

# LA POESIA DOMINICANA EN EL SIGLO VEINTE

## CAPITULO IV

### EN EL ARCO DE "LA NUEVA EPOCA"

*Por Alberto Baeza Flores.*

*Un escenario en movimiento*

CUANDO EN LA CIUDAD DE MANAGUA, en América Central, un joven poeta de dieciocho años llamado Rubén Darío, publicaba sus "Epístolas y Poemas. Primeras Notas", se efectuaba al otro lado del Océano Atlántico el Congreso de Berlín, en el que Europa se repartía colonias en Africa y Asia y se iniciaba, cronológicamente, aquel período de treinta años que sería conocido como *La Bella Epoca*.

Al año siguiente, Daimler inventaba el primer motor a gasolina. Y mientras en Santiago de Chile aparecía "Abrojos", del ya errante poeta nicaragüense, el más alto lírico del Modernismo, Inglaterra celebraba el Jubileo de la Reina Victoria. Un año más y aparecería en Valparaíso, Chile, la primera edición de *Azul*, destinado a convertirse en el especie de evangelio de la nueva estética modernista, que tenía —no se olvide, creadores extraordinarios, anteriores a Darío, como José Martí, como Gutiérrez Nájera y como José Asunción Silva y Julián del Casal— Al año siguiente de la aparición de *Azul* ocupaba el trono de Alemania el Káiser Guillermo II y Hertz descubría las ondas electromagnéticas de la telefonía sin hilos.

En 1889 la Tragedia de Mayerling colocaba la nota trágico-romántica a La Bella Epoca, París celebraba la Exposición Internacional que parecía proclamar la cumbre de ese siglo *de la ciencia* y Edison iniciaba los experimentos con el fonógrafo.

Toda esa etapa de la historia contemporánea, cuyo centro principal estaba en Europa —Abdicación de Bismarck, Encíclica *Rerum Novarum* de León XIII, el caso Dreyfus, las primeras funciones de cine en París, la inauguración de la torre de Eiffel, asesinatos de emperatrices y de reyes, los años y la muerte de Toulouse Lautrec, *Búsqueda del Tiempo Perdido* de Marcel Proust, *Triple Alianza frente a Triple Entente* iba a desembocar, como una locomotora a toda marcha, en una catástrofe mundial: después del asesinato de los Archiducos en Sarajevo, comenzaba el 4 de agosto la Gran Guerra del 1914 que iba a convertir a la tierra en un infierno y que casi no iba a encontrar neutrales.

Durante ese arco de casi treinta años, el modernismo iba a recorrer lo más importante de su órbita, iba a alcanzar su plenitud con *Prosas Profanas* (Buenos Aires, 1896) y *Cantos de Vida y Esperanza* (Madrid, 1905), *El Canto Errante* (Madrid, 1907) y “Poema del Otoño y Otros Poemas” (Madrid, 1910) de Rubén Darío; los poetas dominicanos iban a escribir —bajo la inspiración modernista— y en 1913 —en vida aun de Rubén Darío— iba a aparecer el *Finis Patria* de Ricardo Pérez Alfonseca y *Oda de un Yo* (1913), también de Pérez Alfonseca.

El final de *La Bella Epoca* iba a dar nacimiento a la explosión de las escuelas poéticas de vanguardia, cuyas inquietudes estéticas llegarían a la poesía dominicana, de donde surgirían el Vedrinismo y el costumismo.

Los países de la América del Sur y México celebraban el centenario de su independencia política de la Madre España en aquel 1910 que sería, también, el año de la Revolución Mexicana y la verdadera entrada de Hispanoamérica en el siglo XX, pues la Revolución Mexicana iba a significar un estremecimiento de las raíces sociales, políticas, económicas, culturales de México y sus resonancias y ondas se iban a sentir en el resto de la zona continental.

La etapa experimental de la Era Atómica la iniciaron dos seres que se amaban y se complementaban de manera admirable: Pierre y Marie Curie. Los Hermanos Augusto y Luis Lumière descubrieron la poesía de las imágenes en movimiento. Las luchas del movimiento feminista descontaron siglos de atraso y de subestimación de la mujer en la vida activa de la sociedad. Mientras la Iglesia Católica buscaba un contenido social, el anarquismo empezaba a ser anarcosindicalismo, mientras las doctrinas de los revolucionarios del

siglo XIX empezaban a tomar cuerpo en las reivindicaciones de los trabajadores.

### *Las inquietudes de los creadores*

El Caso Dreyfus había movido a una generación —brillante— de escritores franceses a lo que mucho más tarde sería llamado *el compromiso del escritor* —su *engagement*—. Van Gogh había muerto sin haber obtenido la gloria que le daría el siglo XX. Pero estaban Cézanne, Braque, Roualt, Matisse, Dérain y —especialmente— Picasso que en 1907 —a los 25 años— con *Les Demoiselles d'Avignon* iba a abrir una nueva época a la pintura.

1910 y 1911 serían los años de *El Pájaro de Fuego* y de *Petroushka*. Una nueva concepción del ballet y de la música había nacido. Debussy y Ravel darían a la música la alianza del simbolismo al sonido. Serían los peotas de la música nueva, como Stravinsky era el maestro, el técnico.

Mientras Tolstoy predicaba un nuevo humanismo mesiánico, Pirandello y Maeterlinck se internaban en nuevas galerías del ser, y Unamuno, Valle Inclán, Baroja, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Gabriel Miró, Azorín, Ortega y Gasset ofrecían, desde España, una nueva sensibilidad —un nuevo “Siglo de Oro”—, al pensamiento y al sentimiento español.

Romain Rolland, André Gide y, especialmente, Marcel Proust, daban la dimensión de un nuevo tiempo, desde Francia. Rolland era el humanista, el europeísta. Gide era el descubridor de sí mismo. Proust realizaba el inventario del tiempo que se había convertido en recuerdo. El Hemingway de *La Bella Época* —en lo que era la alianza del escritor con el hombre de acción— lo fue otro norteamericano singular: Jack London.

Los cronistas hispanoamericanos de las letras de La Bella Época eran Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío. Mientras Europa bailaba las melodías de Strauss y la gente, en París, se divertía con el cine, al otro lado de aquel mundo y del Océano, caía en los campos de Dos Ríos, en Cuba, de cara al sol cubano, en guerra contra el colonialismo opresor, aquel José Martí que había comprendido —desde adolescente— en forma dramática y vertical, su compromiso con la libertad de su pueblo y a cuyo ideal ofrendaría su vida.

Se me ocurre que ese gran poeta —que abrió las puertas de una

nueva sensibilidad a Rubén Darío y a la prosa modernista y, en cierto modo, para el verso, a través de su *Ismaelillo*— caído así, “sin Patria, pero sin amo”, bajo el sol de Dos Ríos, en medio de un aire de pólvora y descarga, es un poco nuestra dramática situación hispanoamericana en esa tumultuosa época de cambios y reajustes, de esteticismos y crímenes.

Para mí es Rubén Darío —al que en su único encuentro en Nueva York, Martí llama “¡Hijo!”— el que expresa, con toda su utilería de cisnes, sus criaturas mitológicas, sus japonerías y sus Versalles fabulosos y misteriosos, un cierto espíritu de *La Bella Época* sentida por una sensibilidad nuestra. Pero — ¡cuidado! — este poeta, al que se ha llamado *exquisito* o fugado, vive también la hora del compromiso —del *engagement*— y nos da la poesía social, comprometida, antimperialista, revolucionaria que mantiene su vigencia de auténtica emoción indohispanoamericana en *A Roosevelt* (“Tened cuidado. ¡Vive la América española! / Hay mil cachorros sueltos del León español./ Se necesitaría, Roosevelt, ser por Dios mismo, / el riflero terrible y el fuerte cazador,/ para poder tenernos en vuestras férreas garras./ Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!”)

Hay que seguir la vida y la obra de Enrique Gómez Carrillo —el otro gran cronista, junto a Martí y Darío— para tener el otro testimoniador hispanoamericano de *La Bella Época* y la de un agitador de inquietudes, expositor laborioso y sensitivo, elegante y atrayente, de la nueva sensibilidad. Es a través de los libros de Darío y Gómez Carrillo que una parte de los poetas dominicanos de entonces reciben valiosos textos y testimonios de esta nueva emoción ante la vida que se llama Modernismo. (Ya Martí nos ha dejado en páginas de crónicas, en cartas inolvidables, su emoción ante el paisaje y la gente dominicana, dicha en un estilo enteramente nuevo y en una prosa modernista, única, antológica, singular.)

#### *El sentido de la historia cultural.*

El poeta y ensayista dominicano Ramón Francisco —autor de *Las superficies sórdidas* (1960), y que comienza a publicar en los primeros años de la década de los años cincuenta, hace una afirmación en su libro *Literatura dominicana 60*— Santiago, República Dominicana, 1969, Universidad Católica Madre y Maestra, Colección *Contemporáneos*, 257 pag. 18 1/2 cm - que quisiera comentar.

Escribe Ramón Francisco en la pág. 166 de su ya citada obra:

“La independencia mental no reverbera sino en el siglo XX, no está teniendo lugar sino ahora (se refiere a la década del 60), a partir sobre todo de la década del 30. Tal la razón por la cual Borges es un europeo. Tal la razón por la cual Salomé Ureña de Henríquez, Apolinar Perdomo, los hermanos Deligne, son europeos, y lo dominicano no aparece sino con Domingo Moreno Jimenes en nuestro país. Esta gente pertenece todavía a la colonia.”

En el párrafo siguiente aclara: “¿Qué pasa cuando esta independencia mental tiene lugar? Simplemente el hombre latinoamericano se encuentra a sí mismo” (pág. 166).

Hay una cierta tendencia —y me parece que con posibles motores subconscientes— a pensar que uno está estrenando la historia y que lo realmente interesante está ocurriendo en el tiempo y espacio de la historia —ya sea historia política, social, económica, cultural, moral— que le ha correspondido vivir a uno. Esto que pudiéramos llamar, de algún modo, arrogancia del sentido histórico o del sentido de la historia, nos conduce, generalmente, a equivocaciones y a graves distorsiones o deformaciones sociohistóricas culturales.

La “independencia mental” es un proceso evolutivo, para los dominicanos como para todos nuestros pueblos, y sus ejemplos se remontan —en el caso dominicano— al siglo XIX y sus raíces están en los años de la Colonia.

La Universidad Católica Madre y Maestra reeditó *Poesía Popular Dominicana* de Emilio Rodríguez Demorizi (1973, Santiago de los Caballeros 303 págs. 20 1/2 cm. La primera edición es de 1938). De ella pudiéramos extraer numerosos ejemplos de dominicanidad o de independencia mental, digamos espiritual, del dominicano. Cabría pensar en Juan Antonio Alix y en Meso Mónica, y en aquella quintilla, tan popular:

*Ayer español nací,  
a la tarde fui francés,  
a la noche etiope fui,  
hoy dicen que soy inglés:  
no sé qué será de mí.*

Se trata de una queja profundamente dominicana, de una dominicanidad herida, de un sentimiento nacional que recurre al humor para atenuar su angustia. Se advierte la auténtica y grave

preocupación frente al asedio, al destino adverso, en ese siglo de tan graves y sangrientas luchas por el sentido nacional, donde las situaciones dramáticas de las contiendas e invasiones hicieron más destacable el valor auténtico de lo dominicano. Esta quintilla de la poesía popular dominicana es una nota ejemplar, válida, significativa de dominicanidad y que me impresionó desde que hace más de treinta años la leí, por vez primera, en la edición inicial del libro de Rodríguez Demorizi.

De la poesía no popular del siglo XIX dominicano pudiéramos tomar numerosos ejemplos y sobre el tema volveré, ya con más extensión, al examinar los temas y los tonos dominicanos de esta poesía.

No puede ser pues, históricamente, Moreno Jimenes padre de lo dominicano en la poesía de quisqueya, aunque Moreno Jimenes y el Postuismo hayan destacado —con importantes razones sociestéticas— temas dominicanos, sensaciones y emociones nacionales, tipos, paisajes, elementos de la dominicanidad. Por otra parte hay en Moreno Jimenes otros aportes donde lo dominicano está presente sin que sea una poesía de tipo nacionalista. Me refiero a su ancha zona de poesía mesiánica, de intención mucho más amplia y de aliento americanista, de la que hablaré más adelante.

El lenguaje, el idioma de Moreno Jimenes y de cualquiera de los otros poetas motivos de este estudio, es una lengua heredada de Europa, pues fue traída por los conquistadores y colonizadores occidentales. Este idioma ha recibido, también, aportes de Hispanoamérica —o más bien de Indohispanoamérica— en el trato, en el comercio, en el uso del idioma. Las lenguas propiamente nativas o indígenas forman una literatura que no es el motivo de este estudio y que no son, tampoco, la “independencia mental” a que se refiera Ramón Francisco.

Decir que Borges *es un europeo*, como lo afirma Ramón Francisco, es olvidar lo que la obra de Borges —muy especialmente el poeta Borges significa en la temática argentina— y por ello hispanoamericana— y el redescubrimiento de los temas argentinos y de la argentinidad que representa esta obra. Tómese la *Obra Poética* de Borges (Buenos Aires, Emecé Editores, primera edición 1954, séptima edición 1967, que es la que poseo, en la colección de Obras Completas, sus poemas de 1923 a 1967. 340 págs. 18 1/2 cm.) y ¿qué se encuentra? Que el primer libro de Borges se llama “Fervor de Buenos Aires”, que en “*Luna de Enfrente*” continúan los temas argentinos; que los poemas que siguen se llaman *Cuaderno San*

*Martín*, que *El otro, el mismo* —dedicado a Leopoldo Lugones— hay, también, poemas como *Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges*, *Los Borges*, *Buenos Aires* y otros, donde lo argentino está presente como emoción y que, finalmente, “Para las seis cuerdas” es un libro de milongas. ¿Dónde estaría, entonces, “lo europeo” de Borges si es un poeta preocupado, en tal medida, de los temas “porteños” —bonaerenses— y nacionales? En cuanto a sus páginas en prosa, dentro de las ya antológicas, cabría recordar las que dedicó a Evaristo Carriego y otras. Borges tiene, también, otros temas y otros tonos. (Como también los tiene Neruda, cantor de lo chileno, pero, además, inspirado en muchos otros temas no chilenos, dentro de su geografía poética) Pero el que existan en Borges otras inspiraciones, además de las argentinas, no nos puede llevar a calificarlo “de europeo”. El idioma que usa Borges —heredado de Europa— es el mismo español o castellano que tiene la oportunidad de usar Moreno Jimenes o el propio Ramón Francisco para calificar “de europeo” a Borges, calificativo que lo hace, naturalmente, también desde un idioma de origen europeo como el castellano.

En cuanto a que Salomé Ureña de Henríquez, Apolinar Perdomo y los hermanos Deligne sean, también, europeos, me parece una afirmación demasiado ligera, pues si ellos —con esa lógica— son europeos, valdría la pena preguntar quiénes son los poetas dominicanos.

El siglo XIX dominicano está lleno de ejemplos de poesía inspirada en temas dominicanos. Bastaría recordar a Félix María del Monte (1819-1899). Cito a Carlos Federico Pérez en su libro *Evolución Poética Dominicana*, pág. 106: “Del Monte se solidarizó con Ureña de Mendoza y José María González en la empresa, de tan neto carácter romántico, de introducir el sabor local en la poesía nativa” (dominicana). Léase a Manuel Rodríguez Objío (1838-1871), a Juan Isidro Pérez y se comprenderá que Salomé Ureña es una lírica que anima, como educadora, el progreso de la patria dominicana, que canta el hogar y la escuela dominicanos, pero que, además, es la lírica del poema tan dominicano —por inspiración y rango lírico— escrito *En la Muerte de Espaillat* ( “¿Qué acento de amargura / del Yaque hasta el Ozama en raudó vuelo, / cruza en el viento que gimiendo pasa? ” , y que es la autora de un tema como el de “Anacaona” En los heptasílabos del Canto XIX Salomé Ureña realiza una contraposición de emociones, un contrapunteo de situaciones y de colores entre las naves que navegan tranquilas y el prisionero, encadenado, que viaja, también, pero en qué distinta situación y

hacia qué doloroso destino (“Por el tendido piélago / las españolas naves, / bajo el aliento plácido / de céfiros suaves, / gallardas y altaneras / cruzando van ligeras, / mientras se esconde pálido / en el ocaso el so. / Y Allí va el genio bélico / del suelo quisqueyano, / el defensor intrépido / del oprimido indiano, / que sin piedad alguna / triunfante en su fortuna / de su pensil bellísimo / arranca el español”).

En relación a Gastón Fernando Deligne debe recordarse que uno de sus poemas, que más nombre y prestigio le dió entre los lectores de su tiempo, fue un poema inspirado en un bohío o vivienda, abandonado en el campo dominicano: *En el Botado*, en 1897.

Y en cuanto a Apolinar Perdomo, un modernista, llamarlo europeo sería tanto como llamar europeo al Modernismo en conjunto, en circunstancias que se trata de una tendencia que si aprovecha las experiencias de la poesía francesa, especialmente la del simbolismo, la reestructura dentro de un sello muy personalísimo y con una sensibilidad hispanoamericana. Aun en el Darío “francés” se advierte el palpitar de una sensibilidad que es del Nuevo Mundo. Aun, no obstante todas esas declaraciones de Darío, muy a tono con *La Bella Epoca* y para deslumbrar, con fantasías, a sus paisanos hispanoamericanos, lo que permanece de Darío es “el otro Darío”.

Darío, al igual que Neruda, se inspiró en muy diversos escenarios y temas —sería necesario un inventario comparativo entre ambos—, pero ésto no significó que dejó de ser hispanoamericano y el Darío *francés* sintió también, como pocos, a la Madre España —como la sintió Neruda, también—. No puede olvidarse que Darío cantó, como pocos también, y muy extensamente, en poemas de compromiso hispanoamericano a las glorias de Chile, que está su canto sinfónico a la Argentina, sus poemas centroamericanos —a los temas de su infancia y adolescencia en la Nicaragua natal— y especialmente sus grandes cantos continentales hispanoamericanos.

### *Lo postizo y lo auténtico.*

En su *Breve Historia del Modernismo*, México, Buenos Aires, 1954, Fondo de Cultura Económica, 544 págs., Max Henríquez Ureña escribe (pág. 11) : “El Modernismo fue, ante todo, un movimiento de reacción contra los excesos del Romanticismo, que ya había cumplido su misión e iba de pasada, y contra las limitaciones y el criterio estrecho del retoricismo seudoclásico”. Y agrega —pág. 13



—, poco más adelante: “La reacción modernista no iba, pues, contra el Romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos y, sobre todo, contra la vulgaridad de la forma y la repetición de lugares comunes e imágenes manidas, ya acuñadas en forma de clisés”.

Del juicio de Henríquez Ureña me parece importante destacar que no se trata de una reacción del Modernismo contra el Romanticismo en sí, sino contra aquello que era un abuso del Romanticismo, una falta contra la esencia, y contra todo aquello que se encontraba de más y que distorsionaba la escuela romántica. El romanticismo había caído en una gritería que era la suplantación de la emoción verdadera por una simulación, bastante teatral, melodramática, vocinglera, del mismo modo que —más tarde— en el caso de la poesía hispanoamericana, caería sobre el Modernismo una especie de plaga de los falsos imitadores que lo desacreditarían. Todo esto lo vivió la poesía dominicana, tanto en los excesos de los imitadores del Romanticismo como en los de los imitadores del Modernismo, sin talento poético.

Si leemos la obra de José Joaquín Pérez encontramos, en este poeta romántico dominicano, defectos y cualidades que son propias de la escuela y que no desmeritan a José Joaquín Pérez, sino que simplemente lo ubican en un modo de sentir la vida que corresponde a su época, a su generación. Pero hay otros poetas —igual que los hay en todos nuestros países y en la Península Ibérica— que sin talento poético suficiente trabajan dentro de lo más endeble del Romanticismo.

También en el Modernismo dominicano encontramos la misma situación. Junto a un Osvaldo Bazil o a un Ricardo Pérez Alfonseca (o en otros tonos, frente a un Federico Bermúdez o a un Andrejulio Aybar) surgieron, también, los que sin condiciones suficientes y sin una sensibilidad profunda, caían en lo ornamental, en lo solamente externo, en lo nimio, en lo postizo o en lo frágil del Modernismo. (También esta situación se presenta dentro de los postumistas, donde algunos creen que postumismo es escribir *de cualquier manera, como sea, como venga*; y el prosaísmo lírico que en un Moreno Jimenes está compensado con tonos, a modo de contraste, de un clima metafísico, hacia donde se eleva lo cotidiano, en algunos seguidores, menos felices, el Postumismo se queda solamente en lo prosaico cotidiano no elevado, ni profundizado por la fuerza lírica. Los mejores postumistas, junto a Moreno Jiménez, como Avelino, Zorrilla, y los que vienen de otras promociones como Pedro María

Cruz, Gladio Hidalgo, Domínguez Charro, nos dan poemas donde lo cotidiano está elevado a categoría poética. Y también algunos otros postumistas, de la calidad de ellos, pero la poesía dominicana conoció, también, a los que tomaban del Postumismo lo más débil de su contextura y, sin talento suficiente, se llamaban postumistas porque escribían *a la buena de Dios* y ellos creían que eso era postumismo. Y se equivocaron. El maestro del Postumismo, Domingo Moreno Jimenes, como se verá, conoció muy bien la técnica modernista y la herencia lírica de los siglos hasta él y la liberación del verso no la hace Moreno Jimenes porque empieza desde cero, sino porque parte de una herencia bien asimilada y que le aconseja —junto a la vida de entonces y a todo lo que pueda condicionarla— ir hacia una expansión de la estrofa y a un nuevo contenido de la imagen, el símbolo, la metáfora, como se verá. Cosa que también ocurre con Vigil Díaz y otros).

El Romanticismo realizó aportes muy importantes a la poesía de siempre y no podemos olvidar que el Surrealismo viene a ser la última consecuencia del Romanticismo: un Neoromanticismo que lleva la exploración del yo hasta sus últimas consecuencias, con la ayuda de lo onírico, del sueño, de los avances de las indagaciones de Freud y sus discípulos, que se interna en el mundo mágico del ser, que no rechaza nada y que va hacia la escritura automática, hacia el automatismo psíquico puro y hacia lo imprevisto del mundo interior del ser humano, dentro de lo que alguien ha llamado “los sótanos del alma”.

Los grandes románticos buscaron espacios nuevos para la poesía, desde su hora, desde su tiempo. Una relectura de ellos, en la hora presente, nos da sorprendentes hallazgos actuales. Pondré algunos ejemplos, muy breves.:

Alphonse de Lamartine (1790-1869) tiene en *El Lago* —y cito la traducción de Calixto Oyuela, bastante conocida y divulgada— versos como éstos, que parecen de ahora y de siempre: “...del tiempo no podremos en la corriente inmensa / anclar alguna vez? “...El hombre no halla puerto, ni el tiempo halla ribera / pasa, y no somos ya! ”. ¿No estamos escuchando, en otro siglo, a nuestro Jorge Manrique, nuestro poeta del cuatrocientos, en sus *Coplas*?

Alfred de Vigny (1797-1863) nos da —en traducciones de Carlos Obligado— versos como éstos:... “Frente al destino lóbrego y a su estéril crudeza, / sólo el silencio es grande; todo el resto es flaqueza.” (En “La Muerte del Lobo”); “...para pensar que acaso desperdició su

hora / quien cultivó el esfuerzo, pero el recuerdo no; / para escribir un libro que nos dijera ahora: / "así vivió mi tiempo y así he vivido yo." (En "El espíritu puro"). O en Víctor Hugo (1802-1885): "...vio cruzar, como enjambres, en continuo concierto, / las blandas desnudeces de tibias claridades / que solemos llamar nubes y son deidades. / Era la hora en que salen los caballos del sol; / y al despertar glorioso del cielo en su arrebol, / de par en par abría ya su puerta sonora..." ... "los potros de la aurora / cuyo relincho firme provoca lo infinito" "...cerró sus manos ojos de paloma..." —la traducción es de Enrique Diez Canedo y está en su antología "La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo", ya citada—. Los ejemplos pudieran multiplicarse, pero advertimos aquí, en Hugo, cómo Darío —el gran modernista— ha asimilado sus mejores esencias y las ha transformado.

De Alfred de Musset (1810-1857) tomo estos otros ejemplos —de las traducciones de Carlos Obligado—: ... la juventud ahora / fermenta como un vino por las venas de Dios" ... "Nadie escribe en arena inestable / bajo el furor de la tormenta"... "sólo el dolor en mí respira..." Y de las traducciones de Agustín F. Cuenca, este fragmento de su poema *Madrid* y que anticipa tonos modernistas: "¡cuántos pies blancos como jazmines / huellan las flores de tus jardines, / alzan el polvo de tus paseos! "

### *Hacia una liberación del verso*

Por lo que significa para lo que la poesía dominicana logrará como liberación del verso —a través de Pérez Alfonseca, el modernista; Vigil Díaz, el vedrinista; Moreno Jimenes, el postumista— voy a citar la búsqueda —desde el Romanticismo— de nuevas vías. Dice —para sintetizar el panorama, Diez Canedo— pag. 57 de su antología *La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo*:

*"En pleno romanticismo, diversos poetas buscan ya la expresión de un arte más íntimo, más intenso. Gerard de Nerval da forma a sensaciones fugitivas e imprecisas; Aloysius Bertrand trata de hacer de la prosa un instrumento nuevo, capaz de traducir todas las inspiraciones. Théophile Gautier, nacido al arte en los momentos más sonoros del romanticismo, concentra su exotismo colorista en la precisión de los "Emaux et camées"; Banville, en su poética rígida, había de dar un código a los parnasianos. Baudelaire, sobre todos, al realizar, inspirándose en Aloysius Bertrand," el milagro de una prosa poética, musical, sin*

*ritmo ni rima; bastante flexibe y trabajada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia”, creaba un arte nuevo; en su soneto “Correspondances” ha de verse acaso la obra inicial del simbolismo.”*

Vigil Díaz en su introducción a *Galeras de Pafos*, cita como inspiración este ideal estético de Baudelaire —por eso me ha parecido importante la cita completa de Diez Canedo—. Moreno Jimenes, en la introducción a *Fantaseos*, declara que su poesía está regida por las emociones y que “los prejuicios de forma y fondo” han sido echados al viento, arrojados fuera “por la potencialidad del segundo patético” o sea que es la emoción —la inspiración— la que ha determinado la forma. Por otra parte, en esa misma introducción y recordando uno de sus sonetos monorrítmicos asonantado, cita esta imagen suya: “Un vidrio de botella finge el cristal del río” que, para ese momento de la poesía dominicana, significa un descubrimiento de una nueva sensibilidad capaz de enumerar o inventariar el mundo, de nuevo.

¿Qué es lo que rechaza, entonces, el Modernismo del Romanticismo? Volvemos a Max Henríquez Ureña. El Modernismo rechaza:... “...el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de aquel momento. Hacer la guerra a la frase hecha, al clisé de forma y al clisé de idea. Modernista era todo lo que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás, cada cual podía actuar con plena independendencia.” (pág. 12).

Poco más adelante, aclara aún más la situación, el autor de *Breve Historia del Modernismo*:

*“Por lo general, aunque con dejos ocasionales de gongorrismo, el modernismo no fue a beber en fuentes españolas. En cambio, en el modernismo encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron en Francia a lo largo del siglo XIX: el parnasismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y, para completar el cuadro, también el romanticismo cuyos excesos combatía, pues los modernistas no repudiaron el influjo de los grandes románticos, en cuanto tenían de homda emoción lírica y de sonoridad verbal” (pág. 12).*

Contra el tan estricto rigor neoclásico —un especie de corset de hierro para la poesía— los románticos reaccionaron con la preocupación por el yo y su libertad. A su vez, ofrecieron una nueva emoción del paisaje. A mi entender, esta sensación de intimidad frente al paisaje y esta emoción ante la naturaleza, dicha en un especie de entusiasmo sinfónico, abarcador, pasó —en no poca medida— a los modernistas. Pienso en el paisaje visto por Rubén Darío cuando está a solas con el recuerdo de sus emociones primeras o sus visiones en ‘Tarde del Trópico’ por ejemplo: “Los violines de la bruma / saludan al sol que muere”... “...Del clarín del horizonte / brota sonfonía rara, / como si la voz del monte / vibrara / Cual si fuese lo invisible... / Cual si fuese un rudo son / que diese al viento un terrible / león.” En los modernistas, las emociones ante la naturaleza, de los románticos, entraban a través de un filtro de colores, de impresiones vibradoras y con una música que era un nuevo sentido —no en vano estaba la experiencia de los simbolistas—, pero era, también, una naturaleza que se había convertido, en inspiración, en libertad, en excelente material de poesía.

#### *Para ubicar el Modernismo dominicano*

Con algunas afirmaciones de Max Henríquez Ureña, en su *Breve historia del Modernismo*, no estoy enteramente de acuerdo y me mueven a diversas objeciones y consideraciones. No me explico el por qué Max Henríquez Ureña presenta en su libro, con cierto desmerecimiento, desinterés, casi con desdén, el Modernismo dominicano.

Empieza por afirmar que: “En la República Dominicana el modernismo hizo su aparición de manera tardía y, al igual que en Venezuela, se manifestó primero en prosa y por último en el verso.” (pág. 441).

Ya se vió que fue desde Santo Domingo —y a través de José Joaquín Pérez— de donde brotó el primer reconocimiento importante de la voz lírica de Rubén Darío, con motivo de la aparición de su primer cuaderno de poesía en Nicaragua. Y que en ésto Santo Domingo se adelantó a Valparaíso y Santiago de Chile a Madrid, Montevideo, Ciudad México y Buenos Aires en la comprensión de Darío. Y se vió, además, que desde Santo Domingo se estaba bastante alerta a lo que ocurría en la poesía.

Antes de ir a su sacrificio final en Dos Ríos, el padre espiritual de

Rubén Darío recorrió, con Máximo Gómez y Enrique Collazo, el camino de Montecristi a Santiago de los Caballeros. Fue un viaje a caballo. De Santiago de los Caballeros continuaron a La Vega. De esos trayectos en febrero de 1895 surgen los admirables *Apuntes de un viaje* de José Martí, que es uno de los ejemplos más admirables de una prosa donde está la nueva sensibilidad del Modernismo. Martí escribió, también, poesía en ese viaje (su epístola “A Serafín Sánchez”: ... “Me entran como temporales / De Silencio— precursor / De aquel silencio mayor / Donde todos son iguales”). En la República Dominicana Martí habló en el *Centro de Recreo* de Santiago de los Caballeros y conversó de los libros nuevos dominicanos, del pensamiento español y de las obras por escribir. Martí, como se sabe, era un gran promotor de inquietudes no solamente revolucionarias en lo sociopolítico sino en lo estético. Estaba al día en el movimiento de la poesía en lenguaje francesa, inglesa y castellana. Una de sus ideas sobre la educación había sido puesta en práctica en la República Dominicana —la de los maestros ambulantes— nada menos que por el poeta José Joaquín Pérez. Y Martí lo recordaba en Santiago de los Caballeros. (los *Apuntes de un viaje*, comienzan el 14 de febrero de 1895 en Montecristi y terminan el 8 de abril del mismo año en Cabo Haitiano. Están escritos a modo de un diario. Figuran en diversas ediciones y en sus Obras Completas).

Max Henríquez Ureña afirma — pag. 441— de su *Breve Historia del Modernismo*: “No fueron muchos, sin embargo, los escritores que siguieron la corriente renovadora”.

Si examinamos la antología de Osvaldo Bazil, *Parnaso Dominicano*, Barcelona, Casa Maucci, realizado a instancias de Rubén Darío, y no obstante la prisa confesada por Bazil con que fue realizado el libro, encontraremos que la afirmación de Max Henríquez Ureña queda, un tanto desmentida, por el número de poetas que ha seleccionado Osvaldo Bazil —aunque él advierte que ha procedido un tanto festinadamente a la recolección—. Dice Bazil en su introducción —*Momento Liminar*—: “En aquel como en éste caso, mi propósito es demostrar que hay un gran espíritu literario y una constante flama de ideal bañando a aquella tierra de poetas por excelencia. Era ya tiempo de que alguien se decidiese a penetrar en la ilustre casa de la poesía dominicana y le rindiese este homenaje.” Los poetas aparecen por orden alfabético. En el estudio preliminar cita a los que llama “primeras cabezas del movimiento mental” y son para él: Salomé Ureña de Henríquez, Fabio F. Fiallo y Arturo Pellerano

Castro". En el grupo que llama "la juventud ya formada y de personalidad depurada que comienza a bordear los treinta años o ya principia el camino de los cuarenta" cita a Pedro y Max Henríquez Ureña, Porfirio Herrera, Bienvenido Nouel, Valentín Giró, Andrés Julio Aybar, Apolinar Perdomo y "a la excelente y delicada flor de poesía que se llama Altagracia Saviñon".

Más adelante escribe Bazil en el prólogo: "Entre los poetas de la nueva generación quiero citar aquí por el brillo de sus jóvenes laureles y por serme grato el eco de su fama a Ricardo Pérez Alfonseca, Rafael Damirón, Julio Piñeyro, Primitivo Herrera, Arquímedez Cruz, Federico Bermúdez y Furcy Pichardo y a Juan B. Lamarche."

Bazil dice que se apresuró en reunir el material para el *Parnaso Dominicano* para destruir la idea de pobreza, de cosa ruin y escasa que se desprende de las pocas palabras que dedicó a Santo Domingo Don Marcelino Menéndez y Pelayo, en su antología de poetas americanos" Agrega Bazil que su propósito fue no hacer una selección sino una enumeración, o mejor dicho, el dar una manifestación cabal de la fuerza poética dominicana". Bazil no disponía de tiempo para emprender una indagación en bibliotecas y hemerotecas dominicanas, ni tampoco para escribir a los poetas que vivían en territorio dominicano ("Luego sé que (se) pierde el tiempo escribiéndoles cartas a los poetas, recabándoles sus poesías. La desidia tropical es desesperante y todo esto y la distancia enfrían los mejores propósitos y malogran los más nobles entusiasmos").

Es posible que, dada su devoción por Menéndez y Pelayo, no quisiera Max Henríquez Ureña pensar distinto al ilustre investigador, bibliófilo y crítico de la literatura en lengua española, en relación a la poesía dominicana —y de ahí ese cohibimiento que uno advierte cuando Max Henriquez Ureña se refiere a la poesía modernista dominicana—, pero Henríquez Ureña pareció no pensar que Don Marcelino Menéndez y Pelayo no pudo investigar directamente la historia de la poesía dominicana y que hubo de solicitar de otros que reunieran materiales poéticos dominicanos para el libro de Menéndez y Pelayo.

### *Sobre prejuicios y patrones culturales.*

Me interesa examinar una posible causa de un especie de complejo de inferioridad-como en el caso de Max Hentíquez Ureña—

para ubicar a la poesía dominicana. Aquí, en el examen literario, entra, necesariamente, el psicoanálisis. Hay un especie de "subconsciente - crítico" que se suele deslizar en forma de prejuicios que "se heredan", o que se transponen. Y hay un bloque a causa de ciertos dogmas - imágenes que adquieren cierta condición "de sagrados" que parecen limitar una más libre exploración.

C. G. Jung en el capítulo V de su obra "Lo inconsciente" examina y separa lo inconsciente personal y lo inconsciente sobrepersonal o colectivo. Jung llama también arquetipos a estas imágenes primordiales ("trátase de la manifestación de las capas más profundas de lo inconsciente, donde dormitan las imágenes primordiales de carácter universal humana", pág. 84, C. G. Jung - *Lo inconsciente en la vida psíquica normal y patológica*, Buenos Aires, 1965, tercera edición, Editorial Losada).

No pretendo sugerir que ciertos prejuicios críticos descansan en lo inconsciente sobrepersonal o colectivo, que se refiere a otras imágenes y contenidos. Pero, simbólicamente, y entrecomillas, creo que existe un "inconsciente sobrepersonal o colectivo - crítico" y cuya edad no se remonta como en el que define Jung, a edades remotas del ser, sino que en mi alegoría -y respecto al crítico literario- su *edad* es mucho más corta (a veces alcanza la edad que tienen los prejuicios con que nace y crece una generación literaria). Y es el caso a que me refiero.

Pero creo que hay algo más. Y es que en el mismo inconsciente personal del crítico hay siempre zonas de dogmas y prejuicios que determinan ciertas posiciones.

Vuelvo a una nota de Jung -en pag. 85, abajo, del libro ya citado- y que es muy esclarecedora: "Lo inconsciente personal, que yo llamaría también *subconsciente* (por oposición a lo inconsciente absoluto o colectivo) contiene recuerdos perdidos, representaciones penosas reprimidas (deliberadamente olvidadas), percepciones sublimales, es decir, percepciones sensibles que no fueron lo bastante fuertes para alcanzar estado de conciencia y, por último, contenidos que todavía no han llegado a madurez consciente."

Sabido es que España -que nos trajo el idioma, su cultura, sus formas sociopolíticas, socioeconómicas y también éticas- ha ejercido una muy fuerte atracción sobre Hispanoamérica, y mucho mayor antes del Modernismo.



Sabido es que España ha ejercido una influencia determinando en ciertos patrones estimativos o valorativos, en relación a modelos culturales de nuestros países, que venían desde los siglos de la Colonia. Y que en el caso de la poesía dominicana son visibles, hasta el Modernismo (Joaquín Balaguer en *Literatura Dominicana*, Buenos Aires, 1950, Americálee, 365 págs. 20 cm. dedica, en el estudio —muy interesante— a Salomé Ureña, desde página 334 a 345 a *Huellas extrañas en la Obra de Salomé Ureña*. De pág. 334 a 338 a “*Reminiscencia de Jusn Nicasio Gallego— Huellas de Moratín y de Quintana Recuerdos clásicos*. Y en pág. 339 a 345 a “otras influencias de Quintana y de Gallego en el estilo de Salomé Ureña”).

El patrón es lo que el *Diccionario de Sociología* de Henry Pratt Fairchild, Fondo de Cultura Económica, México, 1949, 317 págs. 23 cm. define —pág. 213— como “lo que es consuetudinario, usual y supuesto dentro de un orden de cosas determinado” y también como una “medida o criterio (modelo) por el cual se juzga la realidad. Tal modelo puede no tener existencia real. Se lucha por conseguirlo, pero puede no lograrse nunca. Su existencia puede ser cuestión de idealización.” Estos dos tipos de patrones me parece que han jugado un papel importante en la estimación crítica hispanoamericana, tanto el usual, el inmediato, como el ideal o idealizado.

España, por su acumulación de elementos y vías de cultura y además, por razones que Ortega y Gasset, en este caso, pudiera llamar *poder social*, promovió determinados arquetipos en el orden de la crítica, de la estimativa literaria. La autoridad de una figura como Marcelino Menéndez y Pelayo llegó a ser, para nuestros historiadores y críticos de la literatura —para nuestros investigadores de la historia literaria— un especie de modelo. Y yo diría que “modelo sagrado”.

A estas alturas existe una perspectiva suficiente. Es innegable que la obra investigativa e histórica de la literatura española que debemos a Menéndez y Pelayo representa, en su conjunto, una especie de obra monumental en su tiempo, para su tiempo, y continúa siendo de un valor muy estimable en nuestros días. Esto explica el respeto por las ideas, los valores, los esquemas propuestos por Menéndez y Pelayo, en un historiador y crítico de las letras como Max Henríquez Ureña. Pero un investigador como Menéndez y Pelayo no podía abarcarlo todo, ni leerlo todo, porque era humanamente imposible. Empezar la Historia de la Poesía Hispano—Americana, abarcando siglos de difícil investigación minuciosa, era ya una tarea difícil y Menéndez y Pelayo recurrió a colaboradores de Hispanoamérica.

En nuestros días tenemos otro tipo de investigación que está dirigido a la penetración, que es un trabajo no igual al de Menéndez y Pelayo, pero de una importancia que resulta, también, admirable. Dámaso Alonso ha estudiado a Menéndez y Pelayo como crítico (*Menéndez Pelayo, crítico literario. Las palinodias de Don Marcelino*, Biblioteca Romántica Hispánica, Madrid). Debemos a Dámaso Alonso algunas obras penetrantes, que son ya clásica en su género, editadas por *Biblioteca Romántica Hispánica* que Dámaso Alonso dirige: "Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)", *Poetas españoles contemporáneos*, sus extraordinarios *Estudios y ensayos gongóricos, De los siglos oscuros al de Oro*. Carlos Bousoño emprendió una obra de penetración —casi insuperable por su rigor— *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Romántica Hispánica, la quinta versión —que Bousoño considera definitiva y muy aumentada— es de 1970, en dos tomos. Continúa siendo ejemplo admirable de iluminación y examen crítico "Poesía y Estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética por Amado Alonso, Buenos Aires, 1940, Editorial Losada, 294 págs. 21 cm.

Pero en los años formadores de Max Enríquez Ureña era el ejemplo de Marcelino Menéndez y Pelayo el patrón de la crítica histórica y este modelo iba a influenciar a Enríquez Ureña. El hecho que Menéndez y Pelayo fuera tan cauto frente a los escritores contemporáneos y que se orientara a estudiar a los ya fallecidos influyó también en Max Enrique Ureña.

Tiene razón el poeta y ensayista dominicano de nuestro tiempo, Marcio Veloz Maggiolo (1936) cuando en su libro *Cultura, Teatro y Relatos en Santo Domingo* (Santiago de los Caballeros, 1972, Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Contemporáneos, 273 págs. 17 1/2 cm.) escribe en págs. 9 y 10:

"La última parte del "Panorama de la literatura dominicana" actual de Max Enríquez Ureña es simplemente deplorable. Se limita a colocar la nueva literatura dominicana en términos de futuro, negándole de manera sutil, toda fortaleza presente. Cuando en la página 459 de su Panorama Enríquez Ureña habla de Avilés Blondá, Veloz Maggiolo, Ramón E. Reyes, Inchaústegui Cabral, Manuel Rueda, Franklin Domínguez y otros, remata con el párrafo siguiente: "Esperemos pues que el espléndido florecimiento que hoy ofrece el mundo de la literatura dominicana pueda cristalizar mañana en obras fuertes y bellas." Esta frase final, trae

*implícito el erróneo concepto de Henríquez Ureña —tantas veces externado en conversaciones triviales— de que el escritor debe envejecer para lograr su madurez, o de que es mejor esperar que los autores mueran para enjuiciar mejor sus obras. Este tipo de crítica necrófaga, manejada como un semáforo cultural por hombres de prestigio indiscutible, obnubila la visión que los extranjeros puedan tener de la actualidad literaria dominicana y presenta como realidad única y mentirosa a la vez la literatura del pasado, retrasada y fantasmagórica.”*

Veloz Maggiolo apunta, con valor, a una de las razones que han conspirado contra el mejor conocimiento de la literatura dominicana en el extranjero. Frente a la actitud retacera, tímida, cohibida de Max Henríquez Ureña con la creación lírica dominiana contemporánea, en *Panorama Histórico de la Literatura Dominicana*, Río de Janeiro, 1945, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 337 págs. 25 cm. está el espacio que E. Anderson Imbert dedica a la poesía dominiana de nuestro tiempo, a la importancia que le otorga, al rango con que estudia y coloca a sus poetas y sus obras, a la proyección con que la poesía dominicana emerge de sus páginas y al cuidado y al interés con que estudia a los creadores de hoy de la poesía dominicana, todo aquello que Max Henríquez Ureñas rehuyó, calló, omitió en su “Panorama Histórico de la literatura dominicana”, de tal modo que el lector que en Hispanoamérica y más allá de ella quiera saber los nombres y las obras de los poetas dominicanos de hoy, no podrá recurrir al *Panorama Histórico de la Literatura Dominicana* de Max Henríquez Ureña, que poco o nada les dirá de ellos —como lo denunció, en su libro, Marcio Velóz Maggiolo—, sino que tendrá que ir no al que se presentó como vinculado al proceso literario dominicano sino al profesor argentino Enrique Anderson Imbert y a su *Historia de la literatura hispanoamericana* —que ha alcanzado numerosas ediciones, con toda razón, debido a su información y a su amplitud.

En la edición que tengo a la vista —febrero 1961. México Fondo de Cultura Económica, tomo II, Epoca Contemporánea, Moreno Jimenes y los postumistas— y el Postumismo— aparecen estudiados en las páginas 52 y 53; Franklin Mises Burgos, Rafael Américo Henríquez, Tomás Hernández Franco, Manuel del Cabral, Héctor Incháustegui Cabral, están estudiados, con especial importancia, en las páginas 172 a 174 y Pedro René Contín Aybar y Pedro Mir aparecen calificados, el primero por su acento vanguardista y el segundo por su aporte social. Mises Burgos y Manuel del Cabral aparecen destacados

como cabezas de página.

De página 285 a 287 aparece *La Poesía Sorprendida* y otros poetas. *La Poesía Sorprendida* está señalada como cabeza de página —en la paginación de la obra— y se afirma: “El mayor acontecimiento de este período fue la fundación de la revista *La Poesía Sorprendida* (1943-1947)” Aparecen señalados todos los poetas dominicanos vinculados a ella. Se analiza el movimiento. Anderson Imbert dedica espacio para ubicar la obra de Antonio Fernández Spéncer, Freddy Gatón Arce, Mariano Lebrón Saviñón, Manuel Rueda, y para calificarla con vivo interés. Fuera de los otros poetas de *La Poesía Sorprendida* que aparecen nombrados, lo están los de otros grupos poéticos paralelos: Sócrates Barinas Coiscou (1916), Rubén Suro García Godoy (1916), Manuel de Jesús Goico Castro (1916), Héctor Pérez Reyes (1927), Carmen Natalia Martínez Bonilla (1917), etc.

El contraste es tan evidente entre la actitud, frente a la nueva poesía dominicana —de tanta calidad— que presentan el historiador y crítico literario dominicano Max Enríquez Ureña y el argentino Enrique Anderson Imbert que sólo es posible restrear razones en C. G. Jung y sus colegas, para poder explicar, en parte, una actitud tan sorda, tan de huida, tan incompetente, frente a la poesía dominicana que se estaba produciendo delante de sus ojos y que parecía no ver el historiador y crítico dominicano.

En su prólogo a la primera edición de *Lo inconsciente* escribió C. G. Jung en Küssnacht (Zürich), diciembre de 1916, palabras que, además de a la sociedad y a muchos otros, pueden aplicarse, también, a la actitud no evolucionada del crítico e historiador literario que se encierra en especies de compartimentos estancos y cierra los ojos ante las realidades del presente de la creación literaria:

*“Sólo el cambio en la actitud del individuo inicia el cambio en la psicología de la nación. Los grandes problemas de la humanidad nunca se resolvieron por leyes generales, sino siempre únicamente por la renovación de la actitud del individuo. Si ha habido un tiempo en que la meditación interior fuera de absoluta necesidad y de extrema conveniencia, es, sin duda, en nuestra época actual, preñada de catástrofes. Ahora bien; todo aquel que medite en su fuero interno tocará en las fronteras de lo inconsciente, que es precisamente donde está lo que ante todo hace falta saber.”*

Max Heñríquez Ureña tuvo en sus manos todo el material para poder estudiar, analizar y valorar la poesía dominicana contemporánea. Conoció, personalmente a la mayoría de sus creadores y volvió la cara a otro lado. ¿Por qué razones? Mi idea es que su actitud histórica-crítica estaba subconscientemente bloqueada por sus patrones socioculturales y sociopolíticos y que, frente a esa realidad de la vida psíquica y a su condicionamiento, nada podía hacer más allá de lo que hizo, porque no era un problema de "buena o mala voluntad" sino que esa actitud estaba determinada por sus patrones culturales. Y ya veremos que su modelo lo había paralizado en cuanto a poder ir más allá de donde fue el crítico e historiador literario dominicano que nos ocupa.

*En la exploración del ayer.*

En Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, dirigida por Angel González Palencia, Vol. XXVII, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, MCMXLVIII, encontramos la *Historia de la Poesía Hispano-Americana*. La edición fue preparada por Enrique Sánchez Reyes, Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, del Consejo Superior de Investigación Científica, impresa en Santander, Aldus S. A. de Artes GGráficas MCMXLVIII, 493 págs. La antología apareció en 1893, pero en 1911 recopiló sus prólogos con el título de *Historia de la Poesía Hispano-Americana* de p. 287 a p. 324. La página 287 comienza así:

*"La isla Española, la Primada de las Indias, la predilecta de Colón, aquella a quien el cielo pareció conceder en dote la belleza juntamente con la desventura no puede ocupar sino muy pocas páginas en la historia literaria del Nuevo Mundo. Y sin embargo, la cultura intelectual tiene allí orígenes remotos, inmediatos al hecho de la Conquista; puesto que Alcalde de la fortaleza de Santo Domingo, fue el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, cuya vida de monstruosa actividad física e intelectual, da la medida de lo que podían y alcanzaban aquellos sublimes aventureros españoles, colocados entre el límite de la Edad Media y los umbrales de la historia moderna."*

Para numerosos estudiosos, formados a la sombra del nombre y la obra del erudito e investigador literario español, esta afirmación sembraba un prejuicio. Ciertos juicios o afirmaciones se heredan, se transmiten. Menéndez y Pelayo fue un historiador y crítico de la literatura española de una actividad creadora que pasma. Todo lo

alcanzó, pero ¿y si sus juicios hubieran sido revisados por el propio Menéndez y Pelayo más tarde, no hubieran variado? ¿Se hubieran mantenido iguales? Esto parece ser lo que algunos de los estudiosos, que se han dejado paralizar por las afirmaciones de Menéndez y Pelayo, no se han preguntado.

Escribe Don Marcelino:

*“La prosperidad y la importancia de Santo Domingo, dentro de nuestro imperio colonial, duró muy poco, comenzando la despoblación de la isla a medida que los límites de este imperio iban dilatándose por el mar de las Antillas y por Costa Firme, y luego por los inmensos territorios, de México y del Perú. Cada día más abandonada la Española, que a pesar de la importancia eclesiástica de la sede metropolitana y del extenso territorio a que se extendía la jurisdicción de su Audiencia, se consideraba meramente como punto de escala para más opulentas regiones, se vió expuesta desde fines del siglo XVI a las depredaciones de los corsarios ingleses, franceses y holandeses, y a las piraterías de los Bucaneros, llegando en la siguiente centuria a tal punto de ruina, que en 1737 la población española escasamente llegaba a 6.000 habitantes.*

*“Como restos de su cultura antigua le quedaban, en el convento de Predicadores, una Universidad casi desierta, aunque condecorada con los pomposos nombres de Imperial y Pontificia, cuyo origen se remontaba a los tiempos de Carlos V y del Papa Paulo III (1538), y que sirvió de modelo para la organización de la de la Habana; y un colegio o estudio de jesuitas, bien dotado al parecer, cuyas rentas se aplicaron después de la expulsión de la Compañía, al Colegio de San Fernando, que duró hasta la sesión de la parte española de la isla a Francia en 1795” (págs. 290 y 291).*

Menéndez y Pelayo continúa su análisis:

*“En este largo período de tres siglos, especialmente en el XVI, en que la ruina de la colonia no se había consumado aún, no dejó la isla de ser honrada alguna vez por los favores de las musas, y tuvo desde luego la gloria de que en su suelo floreciese la primera poetisa de que hay noticia en la historia de América” (p. 291)*

Señala Menéndez y Pelayo que Eugenio de Salazar fue nombrado en 19 de julio de 1573 Oidor de Santo Domingo. Permaneció hasta 1580 o sea siete años. Ascendió a Fiscal de la Audiencia de Guatemala. Nos dejó *Silva de Poesía, compuesta por Eugenio de Salazar, vecino y natural de Madrid* —en poder de la Academia de la Historia—. En un soneto cuenta de un astrólogo dominicano llamado Castaño “que echaba juicios y respondía a muchos sobre sucesos futuros”. Salazar compuso un canto *En loor de la muy leal, noble y lustrosa gente de la ciudad de Santo Domingo*.

Salazar habla de la “ilustre poeta y Sra. Da. Elvira de Mendoza, nacida en la ciudad de Santo Domingo”. No nos da ejemplos, aunque la elogia en un soneto. Y da varias composiciones de “la insigne poeta y muy religiosa y observante Da. Leonor de Ovando, profesa en el Monasterio de Regina de la Española”. Entre los versos de Doña Leonor subrayamos estos: “El portalico pobre, y el invierno / Con que tiembla el autor de nuestra vida”. (...) “La mano que escribió, me han declarado (Pecho y lengua) / Que el dedo divinal os ha movido”. (...) Que del amado tengo el apellido.”

Todo esto vendría a ser una especie de contrapartida dentro del cuadro general, pintado con tonos tan desalentadores. Cabría interrogarse por la obra que pudo desaparecer a causa de asaltos, incendios, desventuras y, luego, invasiones. Dice Menéndez Pelayo:

*“Las vicisitudes políticas y cambios de dominio porque atravesó la Isla durante el siglo XVIII, y especialmente en el período de la revolución negra de Haití, dieron lugar a varias improvisaciones de circunstancias, entre ellas la siguiente quintilla del presbítero D. Juan Vázquez, cura de Santiago de los Caballeros” (cita: “Ayer español nací, etc..)*

*“Esta quintilla pareció horriblemente profética, cuando el infeliz sacerdote murió quemado vivo dentro del coro de su iglesia por las bárbaras hordas de negros, que acaudilladas por Cristóbal, teniente de Dessalines, pasaron a cuchillo a los habitantes de aquella población” (pág. 298).*

Poco antes Menéndez Pelayo nos habla en una nota —pág. 297— que “la estancia de Tirso (de Molina) en la isla, que duró por lo menos dos años, debe colocarse entre 1615 y 1617, según las investigaciones de la crítica más reciente”.

Nos encontramos, pues, de acuerdo a este panorama, con algunos factores positivos, no obstante las tintas sombrías y dramáticas usadas. En la pag. 308 Menéndez Pelayo afirma: "Nadie puede exigir modelos de gusto a una literatura naciente, y formada en condiciones tan adversas. Lo que de todo eso haya de quedar, sólo la posteridad puede saberlo." Y éste, nos parece un juicio que se ha ido heredando y ha sido repetido un poco de manera automática y casi a modo de reflejo condicionado, por algunos de los estudiosos de la literatura dominicana que, en todo caso, no son, en conjunto, muchos, pues se trata de una labor muy especializada.

El color es más oscuro aún, cuando Menéndez y Pelayo escribe al final: "...vejados por un caudillaje insoportable y víctimas de anarquía perenne han seguido hablando en castellano, han llegado a constituir un pueblo; han encontrado, en medio de las durísimas condiciones de su vida algún resquicio para el ideal, y tarde o temprano han tenido poetas" (pág. 309).

Deseo, sin embargo, señalar que Menéndez y Pelayo declara no haber llegado a ver la primera colección de poetas dominicanos "Lira de Quisqueya", que es de 1874, por Don José Castellano, aunque en nota dice: "suponemos que serviría de base, en la parte relativa a Santo Domingo, a la "América Poética" de D. Domingo Cortés (París 1875). Esto está en pág. 308 de la obra de Menéndez y Pelayo.

Pero hay algo más: Para el capítulo "tan incompleto y breve" aclara Don Marcelino que ha colaborado la Comisión nombrada por la República Dominicana: D. Francisco Gregorio Billini, Da. Salomé Ureña de Enriquez, D. Federico Enriquez Carvajal —copiamos la ortografía de los apellidos como aparece en el libro de Menéndez y Pelayo—, D. Pantaleón Castillo, D. César N. Pnesón. Esta comisión —agrega— remitió una "discreta y erudita *Reseña Histórica-Crítica de la Poesía en Santo Domingo* (p. 309) y una "abundante y selecta colección de poesías dominicanas" (p.309).

No conocemos, en todo caso, sino lo que ha sido utilizado de esa selección, por Menéndez y Pelayo. Cabría preguntarse por la calidad de los ejemplos antológicos *no utilizados*.

Hasta aquí lo que ha servido como base —a causa del prestigio de Menéndez y Pelayo— para opiniones desalentadoras, y no justas, sobre la poesía dominicana.



## *Sobre el espacio y el tiempo histórico literario*

Hay, a veces, lamentablemente, una especie de carrera de relevos, donde se pasan determinados juicios, en forma de antorchas, sin reparar en reexaminarlos o en buscar otras fuentes de textos, de ejemplos, a través de la indagación histórica. Es lo que ha ocurrido en relación a juicios de Menéndez Pelayo que pasan a Max Henríquez Ureña y a otros. Pero como la investigación literaria siempre nos depara sorpresas, encontramos que en un momento de su *Historia de la literatura hispanoamericana* Enrique Anderson Imbert —en la edición de febrero de 1961— viene a repetir, en relación al Modernismo dominicano— casi lo mismo que dice Max Enríquez Ureña, sobre el tema en su *Breve Historia del Modernismo*, porque en pag. 25 del tomo II, Anderson Imbert más o menos coincide con juicios de Max Enriquez Ureña en páginas 441, 447 y 448 en su *Breve Historia del Modernismo*. Hago la observación pues se trata de un historiador y crítico, como Anderson Imbert que, como ya se vió antes, afronta con independencia, personalidad y valor crítico, la ubicación de los poetas dominicanos contemporáneos que se niega a tratar Max Enríquez Ureña en su *Panorama Histórico de la literatura dominicana*.

En mi deseo de averiguar las razones de la actitud de Max Henríquez Ureña en relación a que ni siquiera intenta una actitud informativa sobre la poesía contemporánea dominicana (como lo hace con la poesía cubana en su *Panorama Histórico de la Literatura Cubana 1492-1952*, Las Americas Publishing Co, New York, 1963) encuentro una confesión de Max Enríquez Ureña en la pág. 431 del tomo II de la citada obra. Dice para intentar justificarse:

*“Los que pretenden hacer historia tropiezan, al llegar a la edad contemporánea, con un muro de contención: la historia es el pasado, y en consecuencia no caben en ella los autores que todavía se cuentan entre los vivos. Diversas razones impiden enjuiciarlos: por un lado, su obra no está completa y en la mayor parte de los casos se encuentran dentro del proceso de lo que podríamos llamar “literatura en formación”, esto es, sujeta todavía a cambios e innovaciones inesperadas; por otro lado, aún tratándose de autores que alcanzan ya suficiente madurez, hace falta una mayor perspectiva histórica para que el juicio emitido pueda tener carácter duradero o permanente.”*

Max Henríquez Ureña se extiende en relación a lo que llama “esa

literatura en formación”, para calificar a la contemporánea. Agrega que “esa crítica al día (que pudiera emprenderse en relación a la literatura contemporánea) no es la historia misma”. Apunta más allá —en pág. 431 en relación al historiador de las letras y dice: “...Si pretende abarcar todo el panorama literario, incluyendo las generaciones más recientes, las que todavía están en plena producción y no han sobrepasado la edad del vaticinio y la promesa, su enfoque crítico no podría tener más que un carácter provisional, sería un enfoque sin verdadero carácter histórico.” Pero entonces esto: “Se impone, pues, adoptar, como posición intermedia, una actitud informativa, más aun crítica.. (...)” y se extiende en afirmaciones que ni aun clasificando esas tendencias contemporáneas “equivale a formular un juicio.. (...) pero ese juicio no conlleva un análisis concreto de la obra de este o aquel autor. (...)” En suma: que Max Henríquez Ureña se niega a comprometerse, como crítico, con el juicio de la creación contemporánea.

Esta posición nos parece equivocada por varias razones: a) Se está siempre más cerca de comprender y poder iluminar —juzgar es ejercer el criterio— la obra de los contemporáneos, pues tenemos muchos más antecedentes, elementos, circunstancias de juicio que —en cambio— el tiempo las irá alejando; b) La dimensión del tiempo, dentro de la historia de una literatura, como dentro de una historia de una sociedad, de una política, de una economía, de una cultura, de una moral, no es siempre “la misma”. Hay décadas y décadas donde parece no ocurrir nada. Hay otras décadas donde la velocidad del tiempo se precipita y esa historia adquiere una dinámica evidente (En las décadas de los años diez y de los años veinte ocurren cambios sorprendentes para la poesía occidental, y los contenidos de la imagen, la metáfora, el símbolo, se ven revolucionados. Se trata de una muy rápida aceleración del tiempo histórico).; c) No es posible cortar, de un tajo, la historia —de ninguna especialidad— y sólo juzgar lo que ya ha fallecido, en circunstancias que hay una correspondencia, relación, interdependencia —e influencia y herencia cultural— entre los tiempos, pues se trata de una dinámica relacionada. Juan Ramón Jiménez dió una admirable definición de lo clásico al decir que clásico es lo solamente vivo. El pasado, lo importante que tiene, es su vigencia, y su vigencia está siempre en relación a un presente igualmente vivo que es el que lo recrea constantemente y lo readapta —dinámicamente— al presente, en todo aquello en que el ayer sirve al ahora. La herencia cultural es, también, una permanente revisión y, por ello, es un esfuerzo de movimiento creador continuo.; d) Hay una sociología del gusto literario. Cada generación tiene sus poetas como cada generación tiene sus

canciones.; en "La perspectiva" a que aluden los que se niegan a juzgar la literatura contemporánea y prefieren hundirse —como las avestruces— 'en sólo el ayer', terminan por no tener perspectiva porque esa "perspectiva" está condicionada por prejuicios, inhibiciones y otras circunstancias que les hacen no vivir en el hoy, que es desde donde pudieran juzgar.; f) "La historia es el pasado" dicen los que se niegan a vivir en el presente, pero olvidan que la historia se está gestando también en el minuto presente y que el minuto presente es también historia.

Habría que recordar, finalmente, que no todos los historiadores, críticos y ensayistas literarios piensan como Max Henríquez Ureña. Veamos algunos ilustres ejemplos contrarios:

La *Revista Hispánica Moderna* del Hispanic Institute, de la Universidad de Columbia de Nueva York emprendió colección de s, Autores Modernos —monografías biográfico— críticas sobre autores de España y América, con una bibliografía completa, una iconografía y páginas antológicas, además del penetrante estudio, en cada caso, encomendado a un especialista. Hasta mediados de 1963 habían aparecido treinta y dos autores modernos. Entre los poetas: Pablo Neruda, Pedro Salinas, Eugenio Florit, Pedro Prado, Emilio Prados. Es estudio sobre Gabriela Mistral entiendo que había aparecido en vida de la autora. En la colección de la "Revista Hispánica Moderna" se encontrarán numerosos y extensos estudios sobre poetas vivos.

El extenso libro de Amado Alonso *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* apareció en 1940, en Buenos Aires, cuando Neruda tenía 36 años. Y se encontraba en incesante creación lírica. Neruda viviría treinta y tres años más, después de la aparición de "Poesía y Estilo de Pablo Neruda" y continuaría hasta el final de sus días en una intensa labor sin tregua de producción lírica. *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* con haber sido publicado en mitad del trabajo poético de Neruda no le quita, en modo alguno, un ápice a la razón de ser del libro que es extremadamente esclarecedor, orientador, en relación a la obra de Neruda y continuará siendo punto de referenica de sus estudiosos. El lector sabe el alto rango que ocupa Amado Alonso en la investigación y el examen literario.

En la prestigiosa Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, que es obligado punto de referencia para el estudio histórico y crítico de nuestras literaturas, Dámaso Alonso publicó un libro de 424 páginas donde estudia a los *Poetas españoles contemporáneos*. Carlos Bousoño nos ha dado su ejemplar estudio

sobre "La Poesía de Vicente Alexandre (la segunda edición tiene 486 págs.), en vida del poeta Alexandre. Carlos Feal Deibe publicó un tomo dedicado a *La Poesía de Pedro Salinas*. Miguel Jaroslaw Flys, en vida de Dámaso Alonso, ha escrito un libro de 344 págs.: *La poesía existencial de Dámaso Alonso*. Andrew P. Debicki ha escrito un volumen de 334 páginas : *Estudios sobre poesía española contemporánea* (La generación de 1924- 1925). En vida de Rafael Alberti ha aparecido *El mundo poético de Rafael Alberti*, un estudio de Solita Salinas de Marichal, de 272 págs.

Los ejemplos son suficientes para mostrar el interés que tiene para los estudiosos, historiadores y críticos de la poesía, la obra de los poetas contemporáneos. La "perspectiva" más que en los años, más que en el tiempo, está en la inteligencia, en la sagacidad, en la sensibilidad, en la profundidad, del enfoque.

### *El poeta como crítico eficaz.*

Me interesaba examinar las posibles razones de la inhibición crítica, de ciertos historiadores de la literatura, frente a lo contemporáneo, porque este modo de pensar y de actuar ha afectado el mejor conocimiento y la más amplia divulgación que merece la poesía dominicana del siglo XX. Y es de desear que esta actitud sea superada con una posición nueva, abierta, comprensiva, hacia la obra creadora contemporánea, y con una ubicación de ella no inhibida.

Este nuevo modo de ver el conjunto sin excluir lo contemporáneo y otorgándole a la creación actual la atención, el interés, el rango que merece, partió en la República Dominicana de algunos poetas, que suelen ser, a la vez, los mejores críticos y ensayistas del hecho poético. Y esto también define una actitud a partir de una fecha cercana a la segunda mitad del siglo XX que deseo recordar.

Es un poeta —Pedro René Contín Aybar— el que emprende la primera antología con estudio preliminar, notas biográficas y bibliográficas y anotaciones críticas sobre cada poeta que abarca la poesía dominicana de nuestro tiempo. Se puede estar en desacuerdo con los juicios de Contín Aybar, como lo expresó, en su hora, *La Poesía Sorprendida*. Lo que es evidente es que la antología de Contín Aybar fue el primer ensayo de estructurar una visión conjunta de la poesía dominicana hasta nuestros días. Osvaldo Bazil había reunido un parnaso dominicano sin la información biobibliográfica y sin el

examen crítico

Héctor Incháustegui Cabral empezó a escribir en el periódico *La Nación de la capital dominicana, en 1943-1944, comentarios, crónicas y críticas recogidas, más tarde, en Casi de Ayer*, México D. F., 1952, 130 págs., 24 1/2 cm. Luego, su gran capacidad crítica, creadora, crece, se amplía y se expresa en plenitud hasta formar un valioso libro orgánico, de necesaria consulta: *De literatura dominicana siglo XX* (Santiago de los Caballeros, UCMM, la segunda edición es de enero de 1973. 413 págs. 20 cm.). El también gran poeta Antonio Fernández Spencer nos dió una excelente prueba de su capacidad como crítico con *Nueva Poesía Dominicana*, Ediciones Cultura Hispánica, 1953, Madrid, 341 págs. 20 cm.

Freddy Gatón Arce emprendería el estudio de la poesía de su compañero Franklin Mieses Burgos para la Colección Pensamiento Dominicano. El poeta Marcio Veloz Maggiolo publicaría su libro *Cultura, Teatro y Relatos en Santo Domingo* (Santiago de los Caballeros, 1972, UCMM. 273 páginas. 19 cm.) y los poetas y críticos Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda publicarían su *Antología Panorámica de la Poesía Dominicana Contemporánea (1912-1962)*, el más completo y serio trabajo de valoración y ubicación de la poesía dominicana del siglo XX emprendido hasta la fecha. Pudiera citar otros nombres, pero éstos me parecen suficientes y esclarecedores.

Todo esto ubica a una nueva actitud y abre un nuevo horizonte en la República Dominicana. Y el paréntesis era necesario antes de proseguir nuestro estudio.

### *La Huella de la ola*

En *Notas y escorzos* (1898), Tulio Manuel Cestero (1877) habla de Rodó, Ismael Enrique Arciniegas, Rufino Blanco-Fombona y otros que marcan esa nueva sensibilidad para la poesía hispanoamericana, a que he aludido, más de una vez, en el presente estudio.

Tulio Manuel Cestero no incluye a Darío, acaso por razones obvias. Como no estudia a otros, acaso por ser demasiado conocidos entonces. Max Henríquez Ureña en su *Breve Historia del Modernismo* nos recuerda que Cestero anunció un libro nunca editado: *Sensaciones estéticas* donde entre otros, anunciaba estudios sobre Rimbaud, Charles Morice, Francis Vielé-Griffin, Maeterlinck,

Saint-Paul-le Roux, D'Annunzio, Wilde. Y esto, pienso, viene a ser un clima de actualidad para el Modernismo dominicano, aunque desde el ensayo y la prosa. La atención hacia D'Annunzio dejará huellas en la prosa modernista dominicana y Vigil Díaz lo evidenciará en alguno de sus registros lírico—estéticos.

La obra de Cestero abarca libros de viajes, ensayos, impresiones, en prosa: *El Jardín de los sueños* (1904), *Sangre de primavera* (1908), *Hombres y Piedras* (1915), *Citerea* (1907), ensayos dramáticos y es, también, un novelista. Es, además de un creador, un informador sobre las nuevas modalidades literarias en Europa y en Hispanoamérica.

A Américo Lugo (1870-1952) “se deben bellas páginas de tipo miniaturista, que reunió en un tomito minúsculo: *Heliotropo* (1903)”, señala Henríquez Ureña y señala esa condición de prosa poética en esos tonos modernistas donde hay símbolos como estos: “...como plumón de cisne suaves, como la espuma frescas” (*A las manos de...*); “...La doncella está triste...Las joyas que la cubren falsas parecen robadas” (*La doncella*). Henríquez Ureña se refiere a Lugo en pág. 444 de su *Breve Historia*. En mis años dominicanos recibí, como un presente de mi amigo Don Américo Lugo, un ejemplar, que no sé cómo él pudo rescatar, de *Heliotropo*, una edición agotada desde hacía tiempo. Y si debo lamentar, entre lo que he de lamentar ahora, es no poder disponer de ese ejemplar y de las anotaciones que guardaba, dentro de él, y que me hubieran servido ahora para iluminar mejor este clima modernista dominicano. Dejó la referencia a los estudiosos, con más suerte que yo, que podrán profundizar en lo que ahora no me es posible.

Del propio Max Henríquez Ureña sería necesario señalar un verso de *Nirvana* de 1908 donde está el clima del tiempo modernista: “Alma, ¿es por tí por quien llora la campana?”

El lector ha recordado, sin mucho esfuerzo, a John Donne (1572-1631), y a uno de esos 120 sermones en los que aparece el tema que trata Henríquez Ureña. Pero hay un matíz que me parece fundamental entre el tono del dominicano y el del clásico inglés.

Tomo *John Donne: Devociones*. Versión de Alberto Girri, Breviarios de Información Literaria, Editorial Brújula, Buenos Aires —el título original es *Devotions*.— La edición española es de 1969, 155 págs. 17 1/2 cm. y la cita está en pág. 111 : “Acaso aquel por

quien esta campana dobla, esté tan enfermo que no sepa qué dobla por él; y acaso yo creo estar mucho mejor de lo que estoy, tanto que los que me rodean, y ven mi estado, pueden haberla hecho doblar por mí, y yo lo ignoro”.

En la atmósfera lírica de Donne la campana dobla, o sea toca a muerto. Su eficacia poética está en que esa campana está sonando por alguien que aun no ha muerto. El efecto está en la trasladación de la imagen simbólica de la muerte hacia lo vivo, pero en el verso señalado de Max Henríquez Ureña la campana *llora*. Es decir, la campana adquiere una condición humana, un sentimiento, derrama lágrimas, siente —la campana— un gran dolor por la pérdida de alguien y el poeta pregunta si aquel llanto de la campana —aquel sonido metálico que es el llanto de la materia llamada campana— es por el alma del poeta, o sea por lo más sutil y así se crea esa sensación o esa “correspondencia” —para usar una palabra grata a Baudelaire— entre el bronce y el alma.

*Del joven poeta al maduro maestro.*

Debemos a Pedro Henríquez Ureña páginas penetrantes en cuanto a estudios de la retórica y poética, de la indagación de nuestro pasado cultural en los años coloniales, en relación a nuestros clásicos y, también, de aliento, estímulo y orientación a escritores que se iniciaban (Es para mí emocionante el recuerdo que hace el gran ensayista y narrador argentino Ernesto Sábato, en cuanto a sus relaciones con Pedro Henríquez Ureña, cuando Sábato era un escritor en agraz y la ayuda de Henríquez Ureña para que la Directora y los escritores de *Sur* de Buenos Aires incorporaran a sus páginas las de Sábato. Me refiero al disco de larga duración “Ernesto Sábato por él mismo. Autobiografía.” Documento 123-4. Alta Fidelidad. AMB. Discografía. Distribuidor: Editorial Sudamericana, Buenos Aires).

Pedro Henríquez Ureña fue un maestro de fervores, seriedades y entusiasmos. La cultura hispanoamericana le debe ensayos penetrantes. Como Alfonso Reyes contribuyó Pedro Henríquez Ureña —junto a otros, también a nuestra fe de vida cultural, a nuestra toma de conciencia en relación a nuestro pasado y a la proyección del presente. Su magisterio fue orientador y descubridor a la vez. Su sensibilidad humana, y su penetración inteligente, está en sus páginas —ya antológicas—.

Pero el joven Pedro Henríquez Ureña fue, además, o inicialmente, un poeta. Emilio Rodríguez Demorizi, en Ediciones

Espiral, Colombia, en Colección E. Rodríguez Demorizi editó *Poesías Juveniles* de Pedro Henríquez Ureña, un librito de 63 páginas, al que deseo referirme ahora.

Para el rastreo de la presencia de una nueva sensibilidad —la sensibilidad modernista— en la poesía dominicana, estos poemas de la juventud de Pedro Henríquez Ureña nos son muy útiles pues en *Ante el Mar*, que es una peráfrasis, poema fechado en La Habana en 1904, Henríquez Ureña nos dice: “Mi corazón ¡oh mar! tiene sus olas”. Es un verso excelente que me recuerda, un poco, la atmósfera baudeleriana, tan inolvidable. Este verso de Henríquez Ureña se hermana, un poco, con aquella estrofa inicial del admirable *El Hombre y el Mar* de Baudelaire (“ ¡Hombre libre, por siempre has de querer al mar! / Es tu espejo: contemplas a tu espíritu mismo / en su ola que se desenrolla sin cesar; / y tu alma no es menos amarga que su abismo” (Tomo la traducción de Nydia Lamarque, en *Las Flores del Mal*, Buenos Aires, Editorial Losada, Tercera Edición, marzo de 1959. 223 págs. 18 cm. El poema del que tomo la cita está en pág. 55).

Cabría, muy de pasada, recordar lo que significaría el tema del mar en la poesía de Rubén Darío (“Mar armonioso, / mar maravilloso...” escribe Darío en *Marina* y viene a expresar, también, ese sentimiento del verso de Henríquez Ureña cuando —también en “Marina”— Darío dice: “espejo de mis vagas ciudades de los cielos”, y luego: “mi alma siente la influencia de tu alma invisible.”).

Cabría, también, recordar la presencia del mar en un gran poeta que prolonga el modernismo hacia sus caminos interiores y hacia sus soledades: el grande Don Antonio Machado, en uno de cuyos versos inolvidables dice a Dios que ya están solos el corazón del poeta y el mar. Y también esta sensación, profunda y grave de la poesía machadiana, me parece que está en la cuerda de la emoción que nos ha dicho el joven poeta Pedro Henríquez Ureña. (La estrofa completa de Antonio Machado es esta, en: “Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería. / Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar. / Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía. Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.”).

He colocado tres altos y profundos ejemplos en lo que para mí es una presencia del mar en la poesía de siempre. Y ante ellos, el verso del joven poeta dominicano, de entonces, de aquellos años, no desentona. La poesía no sería, andando los años, cultivo continuo en



Pedro Henríquez Ureña. Muy lejos de eso. Pero con esos versos de juventud, el gran humanista, nos había probado la calidad de su sensibilidad.

Pero hay mucho más en la poesía juvenil de Pedro Henríquez Ureña. En el poema *Frente a las Palisades del Hudson*, escrito en Nueva York en 1904, encontramos los colores —algunos de los colores— que son gratos a los modernistas y que caracterizan a algunos de los pintores impresionistas —que están pintando entonces con la luz o con la luminosidad convertida en pintura—.

*El cielo de otoño, do van confundidos  
el gris de las nieblas y el diáfano azul  
palidece apenas, en vago crepúsculo...*

...  
*Las aguas tranquilas del río reflejan  
azules y pálidas el cielo otoñal,  
y viajan muy lentas entre ambas orillas  
las velas blanquísimas de sportivo yacht.*

El poema termina con una luz más acentuadamente modernista aún: “Delante del barco la lumbre riela: / un surco de oro en campo de azul.” Estas impresiones se diría que tienen esa mirada del pintor impresionista que descubre el misterio que la luz —sutil visitadora de todo— le da a ciertas estructuras. Es ese encanto con que Louis Eugene Boudin sorprende a los veleros en el muelle de Deuville y hay una esfumada y a la vez vibrátil correspondencia entre las partículas de una luz que tiembla con dulzura. Pero también pudiera ser ese movimiento, parpadeante de la luz —en tonos azules pálidos—, con que el impresionista Paul Signac ha visto moverse el agua en la orilla del río.

En *El Pinar*, un poema fechado en México en 1907 y dedicado así: “*Para La Cuna de América*”, continuamos encontrando la sensación del paisaje, esta vez con un dibujo y un color completos:

*En el pinar, detiénese callada  
la mirífica luz frente a lo austero  
de la violada sombra, abajo el río  
corre en sordo rumor, profundo y lento;  
entre las oquedades del peñasco  
temerosos refúgianse los ecos;*

*no se advierte el camino  
abierto al día en la región del sueño.  
! Ah! Brillando en la ignota lejanía,  
cual presagio fugaz surgió un destello.*

El poema “*Aun vencido*”, escrito en México en 1909, termina en una entonación verbal de modo que el ruido del mar se escucha en el caracol: “...en la gran soledad de sus ensueños / en el sonoro orgullo de sus cántos”.

Del mismo año, y también de México, es el poema *A un poeta muerto* (En memoria de René López), donde se advierte la luz rubendariana, pero, a la vez, el tono juanramoniano de *Jardines Lejanos* y “*Pastorales*”:

*¡Y las arpas del bosque!  
¡Y la mañana espléndida!  
Tu voz, diáfana y pura,  
es todo el canto de la primavera.*

*¡Yo no sé cuál maléfico Faetante  
del gran carro del sol asió las reindas!  
Súbito es un delirio la mañana  
con el furor de la sola carrera.*

(Faetante por Faetón-hijo de Helios-el Sol-y de Climena-parece licencia)

Del año siguiente es “*Despertar*” —también de su residencia mexicana—. El comienzo del tema y la rima confunden, un poco, en relación a uno de los temas de Bécquer, pero en el joven Henríquez Ureña la melancolía becqueriana se convierte o se transforma en un ímpetu de sol:

*¿Volverán las miríficas formas  
la fantástica noche a poblar:  
las marmóreas columnas del templo:  
bajo el pórtico, lucha y solaz;  
sombra amiga del plátano agreste,  
del Iliso en la margen feraz?*

Hay en la página 61 una *Imitación D’Annunziana* que Pedro

Henríquez Ureña dedica así: "A Alfonso Reyes, orillas del Lago de Chapala, enviándole una ofrecida disertación platónica". Está fechada en *La Mariscala*, México, el 15 de septiembre de 1911. Observemos que se trata del día nacional de México.

Es admirable la desenvoltura del joven Pedro Henríquez Ureña. Se trata de un temperamento inteligente, sensitivo, culto y adivinador. Su temprano conocimiento de la técnica del verso lo lleva a desplegar, en forma de abanico, una variedad de combinaciones métricas. Los modernistas hacen alarde de ellas y ¿por que no este joven poeta impetuoso y ya profundo? Pero me interesa, además de eso, *lo otro*: el ambiente, la atmósfera modernista en Pedro Henríquez Ureña y lo que encontramos en él, también: esa sensación de cómo la palabra puede convertirse en color. Hay que comprender que, a veces, en el Modernismo el verso tiene algo de pintura, que las palabras se alzan, de pronto, como las bailarinas pintadas por Degás, y que uno escucha, una cierta música. En la pintura de August Renoir —como en *La lectora*, como en *El columpio*, como en su famoso *El Molino de la Galette* o como en su *Torso de mujer al sol* o en *Las bañistas* —veo que se anima de música de Claude Debussy— *Preludios, Preludio a la siesta de un fauno* y otra—, como la música de Debussy se hace pintura. Así, también, en algunos tonos modernistas la palabra se hace color y el color se convierte en un sonido que no es el habitual de la palabra. En algunos poemas del joven Pedro Henríquez Ureña tengo esa sensación.

### *Del alba a la plenitud de la sazón*

Max Henríquez Ureña dice en *Breve Historia del Modernismo*: "Hubo un aspecto del modernismo, el que atañe a la mayor variedad y libertad de metros, que sí tuvo alguna repercusión en la poesía dominicana antes de 1901" (pág. 447). Pero creo que no es todo y que, además de la variedad y libertad de metros —que es una observación justa— hay aquello en lo que he venido insistiendo y que se irá desarrollando en los años sucesivos: un ambiente, un clima, un tono espiritual modernista y del que Pedro Henríquez Ureña —el joven poeta, entonces— es un ejemplo.

Algunas otras observaciones nos hace Max Henríquez Ureña en su *Breve Historia del Modernismo*: que Valentín Giró (1883-1949) muestra en "Ecos mundanos" una variedad de metros que es notoria (pág. 448); que otras veces "se inspiraba en el gusto oriental,

valiéndose, a la manera de Lugones en *Ofrenda*, del metro de dieciséis sílabas por simple duplicación de octasílabos: “Perfumado cinamono de las árabes mesquitas” (pág. 448); que Apolinar Perdomo (1882-1918) “adoptó metros que antes del modernismo no eran usuales” (pág. 449). Y nos ha recordado, además, el aporte a la nueva sensibilidad modernista que representan *Mi vaso verde* y *Noctívagas* de Altagracia Saviñón. Pero, en general, Max Henríquez Ureña se expresa con no poco desdén —y en eso no tiene razón— en relación al Modernismo dominicano. En su *Panorama Histórico de la literatura dominicana* —su libro de 1945— se refiere a *Umbrá y Resurrexit* (“Brotó la luz en deslumbrantes ondas..”) de Salomé Ureña y escribe:

“...Se dirá que estos ejemplos apenas son un pálido reflejo de la gran transformación a que se vieron sometidas todas las formas poéticas; pero lo cierto es que los poetas dominicanos que florecieron de 1880 a 1900, o sea en el momento en que el modernismo llegaba a su apogeo, tampoco hacían gala de audacia métrica. De los precursores e iniciadores del modernismo sólo tuvo entonces algún ascendiente Gutiérrez Nájera. Y todavía, muchos poetas dominicanos de la generación subsiguiente, llegaron con retraso al modernismo cuando ya el movimiento iba de pasada. En la poesía dominicana no encontramos producciones de facturas francamente modernistas sino después de 1900, esto es, cuando ya el modernismo había cumplido su misión revolucionaria y no tardarían en dibujarse en el horizonte nuevas tendencias. Estas tendencias de época posterior sí tendrían rápida repercusión en Santo Domingo.”

Expuesto el asunto en esta forma, el lector puede pensar que, efectivamente, como afirma Max Henríquez Ureña, el Modernismo dominicano llegó cuando la tendencia “había cumplido su misión revolucionaria”. Creo que sería preferible hablar de misión renovadora, tratándose del Modernismo, pero me parece demasiado precipitado fijar la fecha de 1900, como límite del apogeo modernista, como lo hace Max Henríquez Ureña. Ni aun un estudioso, bastante conservador, del Modernismo, como Raúl Silva Castro, da esa fecha de 1900. Dice Silva Castro: “...*Prosas Profanas*” y “*Cantos de Vida y Esperanza*” señalan el período del pleno desenvolvimiento (Rubén Darío. *Antología Poética*. Selección e Introducción de Raúl Silva Castro. Santiago de Chile, Zig Zag, 1955. 211 pags. 17 cm. La cita está en pág. 13 de la *Introducción*. Se recuerda que *Cantos de*

*Vida y Esperanza* apareció en Madrid en 1905. Silva Castro señala que *El Canto Errante* y "*Poema del Otoño*" marcan "los días de la inevitable decadencia, jamás destituida de asomos de gracia" (pag. 13). El primero fue publicado en Madrid en 1907 — o sea sólo dos años más tarde que *Cantos de Vida y Esperanza*— y el segundo en Madrid, en 1910. Pero debe recordarse que *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo* apareció en Barcelona en 1915. (El 6 de febrero de 1916 fallecía Rubén Darío a poco de cumplir 49 años, pues había nacido el 18 de enero de 1867).

No puedo estar de acuerdo, ni con Max Henríquez Ureña —que fija el cenit del Modernismo en el 1900— ni con Raúl Silva Castro que señala que la plenitud de la obra creadora de Rubén Darío llega a 1905. Anotamos que, entonces, Darío tiene sólo 38 años —edad que no marca la decadencia de un poeta sino una nueva plenitud.— Y señalamos que precisamente en la sección IV de su Antología, donde Silva Castro incluye el período "decadente" de Darío del que es centro *El Canto Errante* (1907) —y que abarca de pág. 146 a 167— encontramos poemas que significan el aporte antológico de madurez y plenitud de Darío como *Versos de Otoño* y *En las Constelaciones*, poemas donde la vida canta con toda su luz como en "*La bailarina de los pies desnudos*", "*La canción de los pinos*" o "*La hembra del pavo real*", o poemas donde el idioma del poeta encuentra nuevas zonas y descubrimientos de continente y contenido como en ya famosa *Epístola a la señora de Leopoldo Lugones* y la *Balada en honor de las musas de carne y hueso*.

Pero, aún hay más. Silva Castro incluye en la parte V de su antología la poesía correspondiente a *Poema del Otoño* y otros *Poemas* hasta 1913 y en la parte VI, y final, lo "que podría llamarse despedida" (pag. 15 de la *Introducción*). ¿Y qué encontramos? En la parte V, poemas como "Tú que estás la barba en la mano" —que habrá que incluir entre los poemas más logrados del Modernismo; "Gaita Galaica", que es citada como modelo de luz lírica en profundidad; o como su *Tríptico de Nicaragua* que nos hará pensar, siempre, en aquella afirmación de Rilke que la poesía es experiencia. Y en la parte final, en aquella parte que Silva Castro llama de despedida —encontramos poemas que el tiempo ha señalado como una plenitud del sentimiento rubendariano y que abrirán para el modernismo una nueva etapa de profundidad y me refiero a los poemas antológicos: "A Francisca", *La Gran Cosmópolis* y *Mis ojos espantados han visto...* En esta etapa donde el Modernismo se hace meditación entrañable, profundísima, pues aborda los temas del vivir y el morir, se inspira —como en *La Gran Cosmópolis*— en una de las

características de la civilización moderna que recorrerá todo el siglo XX: el gigantismo de algunos centros de población varias veces millonaria y su soledad, y da paso a un modernismo de intensas raíces meditativas y de un pensamiento sensibilizado, en el que realizará su mejor obra un poeta de la grandeza de Antonio Machado —que ya ha empezado, en hora temprana, el trabajo en sus galerías interiores— y un poeta, como el mexicano Enrique González Martínez, el poeta de las parábolas y del trabajo en lo interior del alma.

*Para fundamentar unos desacuerdos*

No puedo estar de acuerdo, pues, ni con la fecha de Max Henríquez Ureña, ni con la de Silva Castro, para señalar el “no va más” del modernismo y de Rubén Darío. Deseo recordar, simplemente, esto: la fecha de aparición de obras fundamentales para el Modernismo, ocurridas después de la fecha fijada por Max Henríquez Ureña como fecha tope.

Me valgo de la *Antología de la poesía Hispanoamericana* de Julio Caillet Bois, Madrid, 1958, Aguilar, 1987 págs. 17. 1/2 cm. Manuel González Prada (1848-1918) publica su primer libro lírico —*Minúsculas* en Lima, en 1901; la segunda edición—muy aumentada— en 1909. Los *Versos Libres* de Martí —de mucha importancia para la evolución del Modernismo— sólo fueron publicados en 1913, por Gonzalo de Quezada y Aróstegui, —a los 18 años de la muerte del gran poeta—. *Lascas* de Salvador Díaz Mirón (1853-1928), aparecen en 1901 y 1906 y 1917. En relación a Manuel José Othon sus *Poemas Rústicos*, México, son de 1902, su *Noche rústica de Walpurgis* es un libro de 1908 y *El himno de los bosques*, San Luis de Potosí, es del mismo año. En cuanto a “Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) sus *Poesías* aparecieron después de la muerte del poeta en ediciones de 1896 y reimpresiones en París en 1909, 1912, 1918. Desde 1912 a 1916 fueron editadas colecciones de sus poemas en San José de Costa Rica y Madrid.

Del Modernismo cubano Bonifacio Byrne (1861-1936) fueron publicados después de 1900 sus libros *Lira y Espada* (La Habana) en 1901; *Poemas*, en 1903 y su *En medio del camino*, en Matanzas, Cuba, en 1914. Leopoldo Díaz (1862-1947) publicó *Las sombras de Hellas* en Ginebra, en 1902, “La Atlántida conquistada” en 1906: *Las ánforas y las urnas* en 1923 y *El sueño de una noche de invierno* en Caracas en 1928. De él, como de todos los otros poemas, doy libros que son anteriores a las recopilaciones antológicas. El

nicaragüense Román Mayorga Rivas (1862-1926) publicó en 1915 *Viejo y nuevo*. El mexicano Francisco de Icaza (1863-1925) editó *La canción del camino* en 1905, y el *Cancionero de la vida bonda y de la emoción fugitiva* en 1922.

Las *Poesías* de Francisco Lazo Martí (1864-1909) sólo aparecieron en Caracas en 1914. Obsérvese la bibliografía de José Asunción Silva (1865-1896) y véase que después de las ediciones 1883-1896 vienen "Los poemas inéditos" impresos en Bogotá en 1928, sin contar ediciones de sus poemas en Barcelona, 1908; París, 1912; Caracas, 1913; México, 1917 y otras. Esto vendría a evidenciar que el ritmo editorial de los poemas de José Asunción Silva, crece después de 1900, y se trata nada menos que de uno de los que ha sido considerado como los precursores del modernismo. Las *Cien poesías* de Ismael Enrique Arciniegas (1865-1938) aparecen en Bogotá en 1911, y sus famosas *Traducciones poéticas*, en París en 1925.

El modernista chileno Julio Vicuña Cifuentes (1865-1936) es mucho más tardío en publicar, pues su primer libro —*La cosecha del Otoño*— es de 1920, y la segunda edición, la de Madrid, es de 1932. (La primera es de Santiago de Chile)

El primer libro del modernista puertorriqueño José de Diego (1866-1918) apareció en Barcelona en 1904. Sus *Cantos de rebeldía* son, también de Barcelona, de 1916. Y sus *Cantos de pitirre*, San Juan de Puerto Rico, aparecieron en 1949, más de treinta años después de la muerte del poeta.

Aparte del primer libro de Julio Florez (1867-1923) que es de 1893 —*Horas*, Bogotá—, todas sus otras obras se publican después de 1900. Así, en 1905, 1908, 1922. El fino modernista mexicano Luis G. Urbina (1868-1934), sólo publica su primer libro antes de 1900 —y es *Versos*, México, 1890— El resto de su obra aparecerá así: *Ingenuas*, París, México, 1902, reimpresso en 1912; *Puestas de sol*, París, México, 1910; "Lámparas en agonía", 1914; *El glosario de la vida vulgar*, 1916; *El corazón juglar*, 1924; *El cancionero de la noche serena*, 1911. En cuanto a Amado Nervo (1870-1919), aparte de *Perlas negras* que es de 1898, toda su obra lírica —en libro— aparece después de 1900 y están apareciendo nuevos libros suyos hasta 1927. (No me refiero, naturalmente, en éste, como en los otros casos, a las antologías o a ediciones de obras completas, que siempre son posteriores. En el caso de Amado Nervo la primera edición de sus

obras completas terminan de ser editadas en 1928, en 29 volúmenes, dirigidas por Alfonso Reyes)

Después de sus dos primeros libros —de 1896 y 1898—, las *Arias sentimentales* del venezolano Andrés Mata (1870-1931) aparecen en 1913. El panameño Darío Herrera (1870-1914) publica su primer libro —*Horas Lejanas*— en 1903 y aún continúan inéditos los poemas de *Lejanías íntimas*. Toda la importantísima obra lírica de uno de los más significativos poetas del Modernismo, del mexicano Enrique González Martínez (1871-1952) empieza a ser editada después de 1903, año de *Preludios*, Mazatlán. González Martínez le da al Modernismo una nueva profundidad en símbolos, en emoción, en vida interior, en decantación, en pensamiento sensibilizado y viene a ser, en la poesía hispanoamericana, lo que Antonio Machado representa en la de España —considerando que cada uno conserva aspectos muy personales, firmes y significativos. Gracias a ellos— y a algún otro poeta como Juan Ramón Jiménez —el modernismo alcanza una nueva dimensión y supera un clima de símbolos que los numerosos imitadores de Rubén Darío habían deteriorado a causa de la moda y de la falta de talento de muchos de estos seguidores. González Martínez, cuya bibliografía es abundante, continuará publicando libros hasta *Segundo despertar* (1945), *Vilano al viento* (1948), *Babel* (1949), *El nuevo Narciso y otros poemas* (1952). Y recuérdese que el poeta no deja de publicar libros en todas las décadas anteriores.

El también modernista mexicano José Juan Tablada (1871 — 1945) edita su primer libro —*El florilegio*— un año antes de 1900. Luego seguirá publicando hasta sus últimos libros aparecidos en la década de los años veinte: *Li Po y otros poemas* (1920), *El jarro de flores* (Nueva York, 1922), *La feria*, poemas mexicanos (1928). Después vendrán sus antologías.

Guillermo Valencia (1872-1941) publica su primer libro al borde de 1900 — es la primera edición de *Ritos*, Bogotá, 1898—, pero su segundo libro —*Catay*— sólo aparecerá en 1928. El nicaragüense Santiago Argüello (1872-1940) publica su primer libro en 1897 —*Primeras ráfagas*, León—, pero el resto de su obra impresa en poesía, empieza a aparecer con este ritmo: 1900, 1904, 1908, 1913, 1919, 1922, 1935. El segundo libro del cubano Federico Urbach —*Oro*— es de 1907.

En relación a otro poeta de mucha significación en el



modernismo el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) sólo su libro de *estreno* —“Las montañas del oro” —aparece poco antes de 1900— exactamente en 1897—. Sus otros libros —de gran resonancia para el modernismo— son: de 1905, *Los crepúsculos del jardín*; de 1909 su *Lunario sentimental*; de 1910 sus *Odas seculares*; de 1912, *El libro fiel*; de 1917, *El libro de los paisajes*; de 1922, “*Las horas doradas*”; de 1924, *Romancero*; de 1928, *Poemas solariegos*; de 1938, *Romances de Río Seco* .

El costarricense Roberto Brenes Mesen (nacido en 1874), publica después de 1900 *En el silencio* (1907), *El canto de las horas* (1911), *Hacia nuevos umbrales* (1913), *Voces del Angelus* (1915), *Pastorales y jacintos* (1917), *Los dioses vuelven* (1929) y *Lázaro de Betania* (1932).

José Santos Chocano (1875-1934) que empieza a publicar en hora muy temprana — a los veinte años— lo hace a partir de 1895. En 1901 reúne la reimpresión de sus cuatro primeros libros, pero *Alma América*, con prólogo de Miguel de Unamuno, un libro tan significativo en la historia del Modernismo, sólo aparece en Madrid en 1906 y *Fiat lux* —también de tanta significación modernista— sólo es de 1908. Después vendrán otros libros líricos hasta su muy importante *Primicias de Oro de Indias* que es de Santiago de Chile de 1934.

El modernista mexicano Rafael López (1875-1943) publica su primer y único libro en México en 1912, con el título de *Con los ojos abiertos*. (Y estoy siguiendo la bibliografía de los poetas antologados por Caillet-Bois, sin hacer saltos). La obra de una de las voces más importantes del Modernismo —a través de toda su historia—, la del uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) es toda de edición posterior a 1900. El conjunto de esta obra es reunida, por primera vez, en 1910. El modernista hondureño Juan Ramón Molina (1875-1908) es editado sólo después de su muerte y así aparece sus *Tierras, mares y cielos*, en Tegucigalpa en 1913 —las otras ediciones de México, Tegucigalpa y Guatemala son de 1919, 1937 y 1947—. María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) es editada, también, después de su muerte. *La isla de los cánticos*, editada por su hermano Carlos Vaz Ferreira, aparece en Montevideo en 1924.

Si la cubana Juana Borrero (1877-1896) es editada un año antes de su muerte —*Rimas*, La Habana, 1895— el modernista puertorriqueño Luis Llorens Torres (1878-1944) publica su primer

libro *Al pie de la Alhambra*, en Granada, un año antes de 1900, pero sus *Sonetos sinfónicos* sólo aparecen en 1916, *La Canción de las Antillas y otros poemass, son editados en 1929*, *Las voces de la campana mayor* son impresos en 1935 y *Alturas de América* en 1940. Finalmente, *Los arrecifes de coral* del narrador Horacio Quiroga (1878-1937) que hace su estreno como poeta, son publicados en 1901.

Este largo viaje bibliográfico ha tenido por objeto evidenciar que no hay fundamento en la afirmación de Max Henríquez Ureña para situar a los poetas modernistas dominicanos en una aparición en hora tardía del Modernismo. Y frente al panorama bibliográfico del Modernismo, que tiene delante el lector, no nos parece desdeñable que Arturo Pellerano Castro haya publicado *Criollas de casas*, en 1907; que el primer libro de Fabio Fiallo —*Primavera sentimental*— sea de 1902; que Osvaldo Bazil haya impreso sus *Rosales en Flor* en 1901-1906; que el primer libro de Andrejulio Aybar sea de 1913; que *Oro Virgen* de Federico Bermúdez sea de 1910; que *Lucérnulas* de Emilio Morel sea de 1911; que *Mármoles y lirios* de Ricardo Pérez Alfonseca sea un libro de 1909, editado a los 17 años del poeta.

### *El punto de mira.*

Creo que ciertas afirmaciones —como ésta de *Breve Historia del Modernismo*— deben ser revisadas a la luz de los hechos y de las nuevas perspectivas. Por ejemplo, esta de Max Henríquez Ureña, al ser enmendada, hace cambiar la ubicación desdeñosa que se asignaba al Modernismo y a los modernistas dominicanos, en cuanto a su importancia y a su cronología.

El estudioso de una poesía como la dominicana (o cualquier otra), está obligado a pensar y a sentir por sí mismo, a valorar y revisar ciertas afirmaciones, de tipo un tanto dogmático, sobre ella; y, además, a repensar ciertas valoraciones que no son inamovibles.

Por mi parte, espero que estudiosos futuros revisen algunos de mis puntos de vista expresados en el presente estudio de la poesía dominicana en el siglo XX. Esta es una mecánica natural de los estudios histórico-críticos, pues siempre se busca enriquecerlos a la luz de nuevas indagaciones y mejores perspectivas.

No se vea desdén hacia la obra del estudioso Max Henríquez

Ureña, pese a mis discrepancias con algunas de sus afirmaciones y opiniones. Uno está obligado, además, a comprender —o al menos a tratar de hacerlo— en el por qué de los puntos de vista contrarios que uno combate. Y es así que me he preguntado en dónde está la motivación de los pareceres distintos a los míos, en Max Henríquez Ureña, en relación a la poesía dominicana.

Me parece que para Max Henríquez Ureña el aspecto *revolucionario* del Modernismo está en las combinaciones métricas, en la renovación de la estructura o arquitectura de estrofas o versos. No creo que, a estas alturas de los siglos de poesía, sea posible hablar de *inventos* (salvo, como se verá, más adelante, en los aportes que hacen las escuelas de vanguardia en relación al aspecto óptico o gráfico y a la indagación onírica). A mi entender el Modernismo renueva, busca, readapta, reacondiciona, ritmos oídos en la poesía francesa y en la española de otros siglos, y como se trata de una época, de un escenario y de personalidades distintas, el efecto resulta de una novedad importante. Pero el repertorio retórico del Modernismo —que ha sido no poco estudiado— resulta clasificarlo con esclarecimiento.

Para mí, en cambio, el más importante aporte del Modernismo a nuestra poesía consiste en el ambiente poético que crea, en el espíritu lírico que comunica y en el contenido de la imagen poética (de la metáfora y el símbolo).

Max Henríquez Ureña da por terminada la acción del Modernismo demasiado pronto y, en esta forma, los modernistas dominicanos aparecen tardíos.

Es más amplio —aunque insuficiente— con la ubicación de las fechas de la órbita del Modernismo, el *Diccionario Enciclopédico Abreviado* Espasa Calpe, Madrid, 1957, tomo V, pág. 935, col. 1, que dice para definir el Modernismo: “ En la literatura española e hispanoamericana, el movimiento de renovación de formas y temas que se realizó de 1882 a 1905”.

Aunque es una visión cronológica más amplia que la de Max Henríquez Ureña, está muy lejos aún de llegar a las fechas en las que ubica el modernismo el antólogo Caillet-Bois en su *Antología de la Poesía Hispanoamericana*, ya citada. Caillet-Bois da a la parte del Modernismo —pag. 701— desde 1948 a 1928—. En la primera fecha se remonta al año del nacimiento de González Prada y no alcanzamos

a comprender si Caillet-Bois intenta marcar el inicio de algunas influencias en el Modernismo (*Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand aparece en 1842, *Las Flores del Mal* de Baudelaire, de indudable influencia en la nueva poesía, aparecen en 1857; *Les chants de Maldoror*, en la edición de Lacroix son de 1869 y como se sabe Lautremont es uno de *Los Raros* de Rubén Darío; Edgar Poe, uno de los poetas exaltados por Darío en *Los Raros* muere en 1849; la primera edición de *Hojas de Hierba* de Whitman —otro de *Los Raros* de Darío— y de indudable influencia en el Modernismo, es de 1855). En cuanto a la fecha final, Caillet-Bois ha intentado abarcar hasta las últimas resonancias de la evolución modernista, sin desconocer que las escuelas de vanguardia europea y el ultraísmo, que tendrán correspondencias hispanoamericanas —como la de Vicente Huidobro en el Creacionismo y la participación de Jorge Luis Borges en el Ultraísmo— aparecen en 1918 a 1919. Aparte de los poetas modernistas, Caillet-Bois incluye una sección de Postmodernismo.

En su *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana* (1882-1923), Federico de Onís ofrece tres fechas: Transición del Romanticismo al Modernismo: 1882-1896, Triunfo del Modernismo: 1896-1905; Postmodernismo: 1905-1914. Las subpartes —Modernismo refrenado, Reacción hacia la tradición clásica, Reacción hacia el romanticismo, Reacción hacia el prosaismo sentimental, Reacción hacia la ironía sentimental —nos parecen más cuestionables, porque la separación de los poetas en estos grupos deja siempre muchos márgenes, pues, normalmente, hay poetas que *encajan* en más de un casillero, y en otros, la clasificación nos llena de dudas, a pesar de la gran admiración hacia el Maestro Federico de Onís y a pesar del gran reconocimiento que debemos a su obra antológica y a su libro indispensable y profundamente acompañador que tanto nos ha orientado.

#### *Para una dimensión epocal dominicana.*

Como se ve, el tema de este arco, que empieza casi en el comienzo de *La Bella Epoca* y su final casi coincide con la irrupción de las escuelas de vanguardia, abarca casi la órbita del Modernismo.

Desearía terminar con una nota, enteramente dominicana y significativa, para encajarla dentro de esta órbita de la llamada, en Europa: *La Bella Epoca*. Esta nota explica, además, el clima sociopolítico, socioeconómico, sociocultural en el que debían moverse los poetas modernistas dominicanos. Tomo la nota del libro

de Luis F. Mejía: *De Lilís a Trujillo-Historia Contemporánea de la República Dominicana*, Caracas, Editorial Elite, 1944, Venezuela, 353 págs. 24 cm. Y son los párrafos iniciales del capítulo 1 —*Alborada de Libertad*, pag. 9— que me parecen extremadamente significativos:

*“La situación económica de la República era muy angustiosa a mediados de 1899. Se estaba al borde de la bancarrota, con la hacienda exhausta. El capital escondíase temeroso y las continuas emisiones de billetes de banco, sin respaldo de oro, diariamente despreciados, crearon un profundo malestar en las regiones del Cibao, orientadoras de la política nacional para la época, despertando dormidas rebeldías frente al régimen caduco, de peculado y de crimen, personificado por Ulises Heureaux. Era de esperarse el golpe certero que lo derribó al herirle en la cabeza.*”

*“Los jóvenes intelectuales formados en la Escuela Normal, deseosos de implantar los principios liberales y democráticos enseñados por Hostos, manifestaban una inconformidad compartida por toda la juventud dominicana y especialmente por los discípulos del Padre Billini, aquel noble varón, que arrojó su teja en señal de cívica protesta cuando no pudo salvar unas vidas destinadas por Lilís al patíbulo.*”

*“Una nueva generación de hombres de acción esperaba también su hora. No eran los militares formados en los cuarteles o en la escuela de las guerras civiles, sino pequeños propietarios, cultivadores de la tierra, y modestos empleados de comercio, animados por las nuevas ideas, hombres pasionales y violentos, pero honrados y sinceros. Unos y otros deseaban derribar la tiranía y poner fin al oprobio del presente.”*

Las notas que ayudan a fijar el escenario político, social, económico, cultural en la República Dominicana de entonces, permiten tener una especie de fondo de acompañamiento, para profundizar, en una nueva dimensión, la obra de algunos de los poetas modernistas dominicanos frente a la salida del Modernismo —a través del Vedrinismo y el Postumismo dominicanos— como se verá más adelante.

# LA POESIA DOMINICANA EN EL SIGLO VEINTE

## CAPITULO V.

### ENTRE LA NUEVA LUZ Y EL NUEVO SONIDO

*Por Alberto Baeza Flores*

#### *Tradición y modernidad*

HAY ALGO CURIOSO Y UN tanto olvidado en relación al Modernismo. No respecto a su contenido literario sino a su nombre. Durante la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX se llamó Modernismo a una tentativa de reforma católica que fue condenada por la encíclica *Pascendi* del Papa Pío X, el 8 de septiembre de 1907.

Aquí encontramos un factor extraliterario — el religioso — que pudiera haber concitado a algunos grupos sociales, que estaban contra el reformismo católico, para haberles movido, con un juicio previo defavorable, en relación a ese movimiento literario que había tomado el nombre de modernismo, también.

Fue en 1899, encontrándose Darío en Madrid, que la Academia incorporó al Diccionario de la Lengua el vocablo modernismo. La Academia lo definió así: "Afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura". Tiene razón Rafael Alberto Arrieta, en su *Introducción al Modernismo Literario*, Buenos Aires, marzo de 1956, Editorial Columba, cuando en la última parte de su obra — *Modernismo y Americanismo*, pag 54 a 57 — opina en relación a la definición de la Academia: "...La definición era tan genérica como imprecisa y transparentaba la censura docta".

Me parece que el conjunto de la obra de los modernistas marca no el menosprecio del sentido de la herencia sino precisamente lo

contrario: su profunda incorporación. Precisamente es Rubén Darío el que en "*Cantos de Vida y Esperanza*" se define así: "y muy siglo dieciocho y muy antiguo/ y muy moderno, audaz, cosmopolita..." No puede haber una contradicción en ser muy actual y, a la vez, en conocer lo que el pasado significa como herencia. La obra de todo poeta creador está realizada dentro de estos dos términos: expansión y asimilación. O en otros términos pudiera expresarse así: tradición y modernidad. O si se quiere, con otras palabras: asimilación y búsqueda. Todo esto quiere decir que el poeta no ignora, no desconoce, lo que hasta él ha sido, ha hecho, la poesía. Este conocimiento del ayer o del pasado inmediato puede ser más extenso o menos extenso, pero existe en cada poeta creador. No se trata, como ya aclaramos en un capítulo anterior, que el poeta sigue en esto, la técnica del trabajo del científico que parte de una situación dada anteriormente —por el investigador o descubridor que le ha precedido— para perfeccionarla, pues el poeta recrea en sí toda la poesía no para ir más allá del investigador o descubridor anterior, como hace el científico, sino para retomar en sí los elementos mejores para la expresión de su mundo o del mundo en él.

El menosprecio por las cosas antiguas, que le atribuye la Academia al modernismo, estaría contradicho por uno de los padres del Modernismo que es José Martí, en cuya obra encontramos, de manera prodigiosa, la asimilación de los clásicos como Santa Teresa, Gracián, Quevedo y otros. Insistimos, en que el conjunto de la obra de los poetas modernistas es una prueba de una asimilación de lo que más convenía a su sensibilidad, dentro de la obra del pasado y del inmediato pasado, y que ellos lo que hicieron fue expresar un nuevo modo de ser, de ver, de sentir, que estaba, a su vez, condicionado por un nuevo tiempo y un nuevo espacio sosiohistóricos, socioculturales, socioepocales.

El poeta y ensayista Luis Cernuda ha expresado, muy bien, las relaciones entre la novedad y la herencia. Está en su obra "*Estudios sobre Poesía Española Contemporánea*", Madrid, Ediciones Guadarrama, 2a edición. 1970. 188 págs. 18 cm. Tomo la cita de las páginas 18 y 19:

*"En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. El poeta que sólo se atuviese a la tradición podría crear una obra que de momento sedujese a sus contemporáneos, pero que no resistiría al paso del tiempo; el poeta que sólo se atuviese a la*

*novedad podría igualmente crear una obra, por caprichosa y errática que fuese, que tampoco dejaría en ciertas circunstancias de atraer a sus contemporáneos, aunque tampoco resistiría al paso del tiempo. Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en el cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos. Hay épocas en que el elemento tradicional es más fuerte que la novedad, y son épocas académicas; hay otras en que la novedad es más fuerte que la tradición, y son épocas modernistas”*

#### *El compromiso indoamericano*

Luis Alberto Sánchez en su *Nueva Historia de la Literatura Americana*, Buenos Aires, 1944, Editorial Americalee, 480 págs. 23 cm. dedica el capítulo XI — pág. 244 — a *La definición de los Estados: Predominio del Realismo (1865—1895)*. El capítulo XII está dedicado a *El Modernismo y sus profetas*.

Me interesan mucho, en la impresión de Luis Alberto Sánchez sobre el Modernismo, los aspectos sociales que él anota. Dice en pág. 308, como ubicación general y de antecedentes:

*“Ya en varios de los próceres de la literatura americana aparecieron síntomas inequívocos de una actitud distinta ante el fenómeno literario y, desde luego, ante el humano. Tanto Montalvo como González Prada y tanto Thoreau, Hawthorne y Emerson como Cruz e Souza y Machado de Assis y Varona, revelan gran inquietud por la forma, además de una fuerte reacción contra el conservantismo, a menudo antimetropolitano y anticlerical.*

*“Más, en lo que se refiere a lo social y literario, se insinúa ya en ellos lo que sería característico de los modernistas: amor a la sonoridad, curiosidad por el pueblo y al propio tiempo señorío individual.*

*“La actitud e influencia de tan altos pensadores se proyectaba sobre un medio preparado ya por diversos embates. A la vez, ellos mismos representaban tendencias contradictorias, oscuras y hondas”.*



Sánchez hace referencia al primer Congreso Panamericano de 1889, patrocinado por la Casa Blanca que “no fue mero alarde jurídico” (pág. 308). Agrega Sánchez que “Los Estados Unidos necesitaban la unión continental bajo su comando estricto” y que frente a los europeos oponían los Estados Unidos (de la América del Norte) la interpretación de la doctrina Monroe. Sánchez recuerda la intervención norteamericana en el Caribe y la imposición de la Enmienda Platt en la independencia de Cuba. Y agrega: “Al mismo tiempo, los capitales yanquis se volcaban en Indoamérica. Estados Unidos iniciaban sus gestiones sobre las Islas Vírgenes; afianzaban la posesión de Puerto Rico y poco después favorecieron la segregación de Panamá”. (pag. 309)

Agrega Luis Alberto Sánchez a modo de conclusión — pág. 309:

*“Quiere decir, por consiguiente, que, desde 1880, en que oficialmente los Estados Unidos se interesaron en las cuestiones indoamericanas, se estaba operando un cambio total en la posición total del ‘Nuevo’ Continente”.*

*“El advenimiento de tan inesperado dinero, fácilmente ganado, pero cruelmente cobrado en la riqueza pública, creó un ficticio optimismo. Y de ahí surgió una mentalidad tolerante y pseudo liberal, y una literatura musical, suntuaria”.*

La observación de Luis Alberto Sánchez es atinada, pero debiera completarse — al menos en sus efectos en la poesía modernista —. Existe una imagen, que algunos enemigos del modernismo o malos catadores de la obra conjunta de Darío le dieron, presentándolo como “*un fugado*” por aquella esencia francesa de algunas composiciones de Darío y por una cierta bisutería barata — esa joyería de imitación — que era la parte externa de alguna zona temática modernista. En Darío, y en los principales modernistas hay variados temas y escenarios y no se puede juzgar al Modernismo — o a esos poetas — por uno solo de esos temas, excluyendo a los otros. Está el Darío afrancesado, pero también está el Darío de raíces castellanas, y también está el Darío indoamericano, y el Darío universal. Está el mundano y el solitario, el pánida y el asceta, el cosmopolita y el místico, el ilusionado y el desesperanzado, el sensual y el espiritual, y así muchos más y en todos ellos está Darío y cada uno de ellos es el poeta, porque también la vida es así.

José Martí, al que habrá que colocar siempre entre los primeros modernistas — y cuyos *Versos Libres* la mayoría fechados en 1882, son una lección de nueva poesía — es a la vez un patriota, un político, un predicador de moral social y su ojo sagaz sigue, durante años, la política de Washington hacia la América Indoespañola. Y la carta final de Martí a su amigo mexicano Manuel Mercado, desde el campo de la Cuba en armas, poco antes de caer con heroísmo en los campos de Dos Ríos, en ese mayo de 1895, le dice a Mercado: “...ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber”. Y con gran lucidez — este poeta modernista, capaz de todos los registros líricos y que será un especie de hermano y maestro para Darío, — agrega a Manuel Mercado: “...puesto que lo entiendo y tengo ánimos con que realizarlo, de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extienda por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras des América. Cuanto hice hasta hoy, y haré, es para eso. En silencio ha tenido que ser y como indirectamente”

En aquella carta a Manuel Mercado que es, en cierto modo, un testamento político, complementario de la carta enviada a Don Federico Henríquez y Carvajal (“Hagamos por sobre la mar, a sangre y a cariño, lo que por el fondo de la mar hace la cordillera de fuego andino... Las Antillas libres salvarán la independencia de nuestra América”), confiesa Martí a Mercado: “Viví en el monstruo, y le conozco las entrañas”.

Martí, en la carta a Mercado, ha definido la política de la etapa imperialista norteamericana y ha calificado al coloso del Norte como “revuelto y brutal”.

Darío en su poema *A Roosevelt* dice, con una voz acusadora y premonitoria: “Eres los Estados Unidos/, eres el futuro invasor/ de la América ingenua que tiene sangre indígena,/ que aún reza a Jesucristo y aún habla en español”. Y, como si reiterara la adjetivación de Martí, frente al vecino poderoso en quien Darío ve un invasor de los pueblos del Sur, define a los futuros invasores como “hombres de ojos sajones y alma bárbara”. A Teodoro Roosevelt dice:

*Y domando caballos o asesinando tigres  
eres un Alejandro—Nabucodonosor.  
(Eres un profesor de Energía,  
como dicen los locos de hoy)*

*Crees que la vida es incendio,  
que el progreso es erupción,  
que en donde pones la bala  
el porvenir pones.  
No.*

El poema es una defensa de la América indoespañola. Es una de las más hermosas piezas en las que vibra la América nuestra “que tenía poetas / desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl”. La elección de los símbolos, para definir la América indoespañola, evidencia la penetración ya no solo lírico sino politicocultural que tenía Darío y su visión histórica. Además, el poema es una advertencia de pie:

*Y sueña. Y ama, y vibra, y es la hija del sol.  
Tened cuidado. ¡Vive la América española!  
Hay mil cachorros sueltos del León español.*

Esto lo escribe ese mismo poeta que es definido por otros como un lírico que sólo habita palacios de fantasías y mundos encantados, jardines versallescicos o escenarios griegos. Y es que Darío —no nos cansaremos de repetirlo— es un poeta de variados registros e inspiraciones, es un poeta—universo, pero en las raíces de sus rosas de Francia está la tierra de su América indígena y española

*La heroica y sufrida tierra dominicana.*

El 6 de febrero de 1916 Rubén Darío fallecía en León, Nicaragua dos días después de la operación quirúrgica que hubo de hacerle su amigo de los años juveniles el Dr. Debayle.

El amanecer del 15 de mayo de ese mismo año 1916 Santo Domingo veía entrar las fuerzas norteamericanas. Tomo las citas, porque son una crónica viva, del capítulo V — *Bajo la férula yanqui* — del libro de Luis F. Mejía “*De Lilís a Trujillo* — está en las páginas 127 a 130.

*durante varios días los hombres, o las mujeres del servicio, pues las damas de la ciudad se recluyeron en sus hogares, a la usanza antigua, para evitar todo contacto con el invasor. Los centros sociales y los teatros cerraron sus puertas.*

*“...La Nación entera reaccionó, adolorida e indignada, ante la invasión extranjera. Se constituyeron en todas las ciudades Juntas Patrióticas, integradas por las más sobresalientes personalidades, que en union de los Ayuntamientos enviaron comisiones a la capital, a mediar entre los líderes políticos, para formar una compactación nacional frente a la intervención.*

*“...Las fuerzas al mando del general Pendleton dirigiéronse al Cibao. Desembarcaron por Monte Cristi, marchando sobre Santiago a través de las regiones noroestanas. Guerrillas dominicanas las hostilizaron en el camino sin que el provocador de aquel desastre, Desiderio Arias, saliera personalmente a combatirlos. En Barranquitas, cerca de Mao, Máximo Cabral, con un puñado de soldados, se les enfrentó. Cuando sus fusiles fueron silenciados, los encontró el enemigo muertos a todos. (...)*

*“...En Puerto Plata se presentó el Crucero americano “Sacramento”. El Gobernador, Apolinar Rey, no quiso rendirse y los puerto—plateños se aprestaron a resistir. Al expirar el ultimátum fué bombardeada la ciudad. Después desembarcaron tropas de infantería de marina, encontrando valiente resistencia del pueblo, encabezado por Luis Ginebra y otros patriotas. Todo fue inútil, dominaron la superioridad del armamento y el entrenamiento militar de los marinos, pero no sin experimentar ellos algunas bajas. Casi seguido se encaminaron al interior, sirviéndoles de práctico el general José Estrella. Ya les habían precedido los que entraron por Monte Cristi. En Altamira, Laíto Báez trató de contenerlos, sucumbiendo heroicamente.”*

*“...En San Pedro de Macorís, un mozo de dieciseis años, de pantalones cortos todavía, dependiente de una tienda, llamado Gregorio Guisbert, con cierta petulancia, muy propia de la edad, decía a sus amigos que cuando arribaran los invasores a su pueblo él se encargaría del jefe. El día del desembarco pidió prestado un revólver y se fue al muelle. Preguntó cuál era el jefe de los marinos. Al serle señalado le hizo varios disparos, dándole muerte e hiriendo a otros oficiales. Después, bajo una lluvia de*

*balas y gracias a la confusión provocada por su hazaña, se retiró por los muelles. Pudo dirigirse sin ser reconocido hasta Monte Cristi, en el otro extremo del país, donde se colocó en una imprenta. Allí lo encontró un espía encargado de buscarle. Preso y juzgado, fue condenado a muerte; pero conmutada la pena por prisión perpetua, al retirarse los americanos en 1924 le dejaron en libertad, reconociendo, sin duda, el heroísmo de aquella memorable acción. Más tarde estuvo Guisbert en Nicaragua, peleando como teniente de Sandino, a quien llevó una bandera bordada por la maestra dominicana Ercilia Pepín.”*

La historia dominicana tiene estas páginas, entre otras. En su *Literatura Dominicana*, Buenos Aires, 1950, Americalee, 365 págs, 20 cm. Joaquín Balaguer — en pág. 355 — nos da una nota biográfica y bibliográfica de Fabio Fiallo, nacido en Santo Domingo el 3 de febrero de 1866, que apenas comenzados abandonó sus estudios de leyes y que fue un poeta precoz. Sus primeros poemas son de 1880—1886. En 1920 la Unión Nacionalista Dominicana confió al poeta modernista la dirección del periódico *Las Noticias*. Durante la ocupación norteamericana los artículos de Fabio Fiallo combatieron, con sus armas, con “resuelto tono patriótico” (Balaguer, pág. 355). El poeta modernista sufrió persecuciones de las autoridades militares norteamericanas. Fabio fue llamado *El poeta patriota*. Su combatividad, frente al invasor, lo llevó a la prisión donde vistió el traje de los condenados.

En *La Canción de una vida* (Madrid, 1926, Editorial Cristobal Colón, 285 págs.), incluye una sección que llama “Rumor de Cadenas” y cuya intención patriótica es evidente. Pero he aquí que en la inspiración del poeta patriota no sólo lo acompaña en la prisión el recuerdo de la patria prisionera sino, también, el de la mujer amada. Y escribe en *Los Odios*, pág. 55:

*¿Lo sabes tú? ...Para vencer las sombras  
y la humedad de mi prisión insana,  
digo tu nombre y se perfuma el aire,  
tu faz evoco y aparece el alba!*

En *Alas rotas* el poeta patriota vuelve a tocar el tema de la compañía del recuerdo del amor en la prisión:

*¿La cárcel? -- Sí; muy triste,  
como cualquier recinto  
en donde tú, mi amada,  
no estés siempre conmigo.*

*¿Que si a la oscura cárcel  
vinieras? -- Amor mío,  
isólo el pensarlo cambia  
mi celda en paraíso!*

Un poeta siempre enamorado de la amada — y a través de ella o de ellas, siempre enamorado del amor — reaccionaba así, condenado por las fuerzas invasoras de la ocupación extranjera. Sin embargo la reacción de otro compañero de Fiallo — el poeta modernista Osvaldo Bazil — se expresa en tonos distintos, aunque es igualmente hondo el sentimiento patriótico herido ante la presencia del invasor.

En *Huerto de Inquietud* (París, 1926, Editorial Excelsior, 27 Quiai de la Tornelle, 86 págs.), Bazil recoge un poema — *Melancolía de cumbre* — dedicado “A la memoria de Eugenio Deschamps” donde trasuda la angustia de la patria herida, la solidaridad con el anciano obligado por el destino a trabajar ante el extraño que se ha adueñado del suelo de la patria.

*Una vez, en mi vida,  
yo tuve una emoción que no podré olvidar  
(eran los negros días de la yanqui opresión)*

... ..  
*¡Era que un soñador  
la tierra madre araba!  
¡Su gran dolor sembraba  
relámpagos de honor!*

... ..  
*¡el último Quijote, junto al azul del mar  
la tierra madre araba...*

Hay otra nota en el libro, *Huerto de Inquietud* de Bazil, que desearía recordar. Es la congoja patria reflejada en el recuerdo de la visita a la amada capital dominicana: *Por mi vieja ciudad*:

*Entre la dulce magia de tu recuerdo, iba  
mi triste pensamiento sollozando por tí.  
¡Se agravó mi nostalgia de mirar hacia arriba  
buscando en otro cielo las estrellas de aquí!*

El sentimiento adquiere una emoción mayor de identificación con los símbolos de la vieja y amada ciudad en *Poema de las viejas piedras* donde Bazil dice:

*¡Oh piedras inmortales, piedras dominicanas  
en vuestras cicatrices hay un temblor de dianas!*

También es un poema de *Huerto de Inquietud*. Deseaba señalar estas notas de Fiallo y Bazil a los que han hablado de la indiferencia de los poetas modernistas dominicanos en relación a los temas de la patria dominicana. Una indagación en las revistas de la época nos daría muchos ejemplos más. Sólo he querido señalar esta presencia de la preocupación dominicana en Fiallo y Bazil, ahora.

*Una poesía fiel a sus raíces.*

Luis Alberto Sánchez, en su *Nueva Historia de la Literatura Americana* pág. 319 — hace una observación muy atinada en cuanto a la visión general del modernismo y a su importancia dentro del panorama literario de Hispanoamérica:

*“Los poetas sudamericanos, antes de Darío, tuvieron egregios representativos, algunos impares, como José Hernández, el autor de “Martín Fierro”, pero ninguno clavó tan hondo su garra como el padre de “Prosas Profanas”. Durante casi treinta años — y quién sabe si hasta ahora, pese a diversas modificaciones—, la literatura castellana no puede olvidar a quien le enseñó a ser ágil y flexible, y, al par, mística y sensual, en un dualismo difícil de alcanzar, imposible de superar.*

*“Sin hipérbole alguna, toda la literatura de América, desde 1896 hasta 1916, no hizo otra cosa que glosar, desde diferentes ángulos, a Rubén. El Modernismo logra con él su expresión más alta y pura. Quienes vinieron con o después que él pueden ser llamados post-modernistas, anti-modernistas, etc., pero todos, unidos por el denominador común de la escuela. (...)”*

Esta opinión del historiador de las letras y crítico peruano puede contraponerse a los puntos de vista de Max Henríquez Ureña en cuanto a la órbita histórica que abarcó el modernismo. Luis Alberto Sánchez hace llegar hasta 1916 la plenitud creadora del modernismo, lo que ubica mejor, en lo que nos corresponde, el trabajo lírico de los poetas modernistas dominicanos.

Raúl H. Castagnino en *¿Qué es literatura?* — Naturaleza y función de lo literario—Buenos Aires, 1966, 4a edición. Editorial Nova, 130 pags. 18 cm., en el capítulo V “Literatura es evasión” señala —pag 75 en *La torre de marfil*, que “el caso más interesante y colectivo de evasión hacia lo exquisito—después de los de ‘el arte por el arte’ y en cierta medida su prolongación— lo constituyen los poetas de la escuela modernista que en América tuvo por jefe a Rubén Darío. Casi todos los poetas modernistas americanos buscaron apartarse del medio vulgar en el cual les tocó vivir, a través de la ensoñación”.

La afirmación del distinguido catedrático en las universidades de Buenos Aires y La Plata no corresponde a los poetas modernistas dominicanos que por su origen social y por ocupar cargos consulares y diplomáticos no necesitaban evadirse del medioambiente. Es el caso de Fiallo, Bazil y Pérez Alfonseca. En cuanto a Enrique Henríquez, su fortuna personal le permitía viajar. Tampoco, en el caso del amoroso y enamorado Fiallo, los temas de sus poemas son una evasión. Son una confesión, pero no de una evasión sino de un modo caballeresco, galante, enamorado de vivir, que es un modo del amor modernista. Bazil no huye a través de sus poemas sino que se encuentra a sí mismo a través de ellos, y cada poema de Bazil es un adentramiento en un movimiento hacia el centro de su yo, que está conectado con la vida y el mundo. Es doloroso en sus poemas — muchas veces—, pero se trata de un dolor sin huidas, adentrado. Pérez Alfonseca utiliza las parábolas pero no para escapar de la vida sino para evidenciarla y meditar en ella.

Esto me lleva a la necesidad de revisar, muy de pasada el tema, en los demás poetas modernistas hispanoamericanos. Así, el peruano Manuel González Prada ha expresado en un poema — *Cosmopolitismo* — este deseo de fuga (“Huir quisiera por la blanca espuma...”), pero esta huida está llena de fraternidad, de comunión humana y ya no es una huida sino un encuentro con los demás, y hacia los demás (“Donde me estrechen generosas manos/ donde me arrullen tibias primaveras,/ ahí veré mi patria y mis hermanos”). Y creo que esta “huida” no puede ser más constructiva porque es el encuentro con el nosotros. José Martí tampoco huye. Se sabe de una tierra y morirá, valerosamente, por esa tierra: “Yo soy un hombre sincero/ de donde crece la palma”. Así empieza sus “Versos Sencillos”.

En Manuel José Othon hay un canto a la naturaleza que incluye



sus *Paisajes* donde aparecen la milpa mexicana mientras “reverberan las techumbres rojas” en las casas de la aldea. El poema que consagra a Bonifacio Byrne, modernista cubano, es un poema de protesta patriótico y social y antimperialista (*Mi bandera*). En Francisco A. de Icaza hay una nota de humanización de la soledad (“Aunque voy por tierra extraña/ solitario y peregrino;/ no voy solo, me acompaña / mi canción en el camino”). En el modernista chileno Pedro Antonio González (1863–1903) encontramos un poema de soledad como *Mi vela* (“...yo leo en el libro de mi alma sencilla/por entre la vaga y errante penumbra...”), que es una soledad dolorosa, una soledad de la pobreza, que describe sin imaginar paraísos fantásticos para huir de ella (“...Al golpe de viento rechinan las trancas / detrás de la puerta de mi buhardilla...”). Y esto es una nota, clara, de prosaismo sentimental, de cotidianidad, que también está en una zona del modernismo (Y que el Postumismo dominicano llevará, a su hora, hasta sus últimas consecuencias, despojándolo, en cierto modo, de esa luz especial, tenue, de color melancólico que hay en el ejemplo de Pedro Antonio González y llevando el Postumismo, esta emoción de lo cotidiano, a un plano de colores crudos, ásperos, de tintas fuertes como se verá en alguna zona de la poesía de Avelino y de Moreno Jiménez).

Pero, al lado de *Mi vela* de Pedro Antonio González — y en la misma antología de Caillet–Bois sobre la poesía hispanoamericana, que estoy siguiendo para que no se diga que los ejemplos los elijo con lupa sino que los tomo de los poemas ya antologados — aparece del mismo poeta: “Asteroide 13” — un título, enteramente, precursor —, que es un ejemplo de poesía social, de compromiso, antibélica, pacifista, y que hubiera podido ser musicalizado en la era de la canción protesta, la década de los años sesenta del siglo veinte y del movimiento “hippie” (“Haga el amor y no la guerra”). (“ ¡Oh, pobre turbamulta, que aún ignora / que es la paloma que el halcón devora! ”).

El salvadoreño modernista Vicente Acosta (1863–1908) se duele en *Armonía*, busca temas nativos como *El Platanar o Licon Indio* (“Bajo el sol fecundante del estío / he visto los tupidos magüeyales / con sus hojas de inmóviles puñales, / que apuntan tristemente hacia el vacío”). El venezolano Francisco Lazo Martí, por su parte, escribe el extenso poema *Silvia Criolla*. José Asunción Silva escribe *Vejece, Paisaje Tropical*. En el primero empieza: “Las cosas viejas, tristes, desteñidas, /, sin voz y sin color, saben secretos...”. En “Los maderos de San Juan” se interna en lo que el poeta lituano de la profunda

melancolía y de la búsqueda luminosa del enterrado pasado, Oscar W. de Lubicz Milosz, llamaría el país dorado de la infancia.

El modernista colombiano Ismael Enrique Arciniegas nos cuenta, *En Colonia*, una reunión de estudiantes en el rincón de una taberna y no hay fuga sino una pintura impresionista del ambiente. En sus "Acuarelas" empieza por darnos *El Bajo Magdalena* ("Subiendo el barco acesa. / El río, somnoliento. Sol. Pereza") y todo él es una pintura del paisaje no dado a la manera del realismo, sino un paisaje sensibilizado que recuerda esa poética luz real de las telas de Camille Jacob Pissarro o esa agua de los ríos de la pintura de Alfred Sisley — otro pintor impresionista — Y aún podemos pensar en *El Estanque* de Paul Cezanne, donde hay unos verdes tan húmedos y luminosos como los que debió contemplar el poeta colombiano navegando el Magdalena. Arciniegas nos da esta pincelada: "...como un blando pañuelo que se agita, / una garza que vuela y que se pierde..." Y uno está tentado a pensar, ante el famoso cuadro *Regatas en Argenteuil* de Claude Monet, que las velas son garzas que también se pierden.

Si pensamos en las *Criollas* de Arturo Pellerano Castro no podemos decir que se trata de una poesía de evasión sino de concentración sentimental, en una emoción criolla que hasta usa, en algún verso, un modo de hablar dominicano y algún dominicanismo. Aunque el costarricense Aquileo J. Echeverría habla, en algún momento de ninfas, sus musas son "de carne y hueso" — para usar un término de Darío—, son criollas ("Corre por su cuerpo criollo/ la roja sangre del pueblo,/ fresas fingiendo en su boca,/ rosas en su cutis terso"), y Echeverría intercala diálogos con el modo de decir de la gente rural de Costa Rica.

Fabio Fiallo para relatar la historia de *Las rosas de mi rosal* empieza siempre — al modo de Martí — por fijar, de un modo real, el ambiente del poema. Dice Fiallo: "Yo tengo un rosal florido / en el patio de mi hogar, / y todo el que pasa envidia / las rosas de mi rosal". En otros momentos de su ambiente poético, Fiallo difumina los colores, los combina, los esparce, les da una dorada luz. Utiliza símbolos y recurre a la comparación, por medio de analogías y relaciones ("...Como enjambre de alegres mariposas / volaron los elogios en redor", donde relaciona el volar de las mariposas, insectos lepidópteros, muy concretos y visibles, con el aletear, con el vuelo vibrador de algo intangible, como las palabras que son las que expresan, en el ejemplo, el elogio a la hermosa). También en el comienzo de "Vibraciones", Fiallo relaciona la vela de la barca, a la que hincha el viento, con la esperanza que navega mar adentro de la

vida (“Con blanca lona de esperanza henchida / mi barquilla lancé/ al revuelto oceano de la vida...”). Siempre parte de una presencia real, que es recargada con símbolos de la imaginación, pero sin esa tan concreta “blanca lona” inicial, no habría atmósfera superadora.

El modernista portorriqueño José de Diego nos da en un poema, que llama *Portorriqueñismo* una imagen nacional perdurable (“Los cafetales al lejos parecen / enflorecidos de hostias divinas”). Quien haya visto florecer las plantas del café, en esa especie de primavera blanca instantánea, casi relampagueante por su aparición, pero quieta, como suspendida en su blanco fulgor, sabrá el acierto de José de Diego.

El modernista mexicano José María Bustillos (1866–1899) en *La Gruta de Cicalco* se inspira en una leyenda nacional, mexicana. (“...Y el viejo tonatiún de los mexicas, / el sol de tez dorada, / subió al cenit. Sus rayos chispearon / en los teocalis y ruidosas plazas...”). De Darío he señalado, lo suficiente, “el otro Rubén Darío” —el que se inspira en temas de su América —, pero no estaría de más recordar también un poema que de Darío ha antologado Caillet-Bois y es *Tutecotzimi*. Es un extenso poema. Darío dice al comienzo: “Mi piqueta / trabaja en el terreno de la América ignota”. Sus tonos sobre el paisaje indoamericano son resplandecientes (“En la mañana mágica del encendido trópico / como una gran serpiente camina el río hidrópico / en cuyas aguas glaucas las hojas secas van...”) Y dice al octavo rey de los mexicanos: “Cuaucmichín, la montaña te habla en mi lengua ahora...” Junto al extenso e intenso *Tutecotzimi* de Darío, los enemigos del poeta oponen su *Sonatina* para acusarle, en ese poema muchísimo más breve, de hablar de los jazmines de Oriente, de los nelumbos del Norte, de las dalias de Occidente y de las rosas del Sur.

Lo dicho hasta aquí me parece suficiente. El viaje pudiera continuar hasta un José Santos Chocano donde toda o casi toda su poesía modernista es un canto a su América indoespañola, donde están las selvas, las cuevas, los chacros, los llaneros, los gauchos, los indios, las ciudades dormidas, los pumas, los ríos, el maíz, las orquídeas, las iguanas, los caimanes, los cóndores, las magnolias; donde en las estrofas andan Caupolicán, Cuacthemoc, Ollanta, y donde la flora y la fauna, la historia y las sociedades indohispanoamericanas, son el tema de los principales poemas de este modernista.

A los poetas modernistas dominicanos, en su hora, también se les acusó de desapegados o despegados del sentimiento dominicano (También se insinuaría otro tanto en relación a los poetas de La Poesía Sorprendida) y me parece que es un problema de falso enfoque de lo que es el sentimiento nacional.

Castagnino habla de evasión modernista y los ejemplos aquí dados — y que pudieran multiplicarse — no permiten una base para esta opinión. Creo que no hay fuga sino adentramiento y, en todo caso, una ampliación temática en lo que pudiera ser la búsqueda de otros escenarios, además de los temas indohispanoamericanos, que están motivados por una nueva dimensión del mundo que irrumpe ya desde el siglo XIX y que la ciencia y la técnica, en su ritmo acelerado, irán haciendo cada vez más evidente al ir ofreciendo, en la práctica, la imagen de un mundo más y más comunicado, relacionado, interdependiente. Todo esto influye, necesariamente en los modernistas, y todo esto condiciona ciertas visiones e imágenes del mundo con las cuales trabaja el poeta.

No fue por azar que en el capítulo anterior he hablado de *La Bella Epoca* y del Modernismo, relacionando algunos de sus escenarios. Los medios de comunicación de fines del siglo XIX y de las dos primeras décadas del siglo XX provocaron cambios espirituales y materiales en la concepción de nuestro mundo y en la visión planetaria.

Y, en todo caso, si — desde un punto de vista como el de Castagnino — si una parte de la obra de los modernistas pudiera aparecer como una "huida" o una "evasión", hay otra parte — evidente — "que se queda". Y cabría una antología del Modernismo — que imagino que no se ha hecho — sobre temas indohispanoamericanos muy entrañables, desarrollados por los poetas modernistas hispanoamericanos. (Pues no nos olvidemos que el modernismo alcanzó también a España y que fue un primer gran aporte hispanoamericano a nuestra poesía en lengua española, en general).

Por otra parte, no se olvide, que no es una nueva imagen del mundo que está sólo en los poetas modernistas hispanoamericanos sino que este anhelo de abarcar más espacio del mundo es ya visible en los poetas románticos franceses. Y en los que vienen más tarde. En poemas de Baudelaire como *Elevación*, *Correspondencias*, *El Hombre y el Mar*, *Perfume Exótico*, y otros, está expresada esa ansia de

partir hacia ambientes desconocidos y lejanos, pero no como un nihilismo del sentimiento sino al contrario: como una búsqueda de una mayor emoción humana y una mayor participación en un escenario terrestre mayor.

*Una temporada en el infierno* de Rimbaud es un grito patético de rebeldía y de búsqueda de una humana comunión más amplia con la vida. Jacques Rivière piensa que esta rebelión de Rimbaud — que se expresa por el odio — es una rebelión no de orden social, sino de orden metafísico (*Rimbaud* por Jacques Rivière, en pag. 31 de Rimbaud—*Una temporada en el infierno*, introducción y traducción de Gabriel Celaya. Prólogo de Jacques Rivière, Madrid, 1969, Alberto Corazón editor, 93 pags. 19 1/2 cm.).

Pero si como piensa Rivière el ansia de Rimbaud es en último extremo, de orden metafísica, sin embargo el Rimbaud más inmediato es un viajero interminable: Inglaterra, Alemania, Viena, Holanda, Alemania, Países Nórdicos, Italia, Chipre, Harrar, Somalía, Galla...

Rivière hace una observación — pág. 31 — que es aplicable a los modernistas que realizaron este tipo de protesta — : “La bohemia es una protesta contra la sociedad y sus costumbres, contra la jerarquía de las clases, contra la organización que los hombres se han impuesto a sí mismo; pretende derribar todo lo que hay de artificial en la vida, todo lo que se ha superpuesto a la simple naturaleza”.

#### *Un aire nuevo y vasto*

El poeta y ensayista cubano Gastón Baquero — que estuvo relacionado con *La Poesía Sorprendida* a través de colaboración y amistad, y cuyos poemas motivaron una lectura colectiva — ha escrito algo que me parece meridiano en relación a Darío — y que pudiera ser aplicado, por extensión, a algunos modernistas y pienso en algunos poemas del doloroso Bazil — En *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, Madrid, 1969, Editora Nacional, 448 pags. 21 cm., dice Gastón Baquero:

*“Es que hay un Darío exterior, exteriorizado, sacado fuera de sí por la moda, por el grupo, por la mala compañía que se le da al artista, casi siempre cuando menos le beneficia tener compañía. Y hay un Darío interior, remetido en sí, como diría Unamuno, dentrísimo de sí, como diría César Vallejo, y es el Darío a quien nunca dejaron ser a totalidad, a íntegra persona.”*

Si se mira el conjunto de la poesía dominicana, se advertirá que después de una etapa en la que la poesía parece ceñida — no obstante la calidad y personalidad de ciertas voces líricas —, con la aparición de los modernistas, la poesía dominicana adquiere una soltura singular, “se siente en casa”, es decir se sabe en el ámbito de una sensibilidad abarcadora de un vasto campo del ser. El hilo romántico, que se ha destacado en Fiallo, y que es relativo, y viene de la finura becqueriana pero que para mí adquiere un vibrar y un color modernista, bastante personal y significativo, estrena nuevos modos, nuevas maneras de entender la poesía y la vida. Se camina con paso suelto y más propio, aunque desde la tapia o la cerca, los enemigos sigan llamándoles “afrancesados”. (Ya se vió que los que esgrimían tales apelativos tomaban una parte por el todo y pretendían, nada menos, que esa parte representara y significara el todo).

La poesía dominicana siente, entonces, que hay un aire nuevo en ella, que se pueden decir, expresar, zonas del sentimiento que antes parecían cohibidas o proscriptas. Y esto me parece importante porque el ejemplo de Darío es rector. Y ya se vió, en el capítulo III, las estrechas relaciones personales, de amistad, entre los modernistas dominicanos y Darío. Y ésto me parece un privilegio que hay que señalar o recalcar, pues se vertirá en bien de la poesía dominicana.

Lo que queda de Darío es mucho, lo que pasa de Darío a nosotros, es bastante. Gastón Baquero lo ha expresado muy certeramente en su libro — págs. 60 y 61—:

*“Aun quitándole todo lo que sobre, lo adventicio, lo superficial, lo admitido sin rigor en la poesía de este hombre; aun dejándolo ras con ras con la sensibilidad hoy predominante, lo que resta de Darío es tan poderoso, que hasta los defectos se convierten en virtudes, en enseñanzas, en advertencias. Gracias a todo lo que él fue con su todo, nuestra poesía pudo salvar en pocos años los abismos que se abrían ante ella cuando Rubén compareció.*

*“Si nos empeñásemos, por obediencia excesiva a los nuevos modos de pensar y de sentir, en dejar sin materia y sin mensaje el cuerpo poético de este hombre, y rechazásemos tanto de lo suyo que lo redujésemos a un ingrino esqueleto, cuando hubiésemos llegado a los puros huesos nos encontraríamos con que esos huesos eran de diamante.*

*“Porque su gran voracidad de poesía le permitió ingurgitar impasiblemente lo puro y lo espúreo, la espuma y la broza, los que vinieron después de él hallaron menos cieno en torno, y divisaron mejor las más altas estrellas”.*

Baquero cita — pags 51 y 51 — unas opiniones de Octavio Paz sobre *Prosas profanas* y el gran ensayista y poeta mexicano es meridiano en sus juicios, y profundamente esclarecedor: Dice Paz: “El libro del poeta hispanoamericano es un prodigioso repertorio de ritmos, formas, colores y sensaciones. No la historia de una conciencia, sino la metamorfosis de una sensibilidad”. Y agrega Paz: “La poesía española tenía los músculos envarados a fuerza de solemnidad y patetismo; con Rubén Darío el idioma se echa a andar. Su verso fue el preludio del verso contemporáneo, directo y hablado”.

Verso hablado... Se verá, más adelante, que esta experiencia que parte — según Paz — de Darío (y yo pudiera, aquí, citar, extensamente, la admirable arquitectura coloquial, monologante, hablada, de la *Epístola a la señora de Leopoldo Lugones*, para dar un ejemplo más o menos extremo en la obra de Darío) adquiere en la poesía dominicana del siglo XX una consecuencia casi extrema en la obra de Héctor Inchaustegui Cabral que lleva la experiencia del verso hablado hasta un límite máximo, aunque para mí, el verso hablado tiene un antecedente anterior a Darío y es el de los *Versos Libres* de José Martí. Verso hablado, aunque con un énfasis muy personal, más metafísico, es el de una parte importante de la obra de León Felipe. Y Neruda también nos da ejemplos, en su amplia y variada obra, de verso hablado.

Se me perdonará que insista en un tema que me parece capital y que al mismo tiempo esclarezca el por qué de algunas de las actitudes de los modernistas dominicanos — de los que estuvieron más cerca de Rubén Darío — en lo que es relaciones con la realidad y con el adentramiento espiritual hacia las galerías interiores, sin que exista — como se vió en ejemplos de Basil — una contradicción en esa relación entre lo real social y el intimismo de la confesión interior.

Baquero, en sus estudios, también destaca estas afirmaciones de Rubén Darío. Ya se sabe que hay otras frases de Darío, que pudieran ser colocadas al margen de éstas y que me parecen dictadas por un deseo de “asombrar al burgués”. Pero lo sólido, lo realmente definido

y que continua siendo vigente en este ahora, es esa afirmación de Darío: "Si hay poesía en nuestra América, allá está en las cosas viejas: en Palenque y Uxatán, en el indio legendario y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro". También es válida hoy la afirmación del Darío de ayer: "Yo no tengo literatura mía para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea".

Para explicar mejor las razones estéticas del modernismo valgan estas afirmaciones de Darío: "He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás y hundirme en la vasta alma universal". "Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y con su alma y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música de las ideas, música del verbo." "El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño y de la meditación. Hay una música ideal, como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia". Y aclara Darío: "Como hombre he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad".

A los que han pasado con cierta ligereza sobre los puntos de vista de los modernistas, es importante recordarles que Darío afirmó, también, esto: "El socialismo no matará al arte. El arte no muere. Se modificará, es cierto, pero ganará en sinceridad". Y también esta observación: "La razón de la decadencia, de la general decadencia de la literatura, del arte, tiene bases económico-sociales".

Todo esto me ha parecido necesario para que pueda medirse, de una parte, lo que los modernistas dominicanos tienen delante en la voz del maestro y lo que los vedrinistas y postumistas dominicanos—en su hora tendrán que reexaminar y todo a lo cual proponen una salida cumpliendo una nueva etapa y nueva experiencia en la poesía dominicana.

*Para unir las dos orillas.*

Por la vinculación que algunos de los poetas dominicanos como Fiallo, Bazil y más tarde Antonio Fernández Spéncer — han



mantenido con los movimientos de poesía en España, me interesa despejar algunas dudas y fijar algunos entronques, en estas relaciones de la poesía del uno y del otro lado del Atlántico.

El poeta Luis Cernuda — a quien, personalmente, tanto admiro y a quien tanto debo por su poesía y cuya relectura es siempre fuente de un vivo contacto con la experiencia poética y el logro de la poesía — que ha escrito algunas páginas ensayística de muy viva penetración sensitiva e inteligente, cuando llega al capítulo “*El Modernismo y la Generación del 1898*” pag 59 a pag 70 —de su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea* sale con una afirmación, ya esperada, en el estudio de las relaciones del modernismo hispanoamericano y los poetas españoles, y Cernuda — tan lúcido para juzgar tantos otros aspectos de la poesía viene a afirmar nada menos que ésto, a modo de conclusión: “De todo eso podemos deducir que si el modernismo influye entre nosotros es sólo con respecto a lo menos importante de la poesía contemporánea” (p. 70).

Frente a esta afirmación de Cernuda está la amistad y devoción que unió a Darío con los dos más altos poetas españoles de este siglo XX: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. En la síntesis de su vida, Antonio Machado anota: *De Madrid a París* (1902). En este año conocí en París a Rubén Darío”. No hay en esa guía de su vida, que escribe en 1931, un sólo nombre de otro poeta español o hispanoamericano citado sino el de Darío. Y antes anota que conoce personalmente en París a Oscar Wilde y a Jean Moreas y que, entonces, la gran figura literaria consagrada era la de Anatole France. No hay más citas de nombres literarios, lo demás son nombres de ciudades o de instituciones. Y una sola indicación más: “De Soria a París (1910). Asistí a un curso de Henri Bergson en el Colegio de Francia”. Quedan, pues en la vida de Antonio Machado estas dos presencias: Darío y Bergson. Machado lleva el modernismo de Rubén Darío hasta sus últimas consecuencias como intimidad, interioridad, mundo meditativo e interior.

Frente a las obras completas de Antonio Machado continúa el maravilloso poema de Darío: *Oración por Antonio Machado* (“Misterioso y silencioso/ iba una y otra vez./ Su mirada era tan profunda/ que apenas se podía ver...”). Es una de las piezas más conmovedoras de la poesía de Darío. Machado escribe en 1904 un primer poema a Darío y lo llama Maestro (“Al Maestro Rubén Darío”). Y el final es significativo: “Y yo le grito: ¡Salve! a la bandera / flamígera que tiene / esta hermosa galera, / que de una nueva España a España viene”. No es posible una salutación más.

hermosa a la nave del modernismo.

Y cuando muere Rubén Darío, escribe Antonio Machado en 1916 un poema transido de emoción y dolor, de homenaje y grandeza de alma: *A la muerte de Rubén Darío*. En ese poema está, además, el homenaje de lo mejor de la poesía española. Y termina así:

*Pongamos, españoles, en un severo mármol,  
su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:  
Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo.  
nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.*

Todo el poema es de una emoción que continúa conmoviendo y transmitiéndose por muchas que sean las veces que uno lee el poema de Antonio Machado. Hay amistades y devociones que acompañan y conmueven y esta de Darío con Antonio Machado y con Juan Ramón Jiménez, me parece que marcan el enlace profundo de las dos vertientes de la poesía en lengua española.

¿Y qué decir de las páginas que Juan Ramón Jiménez dedica a Rubén Darío en *Españoles de Tres Mundos*? Tomo la edición del libro de la de Afrodisio Aguado, Madrid 1960. 299 págs. 18 cm. De pag 121 a 125 está la imagen de Darío en Juan Ramón Jiménez que es tan cálida, tan ferviente, tan entrañable como la de Antonio Machado. Empieza Juan Ramón Jiménez por afirmar: "¡Tanto Rubén Darío en mí; tan vivo siempre, tan igual y tan distinto; siempre tan nuevo!".

Debemos a Guillermo de Torre páginas penetrantes en relación a la obra de Darío (*Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Madrid, 1969, Ediciones Guadarrama, 212 págs. 18 cm).

En la capital dominicana el poeta y ensayista Pedro Salinas desarrolló un importante cursillo sobre Rubén Darío en la Universidad de Santo Domingo: *Engaño y desengaño del erotismo (La lírica de Rubén Darío)*. Sus tres conferencias fueron: *El olímpico cisne de nieve* (13 de junio 1944), *El jardín puebla el triunfo de los pavos reales* (15 de junio) y *Pasó un buho sobre mi frente* (16 de junio, 1944). La asistencia de los poetas dominicanos fue, prácticamente, plena. Fue importante para las generaciones de poetas dominicanos siguientes a la del Modernismo este examen de Darío que era, además, un balance y una vigencia a través de su aporte a la

poesía de siempre.

No voy a entrar a un tema que nos aparta del presente estudio y que es el del Modernismo y los escritores españoles del Noventa y Ocho, me será suficiente, en relación al modernismo, reproducir el balance de Guillermo Díaz-Plaja en "*Literatura Hispánica Contemporánea— a través de la crítica y de los textos*", Barcelona, 1963, Ediciones La Espiga. 399 págs. 21 cms. La cita está en pág. 127:

*"El Modernismo tiene como figuras fundamentales en España a Valle Inclán, Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez. Otros nombres a recordar: Francisco Villaespesa, nostálgico cantor de la Andalucía árabe; Emilio Carrere, evocador de la bohemia literaria de Madrid y el gran Tomás Morales que, desde su Canarias nativa, exalta la grandiosidad atlántica.*

*"En la literatura de lengua catalana señalaremos dentro de la estética próxima al Modernismo los nombres de Eugenio d'Ors, por lo que se refiere al pensamiento; en cuanto a la poesía señalaremos una escuela mallorquina integrada por Joan Alcover y Miguel Costa y Llobera, y una barcelonesa formada por Josep Carner y Josep Ma. López-Picó. En la literatura gallega pondríamos como ejemplo a Ramón Cabanillas".*

Aun antes que Rubén Darío es Martí el que enlaza las dos orillas, con una obra que reúne lo mejor de la herencia clásica española y lo mejor de una apertura hacia lo nuevo, en el tiempo y el espacio, de una civilización que empieza a ser cosmopolita y que Martí deja esbozada en sus *Versos Libres* escritos en Nueva York, sin que Martí deje de ser un poeta de sentimiento antillano.

Más tarde, con Rubén Darío y sus amigos hispanoamericanos — entre los que hay que señalar a Bazil y a Fiallo — Madrid y Barcelona se convierten en las ciudades de enlace entre las corrientes de las dos poesías — o de las dos España, como suele preferirse definir las desde la Península Ibérica. En Madrid edita Fabio Fiallo su libro clave — "*La Canción de una Vida*", en Madrid, Editorial Cristóbal Colón, en 1926. Es el libro de síntesis y recuento. y en la carátula aparecen Fiallo y Rubén Darío. En Barcelona publica Bazil el *Parnaso Dominicano*, en la Casa Maucci. 223 pags., 18 cm. y la introducción está fechada en Barcelona en 1915. Se trata de presentar un conjunto nutrido de poetas de diversas generaciones, hasta los más recientes (aunque en el Parnaso de Bazil se extraña la ausencia de un poeta

como Vigil Díaz que ya había publicado *Góndolas* en 1912). Bazil no oculta su intención en el umbral de su Parnaso: "...Si antes, como apuntaba don Marcelino (Menéndez y Pelayo) la poesía dominicana era inferior a la de otras tierras de América, hoy podemos clamar que esta inferioridad ha cesado. ¡Hoy es igual, o mejor la poesía dominicana que en muchos países del continente colombiano!" (Es casi seguro que el original de Bazil haya dicho proclamar y no clamar).

El enlace entre poetas de una y otra orilla continuará cuando la renovación de la imagen lírica a través de las escuelas europeas de vanguardia. Es importante el papel de Vicente Huidobro — el padre del creacionismo — en relación al puente que significa hacia el ultraísmo, donde también interviene Jorge Luis Borges, el que, a su vez, llevará a la poesía argentina de entonces las experiencias europeas que nutrirán el martinfierrismo argentino.

Más tarde es la relación entre García Lorca y Neruda, con motivo del viaje de García Lorca a Buenos Aires, y luego es la presencia de Neruda en España y el lanzamiento de "Caballo Verde para la Poesía", su revista que deja de aparecer porque el escenario ha cambiado y es el tiempo de la Guerra Civil Española y en el que Neruda empieza a escribir una poesía comprometida: los poemas de *España en el Corazón*.

España e Hispanoamérica viven, poéticamente, durante unos años, muy desconectadas, en relación a los poetas que viven en la Península Ibérica, y muy conectada, muy intensamente relacionada en cuanto a que los poetas españoles de la España Errante o de la España Peregrina, fundan revistas, impulsan editoriales y continúan creando poesía desde este otro lado del Atlántico y su presencia y experiencia son en extremo importantes para la poesía hispanoamericana y se efectúa — como en México — un trabajo conjunto entre poetas españoles e hispanoamericanos. De esa labor creadora surgen, entre otros aportes de sumo interés: "Taller" y la antología *Laurel*, que tienen influencia en los poetas dominicanos de la década de los años cuarenta.

Pero el enlace hacia los poetas que han permanecido en España — algunos de significación permanente en Hispanoamérica como Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre — lo forman dos nicaraguenses, un colombiano, un dominicano, entre los principales: Pablo Antonio Cuadra, (1912), Ernesto Cardenal,

(1925), Eduardo Carranza (1913) y Antonio Fernández Spencer. A ellos habría que agregar a Miguel Artecher (1926) —chileno— y a algún poeta más, como Manuel del Cabral (1907) que edita *Antología Tierra* (1949).

De lo que significó para la poesía dominicana la presencia del poeta Antonio Fernández Spencer en Madrid se hablará más adelante. Pero sea suficiente recordar, ahora, la *Nueva Poesía Dominicana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1953 y el Premio Adonais de Poesía que por primera vez fue conquistado por un poeta hispanoamericano.

*Para una revisión necesaria*

Finalmente — y antes de entrar a reexaminar algunos aspectos de la obra de algunos poetas dominicanos en relación con el Modernismo deseo colocar el parecer, sobre lo que representa el modernismo, de Federico Carlos Sainz de Robles en su *Historia y Antología de la Poesía Española* (En lengua castellana) del siglo XII al XX”, Madrid, 1955, Aguilar. 2434 págs. 17 1/2 cm. Tomo la nota de pág. 183:

*“El modernismo se puede definir en muy pocas palabras. Es una nueva revolución literaria. Nació como una negación categórica de la literatura precedente. Se reafirmó como una reacción contra ella. Generalizando más— porque es preciso—, el modernismo no fue únicamente una tendencia literaria, sino una inclinación general. Alcanzó a todos. A la política. A los estudios universitarios. A la pintura y a la escultura. A la música y a la arquitectura. A los procedimientos pedagógicos. Los poetas españoles creyeron que el modernismo era un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza. Luego veremos como no acertaban sino en parte. Como cruzados de un ideal, los modernistas creyeron necesario ir a rescatar la belleza que la burguesa poesía finisecular había encerrado bajo siete estados de tierra.*

*“¡Revisar! ¡Destruir! Eran éstos los primeros credos del modernismo, eternos credos de todas las revoluciones. Sino que en España la revolución modernista tuvo poco que hacer poéticamente. La poesía castellana estaba tan débil y desesperanzada, que se caía por su propio peso. El prosaísmo integral de Campoamor y la fría fórmula enfática de Núñez de*

*Arce, que no lograron ni matar al moribundo romanticismo, no supieron llevar la poesía al tono de la revolución realista, que era la revolución que les correspondía. El modernismo poético tuvo que hacer bien poco en España. No encontró nada más que ruinas. Su ansia de libertad ilimitada, su extremado subjetivismo, sus intentos renovadores, su intención de singularidad, tuvieron inmediatamente que hacer crisis en su propio interés. Y dedicarse a construir las tres principales características que traía: exquisitez en pensamientos, formas y ritmos, libertad en la métrica y esmero en la forma..."*

Los subrayados son de Sainz de Robles. Más adelante opina que "no se puede hablar de modernismo, sino de modernistas" y antes ha vertido que "su valor está en haber llevado al espíritu y a la sensibilidad de cada artista la conciencia y la consideración de su personalidad, en haber hecho de la obra artística —diversa— de cada poeta una *unidad*."

Cabría preguntarse si los reparos puestos por Sainz de Robles a la obra inmediata del modernismo, en España, y que ha calificado de "prosaismo integral" y de "fría fórmula enfática", son aplicables o trasladables a la poesía dominicana de los tres poetas mayores del siglo XIX — J.J. Pérez, Salomé Ureña, G.F. Deligne.

Me parece que no, puesto que hay en ellos una mayor permeabilidad, más fluidez, más apertura y se trata, además, de un escenario que tiene sus características propias del "Nuevo Mundo".

La clave, además, está dada por Héctor Incháustegui Cabral en su *De literatura dominicana siglo veinte*, Santiago, 1973, Rep. Dominicana, UCMM, Colección Contemporáneos. 413 págs. 19 1/2 cm. Dice Incháustegui Cabral en pág. 171:

*"Un poeta, si lo es, no puede ocultar el medio en que canta. Un poeta, si es auténtico, en las imágenes, en el vocabulario, en la estructura del verso, denunciará el mundo en que está inmerso, cómo se avanza hacia el porvenir o cómo se derrumba un universo en un presente lleno de tividad, desolación y angustia".*

*Releer es descubrir*

En su *Antología de la Poesía Hispanoamericana*, Caillet—Bois

ubica en el segundo período del Romanticismo (1850—1880) a José Joaquín Pérez —de pág. 625 a 638 — con: *La vuelta al hogar, El junco verde, El voto de Anacaona, Guacanagari en las ruinas de Marién, Ecos del destierro, Areito de las vírgenes de Marién y Contornos y relieves*. Salomé Ureña de Henríquez, figura también en este segundo período del Romanticismo desde pág. 648 a 650 con los poemas: *Umbra, Resurrexit, Ruinas, La llegada del invierno, Adelante*.

En la sección antológica del Modernismo figura Enrique Henríquez —pág. 748 y 749—con: *Never More, Nocturno, Epitalamio*. Aparece antologado, entre los modernistas, Gastón Fernando Deligne, de pág. 753 a pág. 759, con : *De luto, Valle de lágrimas, Subjetiva, En el botado, Ritmos, El patíbulo*. Arturo Pellerano Castro está incluido con “Criollas” de pág. 795 a pág. 797. Fabio Fiallo aparece de pág. 801 a pág. 803, con los poemas: *Las rosas de mi rosal, En el atrio, For ever, Plenilunio, Vibraciones, La garra de un chacal*.

Es muy lamentable —dada la noble ambición panorámica de la antología— que no se encuentren representados dos poetas claves para el Modernismo dominicano: Osvlado Bazil y Ricardo Pérez Alfonseca. Y es de desear que sean incorporados en próximas ediciones de la antología (Como deben ser incorporados otros poetas dominicanos en otras secciones)

La inclusión de Enrique Henríquez y Pellerano Castro entre los modernistas parece acertada. La inclusión de Gastón F Deligne en el Modernismo nos lleva a un reexamen de la obra del poeta que ha sido ubicado en otra forma por los estudiosos dominicanos.

Para Pedro Henríquez Ureña, en *Horas de Estudio*, París, 1910, Deligne “ha creado su propio género único en América el poema psicológico”.

Max Henríquez Ureña en su *Panorama Histórico de la Literatura Dominicana* — pág. 176 — dice: “...el primer poema de este género (poema breve de asunto psicológico) que escribió Deligne es *Soledad*, donde reaparece el poeta civil que condena las luchas personalistas. Nuevos poemas, que trazan el proceso psicológico de una mujer que se enfrenta a la naturaleza y el destino, vinieron después: *Confidencias de Cristina, La aparición y Angustias* (“Su mano de mujer está grabada / hasta en el lazo azul de la cortina”). Agrega:

“...Del poema psicológico pasó al poema filosófico y al poema descriptivo” (pág. 177).

En su *Antología Poética Dominicana*, Santiago, Rep. Dominicana, 1943, Editorial El Diario, 310 págs. 22 1/2 cm., en pág. 29, Pedro René Contin y Aybar define la poesía de Deligne así: “...Sus versos, pulcros, académicos, saturados de cultismo, tienen arrestos épicos. (...) Y se echa de menos en él un poco de ligereza, el temblor humano ante el asombro de la vida, o la vaguedad de la duda y de la esperanza, en lugar del frío análisis sistemático, de la sequedad de un pensamiento excesivamente cargado de conocimientos”.

Héctor Incháustegui Cabral ha dedicado en su libro *De literatura dominicana siglo veinte* un capítulo a Deligne —*La angustia de la patria en Deligne*, de pág. 139 a 155, escrito en octubre de 1961.

No estoy de acuerdo con Incháustegui Cabral en relación a algunas observaciones que hace sobre el Modernismo, aunque él parece estar refiriéndose no al Modernismo en sí sino a los que distorsionaron o deformaron el Modernismo, porque cuando Incháustegui Cabral se refiere al Modernismo auténtico dice, con razón, que nos trajo mucho “de noble y nuevo” (p. 149). Se lamenta que Deligne no comprendiera el Modernismo, pero admite, al mismo tiempo — como es verdad — que Deligne conoció bien el Simbolismo (pág. 150).

De lo que se ha escrito sobre Deligne en la República Dominicana me parece que lo de Incháustegui Cabral es lo más sólido, cuando deja de citar a Henríquez Ureña y ofrece su impresión directa.

Creo más. Pienso que el propio Incháustegui Cabral nos lleva a los puntos donde Deligne entra en la zona modernista o pudiera ser incluido en ella.:

*“En el 1897 escribe En el botado. La intención es quizás menos clara. Estamos frente a una gran composición, en el sentido pictórico, en que el artista se ha empeñado en no dejar de dibujar ni la menor nervadura de la menor hoja, en que pueden verse, sin esfuerzo, hasta los insectos que entran y salen de las flores, muy serios y muy laboriosos, con los corceletes manchados de polen amarillo, pero hay algo más en el poema.*



*(...)...hay que reconocer el episodio que es En el botado, a partir de "Un bejucal de plantas trepadoras" hasta "Sus músculos asoma a la ventana"...y a la memoria viene alguna película de Walt Disney o esos films científicos en que se sigue el crecimiento de una planta. La vida vegetal en el poema tiene una animación de alegría infantil, traviesa y malvada; hay algo de abusadora inconsciencia ya que el baluarte asaltado carece de defensa y de defensores" (p. 144).*

Se ha elogiado en Deligne el rigor parnasiano, su técnica del verso a modo de coraza resplandeciente, pero Incháustegui hace notar el elemento pictórico. ¿En qué medida existe una nueva luz lírica, de color y sonido, en el ambiente que motiva el poema de Deligne y en qué forma aparece captada?

Una nueva lectura, con los sentidos más abiertos a la sorpresa nos va dando este nuevo clima que "desenterramos" o descubrimos en la atmósfera anterior:

"...tribu de esmeralda... a que respalda / un monte, que a su vez respalda un río"...Adán silvestre...paraíso terrestre...gris penacho de lucientes yaguas ...la circunstante joya de verdura...(la ya señalada comparación tan afortunada y destacada ya antes: "se oxidaba la luz cual plata vieja")...la trémula canción de la alborada...mazorcado maíz de granos de oro..el Tiempo hirsuto/ a comprender empieza/ que hay algo allí que estorba..fue primero una horrible puñalada (del tiempo sobre la techumbre)...el sol, que se filtraba por el techo/, solía escapar por los abiertos vanos...reptiles del cieno...sarcasmo de las cosas...Y cuál terrible asalto presenciaron/ los troncos azorados y los vientos...iris de tul, campánula de seda...alguna trepadora se avecina; algo que sube a cobijar, la ruina/ ¡algo lozano que reciente en flores! ..."

Hay, ahora, una nueva luz y, además, un "movimiento" que se advierte en el crecer, en el surgir de la naturaleza. Pero, además, está ese diálogo o esa conversación — a veces monologante — donde intervienen un bejucal de plantas trepadoras, un aguinaldo lívido, una "saudosa" pasionaria, que, luego, hablan a coro. Y este es, en verdad, una humanización de la naturaleza — que habla con voces humanas — y que a Incháustegui, con razonamiento animado por la sensibilidad, le sugiere una atmósfera de Walt Disney.

Y todo esto me parece que es ya una manera de sentir la poesía y el poema, que permite relacionar a Deligne con las nuevas tendencias modernistas, *a pesar* del propio poeta que más bien las objeta (en expresiones fuera del poema) que las ampara. Pero también la creación poética encuentra estas sorpresas: que, a veces, se nieguen, en declaraciones, tales o cuales tendencias de la poesía y que, sin embargo, se acepten se asimilen — parcialmente — en el poema mismo, o se incorporen a la experiencia poética y este se parece el caso de Deligne.

Incháustegui Cabral dice sobre esto: “De haber seguido la estrella triunfante de Darío se hubiera (Deligne) hundido cuando la escuela decae y desaparece, cuando sólo quedan sobre las hermosas ruinas dispersas la obra de Rubén y de la media docena de poetas que se salvaron de un desastre que por ser tan frecuente en literatura no tiene la importancia que suelen asignarle” (pag. 149). Creo que Incháustegui Cabral exagera y que en otra parte reconoce — como se vio — la importancia del Modernismo. Pero Incháustegui Cabral nos propone, al mismo tiempo, las pistas para poder reubicar a Deligne de acuerdo a los aportes de la nueva escuela.

Al hablar de “La intervención” (1899) y de “Bayajá” (1900) de Deligne nos dice Incháustegui Cabral: “...extraña combinación de agrios colores en donde hay desde la descripción llana, el humor triste y la broma regocijada hasta las líneas y tintas tenebrosas de Boyá y un final quevedesco”. (pág. 147). Retengamos esta impresión de una poesía que sugiere colores, porque es uno de los aportes del Modernismo.

### *Descubrir es profundizar*

Pero lo que me parece más importante, en las interesantes observaciones de Incháustegui Cabral, es en aquello que — en pág. 151 — *Ololoi* recuerda, por un no se qué, ciertos trazos vigorosos del Valle Inclán de *Tirano Banderas*, no acaso en el estilo, vocabulario o juego de las figuras, pero sí “en lo demasiado cierto” en una técnica de Deligne que suele resultar prosaico, a veces, “en su interés de no ablandar la expresión, de llamar las cosas por su nombre” (pág. 151). Y también, acaso principalmente, esta otra observación de Héctor Incháustegui:

*“El parecido profunao que hay entre él (Deligne) y Machado es la desnudez, en lo que los dos hacen, y Dios nos perdone, poesía de Precisión. Lo que a muchos repugna en Deligne es que ofrece*

*una realidad sin adornos, porque su verso en más de una ocasión tropieza, no por los acentos mal situados o por defectos del metro, sino por la dureza misma de las ideas que encierra, que hacen pensar más que disfrutar. En pocas palabras, en que no hace literatura” (pág. 150).*

Incháustegui ha nombrado a dos modernistas españoles —Valle Inclán y Antonio Machado— para referirse a Deligne.

He estado releendo aquel breve ensayo —de mucha substancia— que escribió José Ortega y Gasset sobre el poeta de *Soledades y Campos de Castilla: Los versos de Antonio Machado*. (Es un trabajo de julio de 1912 y aparece en *Obras Completas* de José Ortega y Gasset, tomo 1 (1902–1916). Sexta edición, Madrid, 1963, Revista de Occidente. Págs. 570 a 574). Tomo de las impresiones de Ortega y Gasset sobre Machado estas líneas:

*“...El verso como una espada en ejercicio y no de panoplia o Museo; una espada que hiere y que mata, y en cuyo filo al aire libre, los rayos del sol se dejan cortar, riendo muchachilmente. El verso como una espada en uso, es decir, puesta al extremo de un brazo que lleva al otro extremo las congojas de un corazón... (...) Y el alma del verso es el alma del hombre que lo va componiendo. Y esta alma no puede a su vez consistir en una estratificación de palabras, de metáforas, de ritmos. Tiene que ser un lugar por donde dé su aliento el universo, respiradero de la vida esencial, spiraculum vitae, como decían los místicos alemanes. Yo encuentro en Machado un comienzo de esta novísima poesía, cuyo más fuerte representante sería Unamuno si no despreciara los sentidos tanto. (...) Sin embargo, no se ha libertado aún el poeta en grado suficiente de la materia descriptiva. Hoy por hoy significa un estilo de transición. El paisaje, las cosas en torno persisten, bien que volatilizadas por el sentimiento, reducidas a claros símbolos esenciales... (...) De esta manera ha llegado al edificio de estrofas, donde el cuerpo estético es todo músculo y nervio, toda sinceridad y justeza... Como antes el paisaje se alza transfigurado en guerrero, aquí el labriego es disuelto en su agreste derredor y queda sometido trágicamente a los ásperos destinos de la tierra que trabaja”.*

Las citas son fragmentarias, un poco o un mucho a saltos, tronchando aquí, rompiendo acá, ese maravilloso tejido profundo y visiblemente acompañador que es el estilo de Ortega y Gasset —que para mí es un gran poeta, aunque toda su obra esté escrita en la prosa ensayística, de la crónica, de la penetración filosófica.

Pero, aquí, Ortega nos da otro nombre: Unamuno. Y en aquello de la sequedad difícil, de la sobriedad extrema, de la austeridad y del freno a todo desborde externo, nos parece que pudiera acompañar la observación de Incháustegui Cabral en relación a Deligne y su aproximación machadiana. ¿Hasta qué punto? ¿En qué medida? —nos preguntamos e intentaremos averiguarlo de la única manera posible: relejendo la poesía de Deligne antologada por Caillet-Bois, como poesía modernista.

Empezamos por *De luto*: tu oscuro traje, que en la noche late... Una blancura astral de azules venas, / como la tuya, inmaculada y suave, / formada adrede con plumón de ave/ y con pulpa de nardos y azucenas... Del traje negro, y de su negro broche, / surgen las líneas de tu faz. marmórea... Mi alma a tu paso atónita se inclina... algo vibrante y fúlgido, / que encierre todos los hipnotismos del anhelo... Algo para hechizar toda mirada; algo para obligar todo tributo; / algo anormal en medio de tu luto/, ¡una rosa inflamada! ”.

Aquí debemos confesar, sin más, que estamos ante un nuevo y sorprendente Deligne que no habíamos visto— que no habíamos sentido—; que había estado delante de nuestros ojos sin ser advertido. Hay sobriedad— la de Don Antonio—, y a la vez una elegancia que surge de la justeza, de la serenidad. Está, además, la adjetivación: ceñida, justa, austera y, a la vez, grácil.

Tomemos ahora *Valle de Lágrimas* y hagamos el experimento de agrupar los versos de Deligne, en aquellos tonos que nos suenan a los de Machado, despojando al poema de otros elementos y otros registros, que son los que menos nos gustan en Deligne. Pero dejemos el poema lo más ceñido posible, lo más desnudo de lo que pudiéramos llamar “discursos” o argumentaciones pedagógicas —pues el poema no pretende enseñar otra cosa que la expresión de un sentimiento y su “pedagogía” es la de la emoción transmitida, líricamente, y no otra — Veamos:

*Los que echáis la sonda al mar  
del incierto porvenir,  
cuando al hombre habéis de hablar  
¿por qué le habláis de llorar?  
¿por qué le habláis de sufrir?*

*¿No sabéis que se envenena  
a vuestra voz su esperanza?  
¿Que a cualquier aura inserena*

*tiende la lona y avanza  
bruma adentro de su pena? ...*

*Ninguno como él fecundo  
para medir el confín  
de las nieblas del profundo  
ni nadie como él tan ruin  
para los duelos del mundo.*

*Cuando a golpes de alborada  
el espacio resplandece,  
cuando la selva florece  
y es todo sonrisa alada,  
él solo gime y padece.*

*Mientras la duda le espanta,  
o el desengaño le bastía,  
o algún pesar le quebranta,  
en su redor todo canta  
con una inmensa armonía.*

*Y del sol a los fulgores,  
simiente, plantas y flores  
cumplen en paz su destino:  
arrullando sus dolores,  
isólo él yerra su camino!*

*¿Y éste es el doliente ser  
cuyas penas aumentáis?  
y de incierto conocer  
y de oscuro padecer,  
alzando la voz, ¿la habláis?*

*¡Ah! , dejad la cruel porfía;  
callad la palabra agreste,  
que hace en las almas —impía—  
... ..*

*Bueno estaba cuando al rudo  
quebranto de su albedrío  
robada —sin paz ni escudo—  
... ..  
¿No visteis nunca posadas*

*en el leño del dolor,  
de tumbas abandonadas,  
dos aves enamoradas,  
rompiendo en trinos de amor?*

*¿Ni os llegó en ondas serenas  
atravesando las penas  
de la angustia universal,  
un gran dolor industrial  
como de hirvientes colmenas?*

... ..  
*De ellos, en divina unción,  
llevad a lo que declina  
voz de ardiente corazón...*

... ..  
*Decidle cómo en sus lares  
abriendo al tráfico brechas,  
la paz serenó sus mares  
y sembró sus olivares  
y bendijo sus cosechas.*

... ..  
*Referid cómo aterida,  
en el umbral de su escuela,  
muere, burlada y vencida,  
la voz que se desconsuela  
por las penas de la vida.*

Observará el lector que no he puesto interrupción alguna en los siete primeras estrofas del poema y que el hilo de la emoción no se rompe. Más tarde, he ido uniendo fragmentos para que continúe el mismo clima y sólo he despojado al poema en aquellos momentos en que Deligne hace de moralizador o de narrador en busca de un argumento más ético que estético.

Lo que sorprende en este “nuevo” Deligne es ese tono sentencioso, esa tristeza viril, ese desencanto grave, adusto, serio, señero y melancólico — que es también machadiano—. Se siente uno conmovido por ese tono que trasmite la visión pensativa del poeta. Deligne mira la vida sin muchas ilusiones. La mira como él cree que es, como él la siente, y de acuerdo a lo que la vida le ha dejado en dolor, que se ha convertido en una conciencia, al pasar el dolor a ser experiencia. Uno encuentra además ese tono sentencioso, de gran perspectiva humana, del vivir y el morir del tiempo, que está, como

lección clásica ya para nosotros, en algunos momentos del “Martín Fierro” de José Hernández, uno de nuestros grandes poemas en la antología de siempre de la poesía hispanoamericana.

*Una poesía sugestiva y psicológica*

Veamos, ahora, su poema *Subjetiva*. Ya el título mismo nos inclina hacia “el otro Deligne”, pues el poeta nos dice —de entrada— que se está oponiendo a lo objetivo al buscar ese otro ángulo en relación al sujeto pensante. Y lo que nos dice en la primera estrofa es una confesión de la dualidad del amor: ama y no quiere que el objeto del amor lo sepa. “ ¡Así es mejor! Porque de tí, atraído/ con ímpetu febril, te amo de veras”. Y ese “ ¡Así es mejor! ” que colocado en esa especie de fatalidad del amor, tiene, de entrada un dejo de desesperado destino contenido, es como un suspiro machadiano. Luego tenemos, en la estrofa siguiente, un complicado cuadro psicológico sentimental —que también tiene un tono próximo a Machado:

*por eso no he venido a deshacerme  
en ruego vil ni en desmayada queja,  
porque temo no tanto tus desdenes  
como tu blanca y fiel correspondencia.*

En el primer libro de Antonio Machado —libro admirable como todo lo suyo— hay estas vacilaciones viriles del querer y no querer quemarse en el amor, y saber, finalmente, que todo ha de ser como debía ser. (“ ¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella? / No puede ser... Camina... En el azul la estrella” —dice Don Antonio).

Machado expresará mucho más tarde, en sus *Proverbios y Cantares* —en el LXXXVI— este estar y no estar al mismo tiempo, aplicado, esta vez al sentimiento de la amistad, que es hermano del sentimiento del amor.

*Tengo a mis amigos  
en mi soledad;  
cuando estoy con ellos  
¡qué lejos están!*

Si los fragmentos de *Valle de Lágrimas* podían recordar, por la austera y viril adjetivación, el tono descriptivo de *La Tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado, estos dibujos y desdibujos

sentimentales de *Subjetiva* de Deligne pudieran recordar al primer Machado —al más modernista: al de *Soledades*; y, también, al muy español de *Campos de Castilla*.

Habla Deligne —en un tono modernista— “oculto en el jardín del sentimiento” y nos dice que “hay un monstruo voraz que a Amor vigila” y nos da Deligne una estrofa donde el misterio se desliza con un temblor de sensibilidad amorosa herida ante un universo de premoniciones:

*Cuando prende en dos almas el cariño  
su ojo apagado entre la sombra acecha,  
y brilla —cuando en una se confunden—  
como un botón de fuego en las tinieblas.*

El verso final, con esa comparación tan viva y misteriosa — y tan certera — queda temblando como tiembla la flecha recién arrojada contra el árbol de la noche.

Más adelante, en ese ver más allá del amor y de su embrujo, nos dirá: “para él lo eterno es irrisión”.

Y la penúltima estrofa vuelve a presentar el tema, con una limpieza, hondura y misterio de sentimientos, que une al acierto psicológico la simplicidad, la austeridad verbal:

*Por eso, porque te amo y porque quiero  
amarte siempre con pasión eterna,  
no te he dicho el cariño que me inspiras,  
y no anhele tampoco que me quieras.*

El poema debió terminar aquí —y así lo leo idealmente—. En Deligne había casi siempre un impulso —heredado de su formación positivista— de querer demostrar en el tema lírico su tesis mental.

Una observación más. En la penúltima estrofa de *Ritmos* — donde me parece que el argumento distrae demasiado a la poesía y la suscribe, enteramente, a él — encuentro, sin embargo, dos versos que quedan vibrando por lo justos, por lo evocadores, por una cierta plasticidad y suavidad de alma:

*Y el ciprés del recuerdo cubrirá con sus ramos  
la oquedad dolorosa que su ausencia dejó.*



En una de sus más hermosas poesías, dice Antonio Machado en su elogio a Don Francisco Giner de los Ríos:

*Su corazón repose  
bajo una encima casta,  
en tierra de tomillos, donde juegan  
mariposas doradas...  
Allí el maestro un día  
soñaba un nuevo florecer de España.*

Deligne será objeto de nuevos estudios, de más minuciosos exámenes. Lo que me parece más interesante en su poesía es que contiene la nueva luz y el nuevo sonido de la poesía modernista sin que Deligne renuncie del todo a su pensamiento positivista. Lo que me parece que viene a ser el puente entre Deligne y la renovación poética modernista dominicana es el conocimiento de los parnasianos y de los simbolistas, de parte de Deligne. Y con ello, estamos ya en el clima de la nueva sensibilidad. A ella llega Fiallo a través de la música del arpa bequeriana, que semeja una lluvia, fina, que cae en el alma. A esa nueva sensibilidad llega Deligne a través de un rigor, de una austeridad, de una compostura sobria, que no dejó de escuchar una cierta música del alma. Algunos dirán que era una poeta de la psicología. Yo prefiero pensar que por muy diversos caminos se llega a la poesía como se llega al alma, y que lo que finalmente importa es llegar.