la libertad del espíritu”.

A Vigil Díaz (1880—1961), el padre del “Vedrinismo” dominicano, le preocupaba el problema de la autenticidad en poesía. Sería necesario apartar, separar, todas esas capas que fue colocando sobre su estética, la característica de su hora, su formación, su visión, la exageración de asombrar, deslumbrar y agrandar y toda esa mezcla de edades poéticas simultáneas que gravitan sobre la estética de Vigil Díaz: desde Baudelaire hasta los parnasianos, desde la escenografía modernista rubendariana —con sus obligadas referencias al mundo neo clásico grecoromano y su pedrería oriental— hasta una cierta simplicidad poética del cristianismo primitivo. Sería necesario, además, separar un poco esa huella de satanismo —a la que Vigil Díaz pone, además, algo de música wagneriana— para apreciar que este poeta que, como todo buen modernista, ha recorrido París y se ha impregnado de la estética de “la Bella Epoca” y que ha escrito en Francia y ha llamado mis “Flautas de Paaris” a algunos de sus poemas, intenta producir una poesía más y más personal, más auténtica, más enraizada en la particularidad.

Entre los maestros de Vigil Díaz figura Baudelaire, a quien Vigil Díaz llama “el divino”. Figura, también, Peter Altemberg, a quien cita. Del primero quisiera la ambición de una prosa poética “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”, como lo confiesa en la introducción a su obra “Galera de Pafos” (1921). Del segundo intenta el escucharse a sí mismo, el valor de la desnudez que es el valor de la confesión en profundidad del ser, y, además, la síntesis. Peter Altemberg había escrito: “... No te dejes asustar por tus sonidos, aunque sean desacostumbrados, con tal de que sean tuyos...” Aquí habría que agregar que la autenticidad aconsejada por Altemberg debía brotar de una sensibilidad, aunque Altemberg, al parecer, lo daba por supuesto. Vigil Díaz habla de la estética del futuro como “la divina armonía del desorden”.

Hay algo más. En un párrafo de la introducción a “Galeras de

Pafos” hay que separar cierto efecticismo, una escenografía del momento —que hoy nos parece postiza y que, acaso, en su hora tuvo su efecto deslumbrador a los más fáciles de impresionar—, que está enmarcada en una artificialidad verbal, en un cierto fingimiento ambiental. Pero separada la cáscara queda esta confesión permanente, vigente y se refiere a que los poemas que más aprecia, de su obra personal, son los “venidos de profundidades misteriosas, los más complicados, los que piden la camisa de fuerza” y que Vigil Díaz confiesa que conserva inéditos.

Aquí, hay sin duda una frustración del poeta o una falta de información mía. Esos poemas que según Vigil Díaz “piden camisa de fuerza”, ¿fueron destruidos, guardados, perdidos? ¿O se trata de una exageración del poeta de “Galeras de Pafos”?

Es un tema para el mejor estudioso de su poesía y el reactualizador de Vigil Díaz: el poeta y crítico Manuel Rueda (1921). En lo que conozco de la poesía de Vigil Díaz no encuentro los ejemplos de esos poemas que “piden camisa de fuerza” y que vendrían a ser los poemas de “un automatismo psíquico puro”, para decirlo con palabras de André Bretón.

Ese ir más allá queda, en todo caso, como una aspiración en la obra de Vigil Díaz que, en su conjunto, cumple un papel importante en el desarrollo de la lírica dominicana y marca un cambio de paso, si pensamos en los poetas post modernistas dominicanos y sería necesario leerla cotejando lo que escribe Vigil Díaz como liberación y lo que los postumistas crean en el mismo sentido exploratorio. Pero, históricamente, hay que esperar veintitrés años para que el anhelo de una poesía sin trabas, como la expresada en el prólogo de “Galeras de Pafos”, aparezca realmente en la poesía dominicana. Hay que esperar a que Freddy Gatón Arce (1920) escriba y publique “Vlía” (1944) para que un texto de escritura automática (o una poesía que pide camisa de fuerza, para decirlo con las palabras de Vigil Díaz) aparezca con todo su rango creador, liberador y permanente, en la poesía dominicana.

### *Indagación y valoración*

Parecida indagación se hará en relación a los aportes del postumismo, y también de los poetas independientes.

No deseo avanzar mucho más en esta exploración sin señalar —y también subrayar— una deuda inicial para estos estudios de la poesía dominicana.

En la animación de la cultura y de los estudios literarios de un país suelen contar mucho algunas circunstancias que se presentan, de pronto y que resultan especialmente significativas. En un inmediato ayer podemos encontrar los empeños de la "Colección Pensamiento Dominicano" para ofrecer una temperatura de la lírica dominicana y estudiar algunos de sus creadores, al encargar antologías sobre algunos de ellos, precedidas de estudios bio-bibliográficos y de análisis crítico y ubicación del poeta respectivo y su mundo. Doy, con ésto, un ejemplo.

Sin embargo, me parece que estamos asistiendo ahora a un esfuerzo sostenido y de incalculable proyección e influencia, en relación a la edición de estudios y textos sobre la literatura dominicana y, en especial —en el caso que corresponde— a la poesía.

La Colección "Contemporáneos", dirigida por Héctor Incháustegui Cabral, en la Universidad Católica Madre y Maestra de Santiago de los Caballeros, República Dominicana, ha editado en 1972 una obra que representa para mí el más serio, profundo y sensitivo trabajo emprendido, hasta ahora, en relación a la poesía dominicana en el siglo XX. Me refiero a "Antología Panorámica de la Poesía Dominicana Contemporánea" (Santiago de los Caballeros. UCMM, Rep. Dominicana, 1972. 20 1/2 cm. 493 págs, con ilustraciones) de Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda. Se trata del primer tomo y que ha sido dedicado a "Los Movimientos Literarios". Se trata de un vasto panorama, exigente, y cuyo segundo tomo es esperado con vivo interés, pues el conjunto de la obra significa una muy valiosa investigación crítica histórica, una labor de reunión de piezas no fáciles de encontrar, un acopio de datos, de información, de testimonios.

La antología de Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda es el segundo logro antológico, en calidad, después de la antología "Nueva Poesía Dominicana", ediciones del Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1953, de Antonio Fernández Spencer, que abrió —como si entrara en una selva— el camino hacia una primera antología exigente de la poesía dominicana del siglo XX.

Fernández Spencer mostró, bastante a fondo, entonces, a los poetas que a él le parecieron fundamentales tanto por la calidad en sí como por la originalidad y la apertura y autenticidad válida, de la poesía dominicana, en nuestro tiempo. Su libro permanece como un ejemplo —ya histórico de haber roto con lo que glosando a Marcio Veloz Maggiolo— fino estudioso de la poesía dominicana y al que nos referiremos más adelante— pudiéramos llamar "antologías de salón".

Pero entre la antología de Fernández Spencer y la de Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda hay casi, exactamente, veinte años. En esos veinte años la perspectiva es necesariamente mayor. Hay, además, de parte de los autores de "Antología Panorámica de la Poesía Dominicana Contemporánea" (1912-1962), una evidente, palpable, y diría que notable, voluntad de un aporte de indagación y meditación, de testimonios y documentos, que hacen a la antología especialmente valiosa. Se trata, además, en el conjunto de los dos tomos, de treinta y seis poetas seleccionados y de una muestra, en calidad y significación, de la evolución de cada uno de ellos. Esto le da, a la antología, una dimensión de gran ambición histórico-crítica y de viva utilidad para los estudiosos de la poesía dominicana y para los que desean, adentrarse, sensitivamente, en ella.

A lo largo de este examen haré referencia a otras obras editadas por la Colección "Contemporáneos" de la UCMM y a "De literatura dominicana siglo veinte" del propio director de la colección; y a estudios que Héctor Incháustegui Cabral y otros, están publicando en la revista "Eme Eme—Estudios Dominicanos" que edita Frank Moya Pons, en Santiago de los Caballeros, y que se refieren a la poesía dominicana. También me referiré, entre otros aportes, al que viene realizando el "Suplemento Cultural" de "El Nacional de ¡Ahora!" que dirige Freddy Gatón Arce, que viene a ser, en algunos sentidos, un archivo vivo, actual, en plena existencia, de un importante quehacer y vinculación de la poesía dominicana de estos años.

### *Desde el territorio de la semántica*

¿Por qué este ojear —así sin ache— de la poesía dominicana de este siglo? Es necesario fijar el significado, por la implicación semántica conque deseo significar mi intención y mi propósito.

No se trata del verbo transitivo originario de *osear*, porque ese ojear es espantar la caza para hacerla caer donde ha de ser tirada o cogida. Todo lector de poesía sale siempre de caza poética, pero este tipo de "caza" no pretende "matar" la pieza sino incorporarla a la sensibilidad del que lee o escucha, es decir: hacerla vivir mucho más, verla volar, libre, en su imaginación, en su sensibilidad, en su conciencia estética. Es una "caza" —para llamarla de algún modo— enteramente simbólica, metafórica, "en libertad". La "pieza" no es herida, no es tocada. El poema, la imagen, el símil, la metáfora o el fragmento, hieren la sensibilidad, la conquistan para quedarse en ella, de tal modo que es un a caza al revés, donde, esta vez, el cazador es el cazado por el ave poética, por el ciervo vivo de la poesía viva.

Ojear —de ojo— es mirar con atención, escudriñar, y es éste el sentido con que empleo este ojeo, esta ojeada a la poesía dominicana del siglo XX. Es, además, la estrecha relación de la ojeada con la mirada, donde también quisiera poner el énfasis. Es el viaje del movimiento de los ojos hacia el movimiento del espíritu, que viene a ser una mirada profunda. Es una ojeada transformada en una mirada, en “un profundo arcano”. Es la advertencia que hay en toda ojeada, pero también lo que en la mirada es temblor y emoción.

A veces esta ojeada es rápida y carece de mayor penetración de mirada. Así ocurre, también, cuando uno mira el conjunto del quehacer poético de un país. Es posible que en algún momento —aunque sin que sea mi propósito— haya más ojeada que mirada. La poesía tiene diversas horas de penetración. Hay estados de ánimo diferentes a la hora de sentirla. Y esto lo dijo, muy meridianamente, Juan Ramón Jiménez en sus notas a su “Segunda Antología Poética (1898–1918)”: “¿Qué es una poesía “mejor”? ¿La que nos gusta más? ¿Gusta lo mismo una poesía hoy que mañana; esta tarde, al sol, que anoche, con luna; en la calle, o dentro de casa, en una misma hora? Los sentidos secretos que cada uno encierra: ¿los hemos entrevisto todos de una vez, o, al menos, hemos entrevisto, una vez, el más agudo?”

Cuando se trata de juzgar a la poesía tengo siempre en cuenta esta opinión de Juan Ramón Jiménez. Por otra parte, como todo poeta, comprendo que, a veces, la poesía nos juzga, que se nos anticipa y que nos sorprende. Hablar y escribir sobre la poesía dominicana será, pues, hablar y escribir de lo que me gusta, de lo que me agrada, de aquello con lo cual dialogo en mi interior.

Y este examen, como esta ojeada, tienen ésto: que representan la valoración de una sensibilidad dada —y también los prejuicios de esa sensibilidad o, en todo caso, las inevitables simpatías y antipatías que nacen de una identificación o de una no identificación—. Las cuentas claras. Si no es a través de la sensibilidad del que intenta valorar, ¿por qué otro medio se avanza?

Las computadoras están prestando diversos servicios, en el orden literario, en aquellos centros, universidades o institutos de investigación donde pueden ser utilizadas. Primeramente ahorran un trabajo de tipo de “memoria”, pues pueden ser programadas para retener lo que pudiéramos llamar “los hitos históricos”. Para eso son útiles. Pueden también, como han sido empleadas en Inglaterra,



determinar ciertas características del estilo en lo que se refiere a la reiteración de ciertas palabras, a la preferencia de ciertos vocablos, a la predilección de ciertas voces. Y en este sentido, en uno de los primeros ensayos, ha sido utilizada una computadora para analizar ciertos aspectos del estilo de Shakespeare.

También se ha intentado con las computadoras —en universidades norteamericanas— la producción de poemas. Y han sido programadas para ello. Los ejemplos de poemas producidos por computadoras, que conozco, no pasan de ser experimentos que ya habían sido emprendidos por Bretón y sus compañeros en los comienzos del surrealismo y que ellos llamaban “cadáveres exquisitos” o “cadáveres vivientes” y cuando no existían las computadoras. En Francia se han realizado algunos experimentos de “poesía electrónica”. Es sólo el momento de hacer una referencia al pasar y espero volver sobre el tema en relación al problema del “automatismo psíquico puro” en la poesía dominicana y a las posibilidades de las computadoras en relación a la poesía. Pero, hasta ahora, la poesía continúa siendo un hecho enteramente personal, individual, intransferible, significativo. Y la valoración crítica o el comentario sobre la poesía continúa siendo, también, una labor de sensibilidad humana, especial, intransferible.

Para el estudio de la poesía dominicana del siglo XX nos puede ayudar la memoria electrónica en relación, como ya dije, de la ubicación de fechas. Pudiéramos, de disponer de una computadora para tal indagación, averiguar lo que en vocabulario pasa del vedrinismo al postumismo, lo que del postumismo pasa, como vocabulario preferido, a otros poetas, pero el problema de sentir, de apreciar sensitivamente, de juzgar desde la sensibilidad, continúa —y continuará por mucho tiempo— siendo un acto personal, profundamente humano. Hasta ahora no hay robot capaz de sentir humanamente la poesía, porque el que ofrece sus impresiones y reacciones ante tal poema o ante la obra conjunta de tal o cual poeta o sobre la poesía de un país, es siempre un ser humano con todo lo que implica serlo. Mi interés por la futurología es muy grande, pero imagino a los robots como ayudantes o colaboradores de los poetas del siglo XXI o del siglo XXII, pero no reemplazándolos, pues la vida humana es intransferible en su esencia, en su significación personal, en la acumulación de su experiencia, y en el futuro de la humanidad, aunque en otro escenario, en otras circunstancias, continuará siéndolo.

## *Un exámen que es un viaje.*

Queda, finalmente, la fijación del examen, de esta poesía. Se trata de una indagación, desde la sensibilidad personal, de la poesía dominicana de este siglo. De una reflexión sobre ella, en torno a ella, desde ella, pues no veo otra forma o manera de recorrer, investigar y testimoniar su mundo si no es adentrándose en ella y tomando ciertas perspectivas desde ella y hacia ella.

Examinar es extraer, analizar y también explorar. En el caso de la poesía diría que no es sólo sacar una parte del todo para conocer esa parte mejor, sino también recorrer ese todo, ese conjunto, y, para usar una imagen significativa y espacial: es vivir dentro de esa galaxia de la poesía y recorrerla, para de visita en visita, de planeta en planeta o de estrella en estrella, conocerla mejor.

También este exámen se emparenta o se transborda hacia la observación en aquello que —como apunta Roque Barcia en su estudio de “Sinónimos Castellanos”, obra ya clásica en su género— “observar es vigilar en torno de las cosas para comprender su sentido” y en aquello que “la observación es como el guarda del entendimiento que mira lo que pasa en el mundo y aun en el mismo espíritu”. En este caso se trata del mundo de la poesía dominicana y del espíritu que la anima.

Este viaje se emprende, pues, con vocación de viajero, con espíritu abierto y atento —siempre alerta— a los descubrimientos—; con un deseo de dar testimonio— a veces minucioso y otras veces más ligero— del trayecto; con el ánimo con que uno se detiene en aquello que le agrada y se queda un poco más, o mucho más. allí. Todo viaje es, siempre, una aventura humana. Y el viaje por la poesía dominicana del siglo XX representa para mí una exploración en el ser dominicano, en sus problemas, en sus esencias, en sus características. Es también una peregrinación con el ánimo despierto, atento, con el oído del alma siempre dispuesto a recorrer el ayer que es hoy, a esa parte del hoy que será, un día, el mañana.

## CAPITULO II

### *EN EL UMBRAL DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD*

AL IRRUMPIR EL SIGLO XX en la República Dominicana, los jóvenes poetas de entonces tenían una no fácil tarea que cumplir. El

clima poético dominicano estaba dominado por los tres poetas mayores de la segunda mitad del siglo XIX: Salomé Ureña (1850–1896), José Joaquín Pérez (1845–1900) y Gastón Fernando Deligne (1861–1912).

Aunque Salomé Ureña y José Joaquín Pérez habían apagado sus ojos, la una casi en el umbral del nuevo siglo y el otro con el siglo mismo, el más joven de ellos —Gastón Fernando Deligne— era aún un poeta en plenitud creadora, pues contaba con treintainueve años.

La obra de Salomé Ureña, José Joaquín Pérez y Gastón Fernando Deligne gravitaba, poderosamente, sobre la poesía dominicana al iniciarse el siglo XX, en circunstancias que los nuevos poetas —o los que iban a imponer una nueva sensibilidad— ya habían advertido el cambio de tono en los nuevos tiempos.

Enrique Henríquez (1859–1940) era dos años mayor que Deligne pero, como se verá, por cuestiones de sensibilidad, formación, lectura, gusto y proyección, iba a darnos un tono general distinto al de Deligne.

Deligne —como lo advierte Carlos Federico Pérez en su “Evolución Poética Dominicana”, Buenos Aires, 1956, Editorial Poblet, 271 págs, 20 cm, y la referencia está en la pág 171 — inicia la reacción antiromántica dominicana a través de una concepción estética realista y racionalista. Henríquez representará una corriente —que pasará especialmente a Fabio Fiallo (1866–1942) y también a Osvaldo Bazil (1884–1946) y a otros poetas— desde la nota del afinamiento sentimental, sensitivo, de ese ángel de las nieblas, que es Bécquer, y que discurrirá, en algunos como Fiallo, como un permanente temblor en el modo lírico, casi como un sello, mientras otros irán dejando atrás el suspiro becqueriano por “la nueva música” y el nuevo resplandor del verso. Será, para decirlo en una forma próxima a los melómanos o amantes de la música, pasar de los *lieder* de Franz Schubert (1797–1828) a los Preludios de Claude Debussy (1862–1918), donde el lenguaje musical adquiere una renovación a través de la evocación y la sutileza; del color y la imagen que cita a todos los sentidos.

*Para tocar las dos orillas.*

En estos terrenos de la apreciación de la poesía no es posible avanzar ni con conceptos demasiados rígidos, ni con ubicaciones a

modo de cajones de escritorio o de gaveta, donde se pretende hacer "entrar" a un determinado poeta, "de todos modos", pues de actuar así nos llevaríamos más de una sorpresa. Es, me parece, siempre preferible dejarse llevar, sorprender, asaltar, por la lectura misma del original, en diversos momentos, en variados instantes, puesto que la poesía tiene diversas horas, se nos entrega en intimidades que pueden ser espaciadas, las unas de las otras, pues depende "la hora de la lectura" del estado de ánimo del lector.

Y aun un poeta como Deligne, que se destaca, estéticamente, como una reacción dominicana al romanticismo, se entrelaza, sin embargo, a tonos, acentos, del grupo de poetas —algunos como Fiallo sólo cinco años mayor que él y otros como Bazil, ya de otra generación o promoción— que van a ofrecer un acento nuevo a la poesía dominicana en toda la primera etapa del siglo XX y que está enlazado a notas significativas en el modernismo y también al postmodernismo.

Me parece, al poner la mirada en el conjunto, que hay ciertas relaciones, ciertas correspondencias, que nos impiden pensar que existen muros entre posiciones estéticas demasiado contiguas o paralelas en el tiempo histórico. Deligne, el antiromántico, se emparenta, de pronto, con los nuevos tonos líricos y con el río sentimental que viene desde muy antiguo, como se verá. Este río que conduce esas aguas que de manera "sentimental, sensible, sensitiva" —tres adjetivos claves en el padre del Modernismo— corren a través de los siglos tiene, para mí, un manadero como de herido lomo de plata del agua que corre en el rabí Sem Tob (¿1290—1369?): "¿Quién puede cojer rrosa / syn tocar sus espinas?". Luego, los poetas del cuatrocientos (siglo XV) le dan una intimidad llena de cortesía y gracia, como en Juan de Tapia (¿1398—1460?) que canta a la hija del Duque de Milán: "La luna teme de vos, / gentil dama, et de Diana, / e las estrellas, par Dios, / tanto sois bella et locana". O la expresión de amor y melancolía de Alfonso Alvarez de Villasandino (siglos XIV—XV) por la amada: "~~Estoy cada dya / triste syn plazer; / sy tan sólo un día / te pudiesse ver~~".

En el "Cancionero de Baena" y en otros, los ejemplos serán numerosos. Y este río que pasa los siglos, reúne voces, escucha los sonos de Gil Vicente en el Renacimiento español, o el estremecimiento del dorado del alma enamorada de Garcilaso de la Vega y aun en el Barroco —siglo XVII— no deja de correr hasta que,

luego de cruzar el Neoclasicismo del siglo XVIII y respuntar en algunos de sus poemas, se entra en el corazón de Bécquer con un rumor de paseos, suspiros, salones y golondrinas, pero no para quedarse allí sino para continuar hacia los premodernistas —hacia el Martí de los “Versos Sencillos”— y hacia los modernistas —hacia el Rubén Darío de “abrojos”— y continuará a través de todo el siglo XX y hacia el siglo XXI.

Y aun este Deligne dominicano, antiromántico, realista, racionalista, nos da unas notas, de pronto, que nos dejan pensando que en terrenos de apreciación lírica hay que andar con el oído del alma muy fino para no perder ciertas visitas que, a través de la poesía, llegan a los sentidos.

En “De Luto” nos dice Deligne en un tono de un parnasianismo sentimental:

Del traje negro y de su negro broche  
surgen las líneas de su faz marmóreas  
como el sereno sol de media noche  
en las desolaciones hiperbóreas.

El poeta dibuja una presencia de cálidos contrastes: el negro traje de la mujer y el rostro blanco de ella, como finas tintas que llaman la atención a la emoción. Y el símil, la comparación, levanta a un plano superior del alma —donde se reúnen el color, la evocación, el ensueño, lo real en relación con lo irreal— a ese “sereno sol de media noche” que es aquella mujer elogiada. Un sol nocturnal que se alza en las soledades amargas de las regiones muy septentrionales. Y aquí casi

nos topamos con una entrada al modernismo, en un poeta que, no se olvide, no es un modernista y contra el que van a reaccionar, en parte, los modernistas y postmodernistas dominicanos, por razones de distinta ubicación estética. Un poeta que, además, dentro del juego limpio de su estética, había escrito en 1894 (“El Teléfono”, Santo Domingo, número 663, del 9 de agosto) que aspiraba a un estilo enjuto “y no limado”, pues “el imperio del estilo enjuto exigirá que se le llene de ideas para ser interesante”.

*La otra cara del “realismo”.*

Deligne propicia, faltando seis años para el inicio del siglo XX, una poesía —habla de la suya— con palabras “propias y exactas”,

con adjetivos elegidos de un modo sobrio y adecuado —y casi estamos tentados a agregar, como interpretación de aquella “acertada selección” que propone Deligne, una poesía con el adjetivo exacto o riguroso—. De esta “acertada elección ( de las palabras exactas y el adjetivo sobriamente adecuado) surgirá con sus olores, colores, sabores naturales, cualquier género de imágenes.”

Casi está proponiendo un camino hacia la poesía pura. La explicación debemos buscarla en ese rigor que los parnasianos imponen a sus creaciones y que viene a ser la disciplina. En su antología “La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo”, Buenos Aires, 1946, Losada, 719 págs, 23 cm, escribe Enrique Díez-Canedo — en pág 107— a propósito de los parnasianos, palabras que nos llevan a Deligne: “A una generación de geniales improvisadores (los románticos) sucede otra de artistas conscientes y equilibrados. Llevaron el verso y el estilo a insuperable punto de precisión y de plenitud. Su poética fué severa e inflexible”.

Agrega Díez Canedo, unas líneas más abajo, para precisar el por qué de los parnasianos: “El positivismo era entonces dueño del pensamiento francés; la poesía, ansiosa de exactitud e impassibilidad, había de ser forzosamente realista. Al orientalismo sentimental de los románticos sucede el exotismo científico”.

Carlos Federico Pérez en su libro ya citado —págs 171 y 172— señala que Deligne, no obstante su primera formación con uno de los impugnadores del positivismo —el presbítero Francisco Javier Billini—, será, como contraste, un positivista y un seguidor de las tendencias racionalistas sembradas en la enseñanza dominicana por el maestro portorriqueño Eugenio María de Hostos —uno de los grandes de nuestra América en su siglo—.

No podemos olvidar que Leconte de Lisle (1818–1894), la cabeza más significativa de la estética parnasiana escribió: “El arte y la ciencia, largo tiempo separados por causa de esfuerzos divergentes de la inteligencia, debe tender en adelante a unirse estrechamente, ya que no a confundirse”.

El ojo agudo, la sensibilidad alerta de Díez Canedo le hace escribir, en relación a los parnasianos —pág 107 de su antología ya citada— “No fue, sin embargo, tan inflexible su credo, que lograra sujetar inspiraciones sentimentales o filosóficas al canon de impassibilidad proclamado por sus fundadores.” Y aun que José María

de Heredia, el autor de los "Trofeos", haga vacilar en su afirmación a Díez Canedo, dada la fidelidad de Heredia a los preceptos parnasianos, cuando se lee "Mediodía" de Leconte de Lisle se advierte que ese rigor parnasiano encierra —como en el ejemplo— un aire sentimental sofrenado, reprimido, y hasta cálido. "Y a la ciudad retorna, el corazón doliente/ siete veces templado por la 'Nada divina'", dice Leconte de Lisle.

Volviendo a Deligne, cuya posición estética interesa recordar frente a la actitud que han de asumir los modernistas y postmodernistas dominicanos, me valgo de una cita de Carlos Federico Pérez (pág 174 de su libro citado) que la ha tomado de las "Páginas Olvidadas", Colección de E. Rodríguez Demorizi, Ciudad Trujillo, 1944, Montalvo, pág 23. Deligne propicia a la claridad y la verdad como "la belleza esencial de las artes de la palabra". Es áspero contra Mallarmé al que acusa, por gongorismo, de ahogar la claridad. Y la acusación de Deligne si es válida desde una militancia parnasiana no lo es desde la claridad en sí, puesto que Mallarmé, como Góngora, nos dan una especie de claridad interior, o de segunda claridad o de una claridad no fácil, pero que no deja de ser luz, nitidez. No hay confusión en Mallarmé —como no la hay en Góngora—. Sin Mallarmé, por otra parte, no existiría la alta y profunda poesía de un Paul Valery. Y en música no tendríamos una parte de ese primor de las sugerencias que es Claude Debussy, que se inspiró en parte de la obra de Mallarmé. Y aquí vendría la pregunta: ¿No es profundamente claro Debussy? Y es también válida para Mallarmé.

Podemos ahora, con la perspectiva de los años, responderla con una afirmación, que es también fervorosa, pero en el tiempo en el que Deligne, desde su parnasianismo, impugnaba a Mallarmé, la situación era distinta y Mallarmé, para muchos era "oscuro" y Debussy promovía ásperas oposiciones y polémicas.

Pero Deligne que busca "la verdad" para la poesía, dice que esa verdad ha sido reducida "a meras excursiones de bibliotecas, a emociones de segunda mano, no extraídas de la impresión directa de las cosas". Deligne se mueve entre los poetas dominicanos que buscarán un camino distinto a él y propicia que los vocablos han de pasar, previamente, por el entendimiento. Ni Enrique Henríquez, ni Fiallo, ni Bazil, ni Pérez Alfonseca pudieran suscribir la afirmación de Deligne. Ni otros como ellos.

*De la exactitud a la sugerencia.*

Deligne está, francamente, contra lo que él califica de “lo inteligible alzado a símbolo” y está, también, contra lo que él llama el inútil fracaso de Góngora, de siglos antes. Y ve venir una “nueva y rotunda bancarrota.”

La “bancarrota” será una salida sentimental para la poesía dominicana, una vía de símbolos sensitivos, un nuevo sonido de las cuerdas del arpa becqueriana que es captada particularmente por Fabio Fiallo, y que lo escuchará con tan viva y conmovida atenta emoción que, como ya dije, persistirá en él como una constante, aun en los años de su madurez y de la plenitud de su madurez, al punto que es casi más bien la prosa la que lo enlaza con un nuevo sentir que es el modernismo. Es esa prosa poética, de movimiento y color y sensaciones del alma la que lo señalará, especialmente, en relación a la nueva estética, pero, en todo caso, con su poesía elegante, galante, íntima, sentimental, contradice, se opone a Deligne y a la precisión de éste.

Sin embargo —y aquí debemos estar despiertos para las sorpresas— este mismo Deligne que en sus versos nos parece un tanto “frío”; que —como lo ha señalado Carlos Federico Pérez— se acerca demasiado a cierta poesía racional de Campoamor y a sus efectos retóricos; que intelectualiza su poesía y a veces nos suena— desde esta otra orilla de los años— un tanto discursiva, demasiado “lógica”, sin aliento para trascendentalizar ciertos temas (“Para la rebelión de las mucosas/ busca Venus perdón...”); y se nos aparece, por su afán “realista”, como una crónica notarial, de poca vida (“La audaz de la vecina /que, cual prójima toda, es muy ladina, / quita al misterio la tupida venda, / desparrama la cosa”), nos da., en una de sus primeras notas poéticas —el Deligne de los veintidós años— los tonos sentimentales, de finos símbolos de color sensitivos de “Incendio”:

Dormida está la ciudad  
bajo los limpios reflejos  
de una luna sin mancilla  
bajo un nacarado cielo.

Allá lejos zumba el mar:  
acá suspira el misterio  
y en las hebras de la luz  
flota en su hamaca el silencio.



Todo, hasta el aire, es marasmo,  
todo, hasta la luz, es sueño...

Hemos unido dos estrofas a dos versos —tomados tres estrofas más adelante— y queda un clima que el exigente y sutil Juan Ramón Jiménez de “Rimas de Sombra” y de “Arias Tristes” —de veinte años más tarde— no se atrevería a rechazar. Véase una estrofa de “Parque Viejo” y otra de “Nocturnos” de Juan Ramón Jiménez, para sentir cierta relación emocional, que son los misterios y los prodigios que nos ofrece el cotejo de poemas separados por años, por ambientes, por “edades” distintas.

Y del fondo de la sombra,  
llega, acompasado, el eco  
de algún agua que suspira,  
al darle una gota un beso.

Yo no volveré. Y la noche  
tibia, serena y callada,  
dormirá el mundo, a los rayos  
de su luna solitaria

Mi cuerpo no estará allí,  
y por la abierta ventana,  
entrará una brisa fresca,  
preguntando por mi alma.

¿Qué influye para que Deligne cambie ese tono de fina sentimentalidad sugerente y evocadora en una poesía que busca una exactitud “realista” y un rigor de una observación que se esmera en despojarse de insinuaciones y efusiones? ¿Qué hubiera acontecido, en la poesía dominicana, si Deligne no cambia, así, de pronto de rumbo estético? Comparto la observación de Carlos Federico Pérez (pág 182 de su libro) en el sentido que el cambio hacia el tono reflexivo y realista de Deligne tronchó un camino hacia una gracia nueva en poesía: el modernismo. Deligne combatió la modalidad lírica que iba a cautivar a Enrique Henríquez, Fiallo, Pérez Alfonseca, Bazil y a otros poeta dominicanos. Deligne estuvo contra lo que llamó “cierto cambio, que en ninguna forma quiere decir progreso, que se moteja de modernismo”. (En “Páginas Olvidadas”, ya citadas).

Deligne confunde aquí el progreso científico con el progreso poético. La explicación que encuentro pudiera ser ésta: en esa unión de ciencia y arte preconizada por el maestro de la escuela parnasiana, que sigue Deligne. Pero Deligne, en su afán de identificar los dos caminos y querer hacer una poesía con el rigor científico, no se detiene a observar que mientras la ciencia procede por acumulación y sucesión de experiencias, a modo de un relevo, en el que la teoría y el descubrimiento anterior es básica para conseguir la exploración siguiente, el poeta es siempre un universo en sí ("El poeta es un pequeño Dios", escribió un día Vicente Huidobro) y debe, necesariamente, asimilar lo que conviene a su temperamento, a su sensibilidad, y su creación reestrena, redescubre la vida, el mundo, desde su expresión personal que es su verso. No parte del poeta anterior a él sino que incorpora, por igual, toda la poesía. No intenta "progresar" sino expresarse lo más profunda y estéticamente de que es capaz. Su "avance", su "adelanto", sólo pueden medirse en hondura, en extensión, en autenticidad, en búsqueda, en rigor expresivo y capacidad personal de expresión. Su "laboratorio" está en sí mismo, en su interior, en sus galaxias interiores. Y sobre ese "laboratorio" influyen todas sus experiencias —toda la historia de sus experiencias— el subconsciente colectivo que lleva en sí, el escenario sociopolítico, socioeconómico, sociocultural donde vive y la influencia mundial, epocal, que incide sobre ese escenario.

La poesía no es como la ciencia una carrera con pase de relevos. Cada poeta es toda la poesía en sí. Y debe asimilar una experiencia no para "progresar sobre ella" sino para servirse de ella para expresarse mejor. Cada poeta es un orbe distinto. Es un mundo abierto y cerrado en sí. Un mundo al que cierra la muerte física y deja abierto a los demás a través del testimonio de su poesía. Garcilaso no es un "progreso" sobre Jorge Manrique. Quevedo o Lope no son "un progreso" sobre Gil Vicente, o sobre Góngora, como Gustavo Adolfo Bécquer no es un "progreso" sobre San Juan de la Cruz. O como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado no son un "progreso" sobre Rubén Darío. O como Neruda o Vallejo no son un "progreso" sobre el maestro del modernismo. Cada poeta es un orbe en sí del modo que los astros giran en una galaxia.

Algo más. Siempre me ha parecido extrañamente retacero y sin sentido el crítico e historiador literario que ante un joven poeta o un poeta de estreno, de obra sólida, firme, auténtica, verdadera, habla de

que se trata de "una promesa". El poeta, el escritor, generalmente están contenidos ya, con mejor o más débil fortuna, en su libro de estreno. La vida siguiente afinará ciertas líneas, extenderá otros temas, proyectará nuevos matices, hará que nuevos tonos se agreguen a esa poesía, propiciará más experiencias, pero habrá que partir siempre de ese primer orbe lírico del poeta. Leo Frobenius hace partir de la infancia y de la adolescencia del poeta lo que llama los "paudeumas" y que vienen a ser los materiales, las imágenes, que serán la base del terreno de esa poesía.

Fabio Fiallo está ya en "Primavera Sentimental" (1902). Osvaldo Bazil está en "Rosales en Flor" (1901), Domingo Moreno Jimenes está en "Promesas" (1916), aunque las experiencias siguientes lo lleven del modernismo al postumismo. Ligio Vizardi está en "Los nocturnos del olvido" (1925). Como Héctor Incháustegui Cabral está en "Poemas de una sola angustia" (1940), aunque los años vividos en adelante se encarguen de acentuar su testimonio existencial y hagan que esa crónica lírica "realista" alcance las zonas del discurso metafísico.

### *Realismo mágico , rigor y algunas perspectivas.*

Y aquí volvemos a topar con Deligne. Se me permitirá una observación que hago con cierto cuidado. Desde algún punto de observación de cierta perspectiva, pudiera decirse o pensarse que Incháustegui Cabral es como Deligne un reflexivo y realista de su tiempo, que intenta —a lo largo de su obra— una especie de crónica testimonial, cargada a veces de acento social y de intención denunciadora, que no amaina sino que parece cobrar más intensidad aun en "Diario de la guerra — "Los dioses ametrallados"— (Santiago de los Caballeros, 1967, UCM, Colección "Contemporáneos" 257 págs. 19 cm). Sin embargo este discurso lírico reflexivo y este realismo testimonial están animados de una grave inquietud existencial y, a veces, metafísica. Por otra parte, el primer poema del libro inicial de Incháustegui Cabral se inicia así: "Y después de la espera, / ¿Qué hay, Dios mío?" Y la interrogación queda clavada, vibrando, hacia el espacio infinito.

Deligne continúa con su rigor realista, va haciendo el inventario del contorno y recurre a la psicología y hasta agudiza el tono irónico, como lo señala Carlos Federico Pérez, pero francamente no encuentro en su celebrado "Angustias" de 1886, en el que aborda un tema del contorno social, siempre realista, ni aun en "Confidencias

de Cristina”, su elogiado poema de 1892, un motivo de emocionado estremecimiento. En este último poema hay algunos versos que flotan como luces expatriadas del tono general del poema (“como un oscuro cuervo, mi nostalgia”... “Aleteó el ave parda del olvido/ sobre las ruinas de mi amor primero”... “Y como barre el viento las cenizas”...), pero son sólo luces fugaces. Y aquí viene el gusto, la sensibilidad de otro tiempo desde donde el poema es leído. Es casi la otra orilla. Sin embargo, si esta poesía hubiera ascendido más, si el realismo hubiera avanzado a ser lo que hoy se llama realismo mágico —y que también existió antes, como ejemplo—, si su pensamiento poético hubiera ido más allá del inventario inmediato hubiera topado con la orilla existencial y con el espacio metafísico.

Deligne continuó con lo que se ha llamado su positivismo estético. En el “Botado”, su poema escrito casi en los umbrales del siglo XX, hace un alarde de arquitectura, de estructura del poema y su lenguaje es eficazmente descriptivo, pero esta minuciosidad y exactitud realista, que llega a abrumar, sólo nos deja vibrando con algunos versos donde el poeta se escapa del rigor parnasiano hacia las sugerencias de un clima nuevo (“Aplanada en el techo/ se oxidaba la luz cual plata vieja”, que es un símil excelente, desde el punto de vista lírico, pero desgraciadamente transitorio en esta poesía de Deligne).

Es evidente en Deligne la habilidad técnica, que es habilidad parnasiana, aunque él nos haya dicho cuando tenía treinta y tres años que estaba por un verso “no limado, porque mi pereza me ha hecho que mire siempre la lima con horror” (“El Teléfono”, Santo Domingo, número 663, del 9 de agosto de 1894). Pienso, más bien que se trata de una declaración un poco “para asombrar al lector” o para alardear de facilidad en el ambiente literario dominicano.

A la perfección técnica —que no puede lograrse sin pulimiento, sin rigor, sin trabajo, ya en plena elaboración interior del verso o ya una vez escrito— debe Deligne el haber sido estimado por la crítica dominicana y haber recibido elogios de poetas y críticos no dominicanos, en su tiempo. Pero observo, desde la perspectiva que me otorga la mirada casi a través de todo el siglo, pues la hago faltando menos de tres décadas para el siglo XXI, que el extenso poema “Ololoi” de tema psicológico social en el que cuento 76 versos, y donde Deligne narra el proceso sociopolítico de la tiranía de Ulises Heureaux — poema donde el alarde técnico reemplaza a la

emoción lírica— obligará a los poetas modernistas y postmodernistas dominicanos a meditar en la necesidad de la concentración.

*De la extensión a la concentración.*

En los mejores poemas de Fabio Fiallo y en los más antologados de Osvaldo Bazil se advierte un trabajo distinto y opuesto al de Deligne. Ellos actúan por concentración; por síntesis del sentimiento. Es verdad que la inspiración amorosa se presta más a la concentración y a la síntesis. Pero también es cierto que Deligne en su poema psicológico "Confidencias de Cristina" (1892) nos ha dado un poema excesivo en versos, que si bien es técnicamente acertado viene a ser lo opuesto a la concentración.

A Fabio Fiallo le bastan doce versos para darnos todo un cuadro —de una poesía argumental— en "En el Atrio". Y "For Ever" (12 versos), "Plenilunio" (14 versos), "Quién fuera tu espejo" (12 versos), "Esquiva" (12 versos), "En mi celda" (10 versos), "Tu nombre" (12 versos), "Astro muerto" (8 versos), "Mi risa" (15 versos), "Pierrot" (14 versos), son otros ejemplos de la poesía de Fiallo, y donde predomina el tono menor.

Otros poetas dominicanos, inmediatos a Deligne, pudieran ofrecernos ejemplos, a su vez, de un estilo distinto al de Deligne y que opone la concentración sentimental lírica a la expansión técnica, realista, positivista de Deligne. Arturo Pellerano Castro logra con seis versos, en "En el Cementerio", un cuadro de una eficacia lírica sentimental antológica. El antológico "Pequeño Nocturno" de Bazil tiene 14 versos y su también antológico "Espejos de sombra" tiene trece. Y otros poemas suyos como "Silencio", "Pecador y Cristiano", "Cobardía", "Ultimo Puerto" —que están en las antologías— son también poemas breves. En Ricardo Pérez Alfonseca y en Domingo Moreno Jimenes podemos encontrar también ejemplos parecidos ("Luna de enero", "Lo que importa", "A un álamo", tres poemas antológicos de Pérez Alfonseca; "La Cita", "Aloe", dos poemas antológicos de Moreno Jimenes.) Como se advierte, la respuesta al mundo parnasiano dominicano de Deligne fue el mundo modernista y postmodernista, el intimismo sentimental, de los poetas dominicanos más significativos en las dos primeras décadas del siglo XX. Pero como la vida ofrece sorpresas y un cierto juego sutil y aleccionador de contrastes, el parnasiano, realista, positivista Deligne tradujo —muy bellamente— poemas de uno de los maestros del simbolismo como Paul Verlaine, un poeta sentimental, sensual, de

“alma desnuda y palpitante” (Enrique Díez – Canedo), al que lloraría como al padre, el maestro mágico y el “liróforo celeste”, Rubén Darío. Y Deligne tradujo también poemas del lírico simbolista belga Georges Rodenbach (1855–1898), el melancólico, vagosaso, sutil, lírico que iba a influenciar en algunos poetas modernistas.

De estas situaciones está hecha la historia literaria. Deligne que combatió a los modernistas, tradujo, sin embargo, a algunos de los maestros franceses que iban a influenciar a Darío y a sus seguidores.

### *Vinculaciones y correspondencias.*

Si me he detenido, especialmente, en Deligne es porque se trata de un poeta de oposición y transición hacia los modernistas dominicanos. De los tres más destacados poetas dominicanos de la segunda mitad del siglo XIX, Deligne era, por más inmediato y contemporáneo de los modernistas —vivió hasta poco más allá de la primera década del siglo XX— el poeta que, ante ellos, iba a jugar un papel de discordante. Salomé Ureña representaba la culminación neoclásica y José Joaquín Pérez era —para los modernistas dominicanos— el poeta del romanticismo.

De Salomé Ureña algunas notas de “Vespertina” (1881) podían entrar por su temblorosa, diamantina luz y sus tonos sugerentes, elegantes, a la lírica de los modernistas, pero sus otros acentos neoclásicos venían a ser, por el tono del discurso, lo opuesto a Fiallo, Bazil, Pérez Alfonseca y los demás.

Sin embargo, “Vespertina” es un puente del neoclasicismo dominicano hacia el modernismo dominicano:

Reina la tarde en nuestro hogar bendito,  
la tarde tropical: limpia, serena,  
que el ánimo enajena  
alzando el pensamiento a lo infinito.

Sin nubes está el cielo,  
sin celajes la luz, diáfano el aire,  
y de la brisa, que en gracioso vuelo  
refrescando la tierra se pasea,  
con suave impulso, con gentil donaire,  
el plátano sus hojas balancea,  
mientras la flor se inclina  
presintiendo la sombra ya vecina.

El modernismo, tan lleno de países y lugares encantados, tan siglo XVIII y tan antiguo, tan griego y tan futuro, tan nutrido de una simbología variada —desde los cisnes vagos hasta el enigmático buho—, y tan animado de puertos remotos y de ensueños misteriosos, tuvo también en Rubén Darío, su gran inspirador, notas de un cálido entronque con el paisaje tropical, como en “Sinfonía en Gris Mayor”:

La siesta del trópico. La vieja cigarra  
ensaya su ronca guitarra senil,  
y el grillo preludia su solo monótono  
en la única cuerda que está en su violín.

También Darío en “Tarde del Trópico” evocó “la tarde gris y triste”, y “la onda, cuando el viento canta, / llora”; habló de cómo “los violines de la bruma / saludan al sol que muere”, y de esa sinfonía rara del trópico” como si la voz del monte / vibrara.” Y en “Allá lejos” la evocación es intensa:

Buey que vi en mi niñez echando vaho un día  
bajo el nicaragüense sol de encendidos oros,  
en la hacienda fecunda, plena de la armonía  
del trópico; paloma de los bosques sonoros,  
del viento, de las hachas, de pájaros y toros  
salvajes, yo os saludo, pues sois la vida mía.

Y no es posible olvidar el “Tríptico de Nicaragua” de Rubén Darío donde evoca su juventud:

¡Tiempo lejano ya! Mas aún veo azahares  
en los naranjos verdes impregnados de aromas  
o en las viejas fragatas que llegan de los mares  
lejanos, o en el hicaco o tupidos manglares,  
do tú, rostro adorado en ese tiempo, asomas  
con primeros amores y primeros pesares.

El fragmento es hermosamente sugeridor y me parece que ese ambiente tropical, en la tarde dominicana, evocado por Salomé Ureña en 1881, en “Vespertina” ya señalado, vaga un poco por la sensibilidad de los nuevos líricos dominicanos de comienzos del siglo XX.

## *Entre el ensueño y la evocación*

Hay un poema de Federico Bermúdez (1884—1921) que me parece que expresa un estado de ánimo que representa una nueva sensibilidad en la poesía dominicana —o que, en todo caso, es parte importante de ella—. Es una de las joyas de la poesía dominicana de su tiempo. Su encanto, su clima de sugerencias sonoras, pictóricas, ambientales, su delicadeza para sugerir, para dibujar, para insinuar esa relación entre el ensueño y la evocación melancólica y el atardecer, permanecen a través de las décadas de este siglo y mientras el siglo XX avanza, como una nave espacial, hacia el siglo XXI, este poema “Campanas de la Tarde” de Federico Bermúdez nos dice que esa sensibilidad de ayer, que fue la suya, nos está expresando un mensaje que parece de estos años. No hay ñoñería, no hay sentimentalismo o falsedad de sentimiento, en su tono. Detrás de esa mirada tristemente melancólica está el ojo vivo del pintor que ve el gris perla, el gris bruma, el gris plumizo, el blanco por intenso contraste a la penumbra de la soledad. Y está, además, el sonido que se vuelve color: el bronce viejo y el oro de las horas del atardecer.:

La tarde.

Gris de perla.

Los árboles en una  
meditación ambigua de ensoñación o duelo;  
pupila de la tarde romántica: la luna;  
¡calmado el gris plumizo del solitario cielo!

Por momentos sus alas, inmóviles al vuelo,  
recogen la penumbra que finge ser la ojera  
de la pupila blanca, sonámbula y viajera,  
¡que calma el gris plumizo del solitario cielo!

El Angelus.

Esquilas...

¡Lamentos funerarios  
que vuelan de los bronces de viejos campanarios  
con un compás doliente de apesarado vuelo!

Yo sueño bajo el oro de estas horas tranquilas,  
¡y en embriaguez de amores recogen mis pupilas  
tu imagen en la errante del solitario cielo!

Se me permitirá, frente al ejemplo de “Campanas de la Tarde”, oponer este poema de mágicas sugerencias y de adjetivación tan sutil



y delicada (“con un compás doliente de apesarado vuelo”), al orbe lírico en el cual Deligne creía resolver la fuerza lírica a través de una exactitud realista y una técnica cincelada, que nos resulta, ahora, fría.

Queda aún por apreciar qué parte de la poesía del otro poeta dominicano más destacado en la segunda mitad del siglo XIX pasa a la nueva sensibilidad.

*De la grandilocuencia al rumor de la brisa.*

Digamos, sin ambages ni rubores, que la poesía de José Joaquín Pérez se resiente, como la de la mayoría de sus contemporáneos del romanticismo español e hispanoamericano, de esos tonos de grandilocuencia, exaltación discursadora, de cierto patetismo que suena en un tono demasiado alto en la escala de los sonidos, de una adjetivación excesiva y que el tiempo descascara y descolora, porque los adjetivos —que sorprendieron ayer por su multiplicidad reiteradora de verso a verso— han ido perdiendo su eficacia de sorpresa. El adjetivo se deteriora, mientras el nombre y el verbo permanecen. El problema de la poesía es que sólo el nombre y sólo el verbo no la expresan a plenitud, no son “toda” la poesía. Y se requiere, también, el adjetivo. Sólo que manejado, cada vez, con nueva, sorprendente eficacia. (Recuérdese, para ejemplos, la manera de adjetivar de un Ramón López Velardo, de un César Vallejo o de un Pablo Neruda).

José Joaquín Pérez no podía ser una excepción a ese tono general del romanticismo en la poesía de la Península Ibérica y el de este otro lado del Atlántico. Esa propensión a la grandilocuencia —en nuestros románticos—, esa inclinación a una sonoridad que parece recrearse en sí misma, son otras de las características generales. El propio José Joaquín Pérez en un artículo en “El Nacional”, No. 66, del 10 de abril de 1875, nos dice que la escuela romántica “sigue la ley de la naturaleza” y que está, además, el poeta, con “los acontecimientos nacidos a impulsos del adelanto” (y del progreso).

Sin embargo, hay ciertas circunstancias en las que el romántico José Joaquín Pérez afina su instrumento lírico y son esos momentos los que han de pasar a la nueva sensibilidad. Por ejemplo en “Quisqueyana”, un poema de 1874:

Yo he cruzado—al tibio, dulce  
y melancólico rayo

del sol que ciñe en desmayo  
su vuelo crepuscular—  
esas desiertas sabanas,  
esas montañas vecinas,  
esas risueñas colinas,  
esa playa y ese mar.

De todo guardo un recuerdo;  
de todo llevo un suspiro;  
ya del aura el tenue giro,  
ya del viento airado el son;  
y en cada tronco grabados,  
y en cada roca escondidos  
y en cada flor esparcidos  
sus sueños ve el corazón.

Este poema de José Joaquín Pérez, que insinúa cierta atmósfera de un romanticismo más intimista, más sutil y delicado, aparece a los tres años de la muerte del más transparente, tembloroso y arcangélico de los románticos españoles —Gustavo Adolfo Bécquer— y es esa aproximación becqueriana lo que lleva a estas estrofas hacia la nueva sensibilidad: el intimismo sentimental.

Está también, en cierto modo, la estrofa del “Areito”, que encierra una delicadeza en el dibujo, en la insinuación, y que pasa, también, a una sensibilidad que se ha ido preparando desde muy diversas circunstancias:

Tu cintura es la índica palmera  
de la colina que alumbró la aurora;  
y es tu planta cual brisa que ligera  
mueve apenas las flores que enamora.

Se da entrada, en forma sutil, de gracia casi pictórica, a la simbología nacional del paisaje: La palma, característica, esbelta, casi un surtidor de poesía viva; la colina, que está insinuada al modo de la atmósfera de los pintores impresionistas en una vaguedad en la que no se advierte bien si es la colina la que da luz a la aurora (en una fantasía, en una “irrealidad” propia de la realidad de la poesía) o si es la aurora la que dibuja la colina. Los dos versos que siguen muestran esa finura, tenuedad, esa habil ligereza —el pie como la brisa, la brisa que pasa, sutil, enamorando con su movimiento a las flores preferidas— de algunos tonos renacentistas de la poesía de ese maestro de la

ternura amorosa delicada y de tanta luz de alma que es Garcilaso de la Vega.

### *La intuición crítica y un reconocimiento auroral*

Hay un hecho histórico, dentro de la vida de Rubén Darío, y que implica la intuición crítica de José Joaquín Pérez y, por ende, es un abono de calidad que hay que hacer en la cuenta de la sensibilidad dominicana de esos años que preludian el nuevo siglo y lo que será un nuevo tono y temática para la poesía.

El Rubén Darío de los diez y siete años, un poeta que acaba de publicar en León un folleto de sólo 16 páginas (y que como señala Emilio Rodríguez Demorizi, pág 12, de su "Rubén Darío y sus amigos dominicanos", Bogotá, Colombia, 1948, Ediciones Espiral, 284 págs, 25 1/2 cm., es obra primigenia de Darío, ignorada por "algunos de sus más autorizados biógrafos" —Francisco Contreras, "Rubén Darío, su vida y su obra", Santiago de Chile, 1937, p. 179 que sólo hace partir el estreno lírico de Darío desde el año siguiente—1885) arranca en José Joaquín Pérez una afirmación que deja temblando, por su rotundidad, a los años futuros.

A este poeta, desconocido enteramente, casi adolescente, que en una silenciosa y remota ciudad centroamericana edita unos poemas de estreno, José Joaquín Pérez lo llama desde Santo Domingo "uno de los primeros (poetas) de nuestra hermosa tierra americana". Señala la "sencillez maravillosa" de las redondillas del folleto primero de Darío. Afirma de Darío: "El poeta da al arte cuanto el arte merece". Y va más allá. Declara José Joaquín Pérez: "Escaso sería todo el elogio que prodigásemos a obra tan acabada como ésta". Y para que sus palabras sean afirmadas con el ejemplo, anuncia la reproducción en la "Revista científica, literaria y de conocimientos útiles" de Santo Domingo, del estreno poético del poeta de León, Nicaragua. Esto lo escribe José Joaquín Pérez en el número del 5 de mayo de 1884 y dice de los primeros versos que publica en un folleto Rubén Darío que "es una hermosísima y rica producción, una joya de delicadísima filigrana".

Resulta admirable la penetración de José Joaquín Pérez para descubrir el genio antes que Rubén Darío haya escrito y editado, por lo menos, el libro que le dará, a través de Juan Valera, una atención especial: "Azul". Este libro es de 1888, o sea de cuatro años más tarde.

Pero hay algo más. El más minucioso de los estudiosos y especialistas chilenos de Rubén Darío es Raúl Silva Castro. En "Antología de Rubén Darío", Santiago de Chile, Biblioteca Cultura, 1956, Editorial Zig Zag, 211 págs. 17 cm, Silva Castro da una lista de "las primeras ediciones de las principales obras de Rubén Darío" y empieza por "Epistolar y Poemas. Primeras notas. Managua, 1885. O sea omite el folleto de estreno de Darío y que le da pie a José Joaquín Pérez para una afirmación de rotunda exaltación, asombrosa, dentro de la historia crítica de la poesía hispanoamericana, pues el poeta dominicano está ante una obra de un desconocido y de un adolescente.

Doce años más tarde de lo que pudiera ser el primer juicio importante consagratorio de la obra de Rubén Darío, reprochó José Joaquín Pérez en su poema "a un modernista exótico" en "De América", 1896, la botánica modernista que para José Joaquín Pérez era externa a Hispanoamérica ("y deja para el viejo mundo lotos,/ clemátida, orquídeas, crisantemos") y pedía que el poeta hablara "del mundo que conozco" y "de mis flores silvestres, de mis selvas".

El reproche de José Joaquín Pérez era hecho desde una corriente de descubrimiento, redescubrimiento o inventario del paisaje nacional. Era legítimo desde la emoción dominicana e hispanoamericana del autor de "Fantasías indígenas", que respondía a congijas sociohistóricas, sociopolíticas de sus años dominicanos y desde su ambiente sociocultural, muy anclado en un conflicto entre lo ideal y lo real, pero era un reproche exagerado a una sensibilidad, como la de Darío, que si bien incorporaba lo francés, lo recocó, también incorporaba lo grecolatino, lo renacentista, lo medieval, lo romántico y lo simbolista, a la sensibilidad de la poesía nueva de su tiempo hispanoamericano, pero sin olvidar los temas de su América, y cabría recordar que "El Toqui" —al que llamará más tarde "Caupolicán"— es de 1888. Y cabría recordar sus "Cantos Chilenos"— "El Manto", entre otros—, sus "Sonetos Americanos" ("Chinampa", "El sueño del Inca", etc), "Del Trópico" y sin adentrarnos a sus otros poemas (En su "Oda a Roosevelt" de más tarde, nos dará uno de nuestros poemas claves indoamericanos, hispanoamericanos, de siempre, como testimonio sociopolítico lírico, con un profundo sentido antimperialista y uno de los mejores ejemplos de poesía social en América Latina, un ejemplo de la más alta calidad clásica en aquello que clásico es lo permanente, lo vigente, lo vivamente de hoy, para glosar una idea de Juan Ramón Jiménez).

Darío, al igual que Picasso, reunía edades, etapas, ciclos en él. Me parece que el ejemplo de Picasso — a través de todas sus “épocas”, académica, impresionista, cubista, “rosa”, “azul”, negra, surrealista, oriental, griega, española, etc; y las doy sin orden— es, desde las artes plásticas, el que más conviene para explicar “las épocas” y “etapas” de la poesía de Rubén Darío. Por lo demás el mismo Darío nos confesó en “Cantos de Vida y Esperanza” —en 1905— esa coexistencia, en él, de las distintas “épocas”:

y muy siglo dieciocho y muy antiguo  
y muy moderno, audaz, cosmopolita;  
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,  
y una sed de ilusiones infinita.

Si traigo aquí esta estrofa de Darío es porque me parece clave en aquel verso de “y una sed de ilusiones infinita” para explicar un poco lo que será en Fiallo, Bazil, Pérez Alfonseca y los modernistas y postmodernistas dominicanos, un estado de alma compartido, generacional. Esta “sed de ilusiones infinita” es la sed de amar y de buscar, de vivir y sentir, que es un sello del modernismo. Es verdad que se trata, de una parte —también como en Picasso— de un gran ejercicio de formas, técnico, de un revisar y revisar los medios expresivos para la resurrección de algunos olvidados, la readaptación de otros, y de “un nuevo” sonido desde el ensayo técnico y su conocimiento, pero se trata, también —y para mí es muy importante— de lo que pudiera llamar “un estado de alma”, una manera interior nueva que es, a mi parecer, la que encuentra nuevas combinaciones, rimas, estrofas (la parte del ejercicio retórico que aflora un poco subconsciente a la hora de acomodar el molde al espíritu de la inspiración).

En los modernistas dominicanos es muy importante este “estado de alma”, o este estado de gracia, para recibir e incorporar una nueva manera de mirar, sentir, expresar la vida. Aun en el menos modernista y en el más neoromántico, Fabio Fiallo —y el propio Darío, su gran amigo, lo señalará, discretamente, como se verá más adelante— hay, sin embargo, más allá del tono de algunos de sus poemas más antologados, “un nuevo espíritu,” “una nueva alma” y aquí en Fiallo cabría lo que Darío dijo de sí, para definir una parte de su creación lírica: “sentimental, sensible, sensitiva” (La estrofa completa es también de “Cantos de Vida y Esperanza”: “En mi jardín se vió una estatua bella;/ se juzgó mármol y era carne viva;/ un alma joven habitaba en ella,/ sentimental, sensible, sensitiva”. Y me

parece que la atmósfera explica una parte importante del alma de la poesía de Fabio Fiallo).

*Notas para una nueva sensibilidad.*

Para terminar de definir lo que he llamado “en el umbral de una nueva sensibilidad” y que he creído necesario examinar para explicar lo que será “un nuevo paso”, “un nuevo ritmo”, deseo referirme a un poeta al que no pudiéramos calificar de modernista, porque su impulso es romántico o neo romántico y que, sin embargo, advierte ya el cambio del pulso en la poesía.

En 1895 se difundió la noticia de la muerte de Rubén Darío. (La noticia era falsa, pero sólo se confirmó su falsedad más tarde). Federico Henríquez y Carvajal escribió en “Letras y Ciencias” en Santo Domingo, marzo de 1895 que Rubén Darío era un “poeta de lira de diamante” de luz y “lluvia de colores”, de “verso áureo...tallado en moldes amplios de peregrinas formas” En relación a “Azul” lo llamó “joyel de maravillas artísticas” y comparó el libro de Darío con las miríadas de “los soles como notas del himno universal: el Cosmos”.

Se advierte que Henríquez y Carvajal indica algunas de las características más importante del cambio producido por Darío en la nueva sensibilidad poética. Y, de paso, señala, esa fuerza cósmica —que es también, para mí, y además: existencialista— en Darío.

A título de ampliación, desearía profundizar un poco más en estos enlaces de una sensibilidad en la otra, en estos traspases o vasos comunicantes de sensibilidad o, al menos, de estados paralelos precursores.

En “Ideario de Federico Henríquez y Carvajal”, recopilado por Alberto Baeza Flores, Santiago de Cuba, 1960. Universidad de Oriente, Departamento de Actividades Culturales, 307 págs. 21 1/2 cm, en la “Introducción” (que abarca hasta la pág 58), he estudiado la posición poética estética de Henríquez y Carvajal (págs 16 a 30). Digo que aunque su formación obedecerá al grito romántico, no desconocerá las iluminaciones de los modernistas.

En la atenta lectura de la poesía de Henríquez y Carvajal he encontrado, de pronto, un tipo de poesía sentenciosa que lo emparenta al Antonio Machado que escribió que no hay caminos, que se hace camino al andar.

Don Federico dice en "Romances históricos":

Quienes van, no siempre llegan;  
muchos hacen larga ruta,  
i el camino es quien los lleva

Dejo la señal de afinidad, a los estudiosos e interesados en la poesía dominicana.

Decía en mi "Introducción" que algunas zonas de los poemas románticos de Don Federico están cargados de ideas, porque la poesía pone también música al pensamiento; porque el poeta es, a su manera, un pensativo que canta —o un pensamiento sensitivo que canta, para decirlo, hoy, en otro tono—. Dice Don Federico: "Clama el poeta, como quien piensa a voces, con voces del alma." Esto valdría para el poeta social, o para la mejor "poesía de compromiso", o para la poesía de protesta, no conformista y testimonial, para la poesía como espejo de la sociedad, pero es aplicable, también, a otros temas reflejados en la poesía. (Será el clamor de un León Felipe en numerosos de sus poemas, o para situar el ejemplo, dentro de la poesía dominicana: Será el clamor de "Voz del desterrado en su tierra" de Héctor Incháustegui Cabral en "Rumbo a la otra vigilia" (1942), un poema capital dentro de este tipo de poesía en Incháustegui Cabral y dentro del escenario general de la poesía dominicana y cuyo análisis será emprendido más adelante, para reiterar su importancia).

Regresando a Henríquez y Carvajal (reemplazo aquí la i característica en la ortografía de Don Federico por la y, por motivos didácticos, comprensibles) encuentro que seis años antes de "Prosas Profanas" —ese libro del Rubén Darío espléndido en su mensaje innovador— Don Federico canta en un tono donde lo romántico insinúa lo modernista y de manera más o menos clara:

Cantó la alondra -- ¡mi dolor lo sabe! —  
el alba rosa de mi abril florido,  
cuando su aljaba me ciñó Cupido  
i el cisne regio me llevó en su nave.

Las sugerencias de música y colores, las suavidades, las referencias mitológica ( la presencia de Cupido en lugar de la desnuda palabra "amor", romántica), el cisne mismo, tan querido a Darío —que está, entre los símbolos poéticos rubendarianos en el

monumento a Darío en Managua, junto al lago—, son como una alborada de anunciación modernista en el romántico dominicano.

Más allá hay otras notas de parecido clima, cuando Don Federico —entre luces y frondas modernistas— habla de “el albo cisne sobre la onda sirve a Lohengrin de nave i guía”.

No quiero, con esto, entrar al difícil terreno de las prioridades: de quien fue el primero en introducir, dentro de la poesía dominicana, un lenguaje modernista. E. Rodríguez Demorizi, en su ya citado libro sobre “Rubén Darío y sus amigos dominicanos” ofrece en las páginas 28, 29 y 30 una muy atinada cita de versos de poetas dominicanos donde se advierte la influencia del poeta de “Azul”, “Prosas Profanas” y “Cantos de Vida y Esperanza”. A mi vez hago una pequeña antología con las citas de Rodríguez Demorizi para orientar al lector:

De Pedro Henríquez Ureña en “Flores de Otoño” (1901):

Es que sueñan...  
...con Cipango, en lejanísimo Japón?

De De Valentín Giró, en “Virgínea” (1907):

...todas las estrellas reñan...reñan...

De Ricardo Pérez Alfonseca, en “Crepusculario” (1910):

El cisne de nieve  
sobre el agua queda,  
cristalina y leve  
sueña, sueña en Leda...

De Porfirio Herrera, en “La fuente”

Como una ninfa hilandera  
la fuente hila, que hila.

(Que vendría a ser, en una breve anotación; un tema para un breve poema japonés—el Hai—kai)

De Domingo Moreno Jimenes en el soneto “Urania”:

Sobre la austera noche de su duelo fulgura



su divino semblante melancólico y grave.  
En sus sueños parece que se remonta un ave,  
hacia el azul, que eternos porvenires augura...

Selecciono cinco de los trece ejemplos que ofrece Rodríguez Demorizi y elijo los que, para mí, representan un mayor temblor emocional y de clima lírico modernista. Los ejemplos pudieran multiplicarse.

Para regresar a las observaciones en torno a Federico Henríquez y Carvajal, éste aconsejaba ahorrar adjetivos (“Huelgan adjetivos. Eso acusa pobreza de rima”). Y el consejo venía de un temperamento pleno de entusiasmo y efusiones. Ya se ve, una vez más, que toda ubicación es siempre relativa y que el romántico tiene, a veces, posiciones estéticas de contención. El ser humano —y el ser poético en este caso— no es un cara o cruz, aun sí o no, o el contraste violento de posiciones. Hay matices, hay claroscuros y hay inter-relaciones entre actitudes aparentemente contrarias en él.

#### *Los diversos compromisos.*

Al empezar el siglo XX, Don Federico asegura que el arte es “un poderoso elemento de vida” y que sus emociones han de tener como misión “iniciar al pueblo en el culto de la belleza”. Esto se dice en momentos en que estamos en Hispanoamérica —en una parte de ella— bajo la influencia de un arte fino, exquisito, sensorial, de colores cálidos y musicales, por donde suelen vogar los cisnes y los sueños rubendarianos.

Cuando juzga en 1908 la obra de un poeta de la América del Sur, al chileno Antonio Borquez Solar (1874— 1938), dice Don Federico: “El poeta es legionario de una causa noble i de equidad: la justa distribución de la riqueza” y habla Don Federico de “la familia humana”.

Nos parece que Don Federico va demasiado lejos en la misión que asigna al poeta, pues el poeta sólo puede, en relación a su creación, hacer participable su obra en la medida que es fiel a sí mismo y a su tiempo, y no más. Pero se advierte que en esta renovación: de la sensibilidad de comienzos del siglo XX entran, también, corrientes de una poesía y un arte sociales.

Mientras la vanguardia está en la batalla modernista y acaban de

asomar los “Cantos de vida y esperanza” (1905), desde el Sur sólo hay leves indicios de literatura social, muy perdidos, al comienzo, en medio de las sonoridades modernistas (Chile ha sido el escenario del lanzamiento de “Azul”): son los trenos sociales de Borquez Solar; las estampas de la explotación y duros trabajos de los hombres sobre la tierra y los que han de bajar a las entrañas de la tierra, a las minas del carbón, en Baldomero Lillo; son los tonos melancólicos y las tonadas desamparadas del doloroso Carlos Pezoa Veliz (1879–1908). En las Antillas, el antecedente grande de servicio inmediato, directo, de un escritor comprometido con su tiempo hasta el último latido de su sangre es el caso de José Martí (1853–1895)—que es, además, y no se olvide, un artista exquisito y un precursor del Modernismo—. Desde el otro lado del Atlántico, desde la lejana Rusia, siguen llegando a Hispanoamérica los tonos de un socialismo evangélico de Tolstoy. Han quedado, aun, las resonancias del acento del realismo (naturalismo) de Zolá. En Chile, uno de los escritores que encabezará la corriente de una literatura de ensoñación, de viajes, de errancias planetarias, empezará por apegarse a los cánones de Zolá. Es Augusto D’Halmar (1882–1950) que escribirá “Juana Lucero”.

Todo anda demasiado entremezclado. “La Bella Epoca”, que es una imagen aparentemente feliz para señalar un período —acaso un poco breve de nuestra historia más inmediata— y con la que está relacionado el espíritu del modernismo o de sus cultivadores principales, es, también, un período donde se entremezclan el Asunto Dreyfus y los vales de Strauss, los atentados de los anarquistas y nihilistas y la mundanidad del “Café Concert”, la preocupación de los intelectuales por el compromiso del escritor y las formas galantes de una sociedad de grandes contrastes y contradicciones. La fallida revolución rusa de 1905, la revolución mexicana de 1910, la primera gran guerra mundial, la revolución bolchevique de 1917 serán las expresiones de estas contradicciones socioeconómica, políticas y culturales.

Don Federico dirá en 1894, en “Ética i estética”, 11, 12: “Sin alma en conflicto, o momento psicológico, o acto heroico, no hai poema”. Y en una de sus notas del mismo año y obra, escribirá: “En ocasiones falta el oído interno: el oído del alma del poema”. Rubén Darío dirá al enunciar su credo: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo la idea, muchas veces”. Y José Martí: “Poesía es un pedazo de nuestras entrañas, o el aroma del espíritu recogido como en cáliz de flor, por manos delicadas y piadosas” Y dirá, también:

“Sin emoción se puede ser escultor en verso o pintor en verso; pero no poeta”.

Es interesante advertir que en Henríquez y Carvajal pueden encontrarse tonos afines a la nueva sensibilidad. En “Del amor i del dolor”, Poemas del hogar en duelo, Barcelona, Imprenta de A. Ortega, sin año, escribe en 1906:

Sutil e inquieta, de tu fácil ida  
murmura el aura; del verjel las rosas  
suspiran de añoranza... ¡Son las cosas  
que tienen alma como tienen vida!

Este encontrar el alma en las cosas o el alma de las cosas —o las cosas que tienen alma— está en el tono intimista modernista; y las rosas que suspiran de añoranza se aproxima a las sensaciones de los primeros libros de Juan Ramón Jiménez. Como este verso de “Del amor i del dolor” de 1909: “La luna ha caído, llorando en el río! ”. Admirable imagen, como para un finísimo clima de Hai-kai, la delicada forma de la poesía japonesa de sensaciones casi pintadas o dibujadas.

También en “Del amor i del dolor” doy esta estrofa de 1905 donde hay un clima juanramoniano:

¿A dónde ha ido la menuda mano,  
sedeña i blanca con albor de espuma,  
que rauda a veces, como leve pluma,  
sobre el teclado de marfil del piano  
en lágrimas de amor trocó la bruma?

(Espigando en la obra de Henríquez y Carvajal doy un ejemplo más, como referencia. Cierta sentencia por lo apretada, se diría muy moderna, muy del Juan Ramón Jiménez sentencioso, crítico, esteta: “Releo —lo que vale decir— selecciono.” Y corresponde a Federico Henríquez y Carvajal y es de 1922. Y bien pudiera figurar junto a estas dos de Juan Ramón Jiménez que tomo de sus apuntes de crítica: “Depurar: recrear” y “Corregir: ordenar la sorpresa”)

Una última cita de “Ética i estética”, 11, 102 y 103 (“Almas i libros”, Santo Domingo, R.D. Imprenta de J.R. de Vda. García Sucesores, 1929) muestra en una nota de 1908 cual es la posición de Henríquez y Carvajal —y con él, la de otros en Santo Domingo— en

relación al Modernismo. En ella se advierte que, correctamente, se ha eliminado la falsa etiqueta de extranjerizante al Modernismo, pues se trata de una visión de la vida y del arte que parte, siempre, desde Hispanoamérica o Indoamérica, aunque los temas no sean, muchas veces, hispanoamericanos. El modo hispanoamericano, pudiéramos agregar, es la forma de sentir el tema.

Esta “nueva modalidad”, “con su mayor o menor exotismo” es reivindicada para Hispanoamérica por Henríquez y Carvajal:

“No cabía el inconsulto desvío, i aunque sin menosprecio de cuanto es áureo joyel en la diadema del siglo de oro de la literatura castellana esa nueva tendencia, esa evolución del arte, señorea desde entonces el campo literario de la América española. Es de casa. Con ella se ha querido dar, desde Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, José A. Silva, i Rubén Darío, en fórmulas novísimas, el verdadero concepto del arte visto a través del medio i con elementos nativos del Nuevo Mundo”.

La valoración es correcta. Henríquez y Carvajal, como otros, había advertido en Santo Domingo, la presencia de una nueva sensibilidad, que gravitaría, poderosamente, sobre las dos primeras décadas del siglo veinte en la poesía dominicana. Luego vendrían el vedrinismo y el postumismo.