

## MODERNISMO, VEDRINISMO, POSTUMISMO\*

Por Alberto Baeza Flores

Un recuento necesario: un breve balance.

HASTA AQUÍ NOS HEMOS DETENIDO, en los capítulos anteriores, en los contenidos, ampliaciones y exploraciones del modernismo dominicano. Era necesario, porque el Modernismo dominicano no fue bien comprendido por los estudiosos, historiadores y analistas de la poesía dominicana, no obstante la calidad y la influencia que ha ejercido el Modernismo dominicano en la poesía de la República Dominicana en el siglo XX.

Nos parece, además, que la base del edificio de la poesía dominicana del siglo XX está en los modernistas dominicanos. Esta influencia está tanto en lo que los modernistas dominicanos aportan, como elementos nuevos y muy positivos a la poesía dominicana de su tiempo, como a lo que promueven, en vedrinistas y postumistas, para la superación, ampliación o réplica a la estética modernista.

El Vedrinismo y el Postumismo se nutren, primero, del Modernismo para poder superarlo o contradecirlo. De otra forma no sería posible comprender la mecánica de la historia de la poesía dominicana en este siglo.

Tanto Moreno Jimenes, como Zorrilla y Avelino conocen bien la mecánica modernista y Moreno Jimenes es un modernista en toda su primera etapa. Como figura rectora y el poeta más importante del Postumismo, Moreno Jimenes se adentró, profundamente, en el Modernismo y es a partir de sus experiencias en el Modernismo que surge en él un nuevo estilo que conlleva una nueva estética.

Es mucho, pues, lo que debe la poesía dominicana al Modernismo. Llega un momento, a partir del Postumismo, muy especialmente (y también del Vedrinismo) en el que las escuelas de poesía de

vanguardia irrumpen con nuevas experiencias que se manifiestan, muy especialmente, en el nuevo concepto de la imagen, en la novedad de la metáfora.

No podemos desdeñar o rechazar el aporte de los modernistas dominicanos, porque estaríamos rechazando una experiencia lírica indispensable para lo que ocurrirá en el resto del siglo XX en la lírica quisqueyana.

Los modernistas le dan a la poesía dominicana una gran fluidez. Aportan una visión más amplia y un contacto con el resto del mundo. Otorgan al sentimiento y a la emoción una categoría importante dentro del hecho poético, y de ese trabajo derivan una positiva exploración en el ser dominicano.

La lírica se enriquece en tonos, en matices, en temas, en modos, en acentos del alma, y en una riqueza de conocimiento de la poesía en sí, de la mecánica del verso y de sus posibilidades. Consiguen un lenguaje lírico capaz de expresar los nuevos espacios del alma. No se fugan, no se evaden del ser dominicano sino que lo representan.

El lenguaje adquiere, por una de las corrientes modernistas dominicanas, un sentido de estrictez, de gravedad, que elimina lo inauténtico. Por la otra vía, la poesía dominicana se enriquece de colores vistos, sentidos, a través de las valoraciones de un alma capaz de unir el color al sonido.

La social y lo dominicano — lo nacional — no están excluidos dentro de la temática de los modernistas. Lo social, en sus mejores conquistas, en este período de la lírica, va de lo meramente descriptivo anterior, a lo sentido y expresado con emoción. (Bermúdez).

También se gana en concentración de ciertos temas (Aybar) —que a veces son expresados en una estrofa breve,— pero se avanza también, hacia una poesía de largo aliento (Pérez Alfonseca) donde está presente el valor lírico. El tema cristiano y religioso adquieren valores poéticos nuevos (Aguilar). Lo neopopular se afirma en mayor tensión de poesía. (Pellerano Castro, Damirón). Se consiguen tonos sutiles. Se exploran las posibilidades de un lenguaje poético—musical, las relaciones entre el lenguaje poético y la música; y entre el símbolo gráfico y el sonido. (Aybar). Se trata de una contribución múltiple, a través de individuales tan variadas como valiosas.

## Una revaloración imprescindible.

Siempre tendremos una deuda con Rubén Darío, por todo lo que ha aportado al redescubrimiento nuestro —en lo particular y en lo continental—. En alguna etapa primera de nuestra poesía— en la ebriedad de haber creído dar con un lenguaje poético nuevo— hemos intentado disminuir lo que Darío significa para todos. Y yo no he sido una excepción. He creído, en mis comienzos líricos, cuando buscaba el delirio de las imágenes, o cuando me hacía eco del redescubrimiento de Góngora o cuando me internaba por las aguas del surrealismo y sus altas mareas, que Rubén Darío no tenía ya nada que decirnos y que con sus marquesas, sus duques, sus encantos versallescós, sus satiresas y sus faunos, sus dioses griegos y, especialmente, su “Art Nouveau” —que expresaba “La Bella Epoca”—, era casi un extranjero.

Los años me harían releerlo y comprenderlo, a través de un sentimiento más profundo. Y me harían descubrir o redescubrir al Rubén Darío que nos mostró y nos enseñó a cantar temas autóctonos y que nos dió en su “Oda a Roosevelt” el ejemplo de una poesía social y antimperialista, vigorosa en la posición sociopolítica, sin claudicar de la poesía.

El centenario del nacimiento de Rubén Darío, que fue celebrado el 18 de enero de 1967, dió origen a mucho discurso vano, y en vano —como suele ocurrir siempre—, pero motivó, también, que se relejera lo que había sido escrito en años anteriores, hacia una reubicación de Darío, por Miguel Angel Asturias, Octavio Paz y otros. Es muy valioso el “Homenaje a Rubén Darío” que “Mundo Nuevo” de París dedicó al poeta, a través de su número 7 de enero 1967 y de un nuevo trabajo de Ricardo Grullón (“Pitagorismo y modernismo”, del que hemos hecho una cita anterior) y de un extenso diálogo— recogida de una cinta magnetofónica— “Nuestro Rubén Darío”—, donde intervinieron Severo Sarduy, Tomás Segovia y Emir Rodríguez Monegal. Por su parte, “Casa de las Américas” de La Habana reunió, en la playa de Varadero y en la capital cubana, a un grupo de poetas y críticos de nuestra América para rendir un homenaje a Darío a través de su estudio.

La República Dominicana venía de combatir en su abril y mayo de la invasión de 1965 y reacomodaba su existencia valerosa y trágica. Darío, a través de la amistad de los poetas dominicanos que

estuvieron cerca de él, había tenido, en vida, a la República Dominicana en su pensamiento y en su sentimiento. En su "Prosa Política", "Las Repúblicas Americanas", Editorial Mundo Latino, Madrid, y que Emilio Rodríguez Demorizi ha incluido en "Papeles de Rubén Darío", pags 216 a 220, escribió:

*"La República Dominicana, como otras jóvenes democracias de América, ha sido juzgada aquí en Europa con excesiva severidad; se ha exigido de ella una madurez prematura, un desarrollo que por su violenta rapidez habría sido morboso, se le ha calificado de intratable, sanguinaria, revoltosa, como si los primeros pasos no fuesen siempre vacilantes, y como si no fuese una ley histórica que todo pueblo joven que ha estado en servidumbre, ha menester rendir un tributo de sangre para afianzar sus instituciones y cimentar su libertad". (pags 217 y 218).*

Darío tuvo, entonces, la intuición de los años que vendrían cuando el no estuviese para testimoniarlo.

Es conocida aquella carta de Darío a Unamuno: "Ante todo para una alusión. Es con una pluma que me quito debajo del sombrero con la que le escribo", etc. Es menos conocido el artículo de Unamuno sobre Darío —15 de marzo de 1916— en la que dice: "Al indio —lo digo sin asomo de ironía; más bien con pleno acento de reverencia—, al indio que temblaba con todo su ser, como el follaje de un árbol azotado por el cierzo, ante el misterio. Pues para él era el mundo en que erró, peregrino de una felicidad imposible, un mundo misterioso".

Alfonso Reyes escribió en 1923: "En la gran renovación de la sensibilidad española, que precipita a América sobre España. (. . .) Rubén Darío desató la palabra mágica en que todos habíamos de reconocernos como herederos de igual dolor y caballeros de la misma promesa". En Buenos Aires, en 1934, Pablo Neruda, en su elogio a Darío lo llamó poeta imprescindible. Y García Lorca dijo de él: "Desde Rodrigo Caro a los Argensolas o don Juan Arguijo no había tenido el español fiesta de palabras, choques de consonantes, luces y forma como en Rubén Darío".

En esta reactualización de Rubén Darío —y que interesa a la poesía dominicana—, por todo lo que Darío representa en el modernismo dominicano —Dámaso Alonso ha escrito en 1952 en el prólogo a “Poetas españoles contemporáneos: “Los poetas de hacia 1900 tienen una gran deuda con Rubén Darío y con el “modernismo” en general. Las *Soledades* de Antonio Machado, publicadas en 1903, lo prueban, sin género de duda, y elijo el ejemplo de Machado porque es el que parecería más desfavorable”. (Acabamos de ver, en el capítulo anterior, las afinidades de una zona de la poesía de Andrejulio Aybar con tonos de Antonio Machado).

En “El caracol y la sirena”, Octavio Paz ha afirmado sobre Darío:

*“La originalidad de nuestro poeta consiste en que, casi sin proponérselo, resucita una antigua manera de ver y sentir la realidad. Al redescubrir la solidaridad entre el hombre y la naturaleza, fundamento de las primeras civilizaciones y religión primordial de los hombres, Darío abre a nuestra poesía un mundo de correspondencias y asociaciones. Esta vena de erotismo mágico se prolonga en varios grandes poetas hispanoamericanos, como Pablo Neruda”.*

Cabría ver —me permito agregar— la relación Darío y Vallejo. (Habría que releer los dos tomos de “Aproximaciones a César Vallejo”, Simposio dirigido por Angel Flores, Las Américas, New York, 1971, 394 y 458 págs respectivamente y 21 1/2 cm., obra indispensable para el conocimiento de Vallejo).

Es muy agudo lo que ha escrito el poeta cubano Severo Sarduy sobre Darío y el Art Nouveau —en el diálogo de “Mundo Nuevo”, enero 1967—. Es muy certero Tomás Segovia cuando define, en el diálogo, “esa revisión general de la cultura que es el modernismo”. Y justo lo que anota Rodríguez Menogal sobre los valores que busca Darío y no los encuentra, realizados, entonces, en su América. Pero el Prólogo a “Páginas” de Rubén Darío, Eudeba, Buenos Aires, 1963, escrito por nuestro Premio Nobel Miguel Angel Asturias me parece penetrante:

*“El universo nuevo que encarnó y encarna la poesía rubeniana habrá que buscarlo, y éste es el papel de los ensayistas y críticos futuros, en las fuentes indígenas,*

*desde la poesía nahuatl, la más inmediata para él que era chorotega, y de la que tenemos valiosos testimonios, hasta las raíces de agua escondida de los cantos de los rapsodas mayas. El mundo de Darío, como el de estos sus antepasados, estaba lleno de divinidades (. . .)”*

### **Una búsqueda de mayor libertad expresiva.**

En vano se buscará en los diccionarios de más habitual consulta el significado de Vedrinismo (como en vano, también, se buscará la palabra Postumismo), porque no se les encontrará. Sin embargo, ambas palabras figuran en la historia de la poesía dominicana del siglo XX y representan dos movimientos líricos y estéticos dignos de atención.

El primero —el Vedrinismo— gira especialmente en torno al poeta Vigil Díaz que vendría a ser maestro, guía, jefe y discípulo, al mismo tiempo, si no fuera por Zacarías Espinal, que aparece como un poeta seguidor de esa tendencia.

El segundo —el Postumismo— gira en torno a dos y hasta a tres poetas —Domingo Moreno Jimenes, Rafael Augusto Zorrilla, Andrés Avelino), aunque a la hora de un recuento final y con máxima perspectiva, la figura de Moreno Jimenes —por su cuantiosa, dilatada, variada obra poética y estética— concentra la mayor atención.

Si el Vedrinismo fue un movimiento reducido a sólo dos creadores de poesía —Vigil Díaz y Zacarías Espinal—, el Postumismo, en cambio, fue un movimiento muy prolífico en militantes, aunque, a la vez, como suele ocurrir en estos casos, muy dispares. Al revés de “La Poesía Sorprendida” (o de los poetas de “Testimonio”, en la década de los años sesenta), el Postumismo pecó de falta de exigencia, de rigor, con sus integrantes, y no tuvo la cohesión orgánica, estructural, de “La Poesía Sorprendida”.

Sin embargo, debemos al Postumismo un valioso aporte por contraste frente a las salidas que buscaba el modernismo dominicano, y ya dentro del post—modernismo y dentro de la explosión de las escuelas de vanguardia, le debemos una rebeldía, una búsqueda de mayor libertad formal y expresiva, aun con la exageración y el descuido que suelen traer posiciones antitéticas como las que exhibió el

Postumismo frente al Modernismo, no obstante la formación de Moreno Jimenes dentro de los últimos resplandores de las valiosas enseñanzas y aportes del Modernismo.

Le debemos, también, algo más: la acción sobre poetas más jóvenes, de la generación siguiente a la de Moreno Jimenes. Me refiero a los aportes de Francisco Domínguez Charro y Gladio Hidalgo. Le debemos también la influencia sobre un poeta como Pedro María Cruz, donde el Postumismo aparece ya cernido, quintaesenciado, a través de una inteligente y sensitiva asimilación. Y le debemos, finalmente, que sirviera a un poeta como Héctor Incháustegui Cabral, en la primera etapa de su poesía, como un aporte de una experiencia dentro de los temas dominicanos y con medios expresivos bastante libres.

Personalmente estimo que Incháustegui Cabral, aunque trabaje algunos temas postumistas, especialmente en su primera etapa, irrumpe desde el primer verso de su primer libro hacia una proyección que va mucho más allá en lo temático y en el idioma poético, y que el conjunto de su obra lo sitúa en un sitio aparte, dentro de los Poetas Independientes, tanto por la importancia de su obra lírica como por el tono, orientación e intención de sus temas.

Los puntos de contacto que pudieran existir entre la obra primera de Incháustegui Cabral y la de los postumistas son relativos. Incháustegui, como Moreno Jimenes, se interesa por el campo, por lo rural, y por la provincia dominicana, pero la intención social de la poesía de Incháustegui Cabral es una constante a lo largo de sus poemas principales, mientras Moreno Jimenes va derivando, cada vez más, hacia una metafísica, hacia un mesianismo nacional y también indo o hispanoamericano.

Esto no significa que la poesía de Incháustegui Cabral deje de abarcar también zonas metafísicas —que las haya en ella y muy valiosas—, pero mientras en Moreno Jimenes el lector advierte la preocupación de un ser más general, afirmado en una metafísica más pura, en Incháustegui Cabral se evidencia la preocupación por el destino sociocultural de los seres.

Los postumistas no parecen tan preocupados por el origen de las primeras causas y principios como por la naturaleza íntima y el destino de los seres. Trabajan, ontológicamente, ambos mundos poéticos, en lo real en su implicación emotivofilosófica, pero me parece

que mientras Moreno Jimenes pone más énfasis en la razón última del ser, Incháustegui Cabral se detiene más en el viaje, en el camino o la órbita de ese ser a su fin final y, dentro de este espacio, surge el Incháustegui Cabral que al modo de León Felipe: impreca, enjuicia, desafía y también se desespera y sonríe con una amarga sonrisa que está llena de desolación ante lo infinito.

Ya dentro de las vías metafísicas, podemos situar mejor a Moreno Jimenes dentro de la Ontología o doctrina del Ser y a Incháustegui Cabral dentro de la llamada Psicología racional, que se relaciona con el alma humana. Moreno Jimenes está más cerca de la Teodicea, en ese diálogo con la existencia de Dios y las relaciones de la naturaleza divina y el mundo, mientras Incháustegui Cabral está más inscrito en lo que es la Cosmología, en la inquietud derivada por los seres materiales hacia una metafísica del Universo.

El lector recuerda que la Metafísica ha sido combatida por empíricos, naturalistas, agnósticos y por Kant y los positivistas modernos. Sus objeciones se basan, generalmente, en que los problemas de índole metafísico exceden las posibilidades de nuestras facultades cognoscitivas —y en esto repito lo que es ya sabido—. En el caso de Incháustegui Cabral me parece que en su bagaje cultural hay no poco de positivismo y también de hegelismo (o hegelianismo —de Hegel—) y también de un intelectualismo puro muy racionalista (como también lo hay en León Felipe), sin embargo hay en ciertos poetas inquietudes que van hacia la intuición de lo absoluto y el positivismo de ciertas zonas de su espíritu recibe estas otras corrientes contrarias de una inquietud metafísica. Tal es el caso de Incháustegui Cabral, según me parece, y también el de Moreno Jimenes— y el de otros poetas dominicanos—.

Lo que deseaba señalar, dentro de los aportes de Moreno Jimenes —y también de Andrés Avelino— y del Postumismo dominicano es esa emoción hacia las preocupaciones del ser, del existir, del devenir del ser y que me parece que pasan a una parte de la obra de Incháustegui Cabral, un poeta muy concreto, muy con el oído pegado al latir social dominicano, además. Y no creo que en esto exista contrasentido, pues se puede ser muy real y, a la vez, metafísico. Desearía recordar un alto ejemplo: el de José Martí. Se trata de un poeta que capta el latido inmediato, el respirar de la ciudad, lo que pudiéramos llamar la respiración de lo cotidiano, pero que es capaz de trascendentalizarlos, y elevarlos, dentro de su poesía. El mismo

poeta que confiesa ser un hombre sincero “de donde crece la palma” —y que se ubica desde la raíz—, es el poeta que en sus poemas newyorkinos nos hace sentir esa respiración del alma que se angustia de infinito.

Esta preocupación metafísica no la encontramos —al menos creo no encontrarla en esa medida y dimensión —en los poetas modernistas dominicanos, no obstante que en ellos, y en el maestro Rubén Darío, hay también una cuota de poesía metafísica. No me parece tan palpable en los poetas dominicanos anteriores a los modernistas, pero resulta evidente en los postumistas y especialmente en Moreno Jimenes y en Andrés Avelino. Y es lo que pasa a poetas posteriores, como en este caso Incháustegui Cabral.

Me parece, por otra parte, que el nombre mismo de Postumismo tiene un cierto aliento metafísico, puesto que postumismo viene de póstumo que proviene de **post**, después; y **humus**, tierra: **postumus** que viene a ser lo que sale a luz después de la muerte del padre o autor.

### Vías hacia el versolibrismo dominicano

En relación al origen de la voz vedrinismo, Manuel Rueda, que ha estudiado esta tendencia, nos pone sobre la pista al indicarnos, en págs 23 y 24 de un “Antología Panorámica de la Poesía Dominicana Contemporánea”, que el nombre está inspirado en el piloto aéreo francés Vedrines.

En el “Diccionario Enciclopédico Abreviado,” Madrid, 1957, España—Calpe, tomo VII, pág 917, col. 2, encuentro esta nota:

“Vedrines (Julio). Biog. Aviador francés (1881—1919). Consiguó el título de aviador en 1903); alcanzó gran popularidad al resultar vencedor en el vuelo París—Madrid (1911), y realizó muchas proezas aéreas, considerándosele uno de los mejores aviadores de su país. Cuando la P.G.M. (Primera Guerra Mundial), aunque su nombre no tuvo mucha resonancia, se le confiaron algunas misiones muy difíciles”.

En la nota de la antología de Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda se agrega —pág 24— que Vedrines fue “creador de las peligrosas piruetas aéreas del **looping the loop**”. No he podido confirmar

esta afirmación, aunque la doy por verdadera dado el interés y la acuciosidad de Manuel Rueda por estudiar la figura poética de Vigil Díaz (1880—1961), nacido en Santo Domingo.

Rueda —de quien supongo que es la nota en la antología ya citada— habla de la “pirotecnia verbalista” (pag 24) como un aporte de Vigil Díaz y considera al vedrinismo “como el primer movimiento renovador de la poesía dominicana” (pág 24).

Rueda le da al Vedrinismo un “auténtico espíritu de vanguardia” para la poesía dominicana, con “la valoración eufónica de las palabras y la repulsa de las formas, distanciándose con esto último del modernismo” (p. 23). Señala, además, como aportes vedrinistas: “las audacias verbales, traducidas en audacias de orden tipográfico en los poemas impresos y en el versolibrismo, que introduce en nuestra poesía, a pesar de que ya esto había sido intentado en 1909 por Ricardo Pérez Alfonseca” (. . .). Rueda cita, en ésto último, la “Evolución Poética Dominicana” de Carlos F. Pérez. Las afirmaciones de Rueda están en la pág 23 de la antología citada, y de la que es autor con el poeta Hernández Rueda.

Rueda agrega algo más: “la actitud promotora de inquietudes estéticas ya no en la palabra escrita sino a través de la palabra hablada y lo ve como “un humorista lleno de sensualidad, con ribetes d’anunzianos” (pág 418 de la “Antología Panorámica. . .”)

Insiste Rueda en que la prioridad del versolibrismo la tiene Vigil Díaz por sobre Ricardo Pérez Alfonseca, “aunque más bien (Pérez Alfonseca lo había intentado) como consecuencia del quebrantamiento de los metros en caprichosas distribuciones estróficas siempre sujetas a las necesidades de la rima” (pág 23 de la citada “Antología Panorámica. . .”) Y dedica Rueda (de pág 423 a 425) buen espacio a probar que el poema “Arabesco” de Vigil Díaz (Revista “La Primada de América”, Año 1, No. 2, 10 de noviembre de 1917) es anterior a los ensayos versolibristas de Domingo Moreno Jimenes aparecidos en “Psalms” (1921) y escritos en 1918—1919 (Especialmente en el poema “Ligelia”, punto de partida del versolibrismo de Moreno Jimenes).

En cuanto al “valor histórico” del poema “Arabesco” de Vigil Díaz me parece muy relativo, pues yo leo “Arabesco” como un poema en prosa y es para mí, más bien un poema en prosa que ha sido presentado, tipográficamente, en una forma menos habitual.

Aun más. El poema lo leo sin dejar de escuchar una rima asonantada, interna, que circula en él. El poema empieza así:

*“Yo no deseo glorias ni riquezas: sólo anhelo perpetuarme en un poema rojo como tus labios, blanco como tus manos”.*

Podemos tomar cualquiera de los poemas de “La Luna Nueva” y de “El Jardinero” de Rabindranath Tagore y escucharemos esa música inefable, como en el poema XXXVII de “El Jardinero”: “¿Quieres colocar en mi cuello tu lozana guirnalda, hermosa mía? / Sea, pero has de saber que la única guirnalda que he tejido es para aquellas que aparecen en los rayos de luz, para las que habitan en países desconocidos y viven en las canciones de los poetas”.

Como se recuerda, Tagore —nacido en Calcuta en mayo de 1861— adquirió notoriedad universal y en 1913 le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura. La influencia de Tagore fue importante y la recuerdo, precisamente, porque me parece que Vigil Díaz debe haber sido uno de sus lectores.

En relación a la primera estrofa de “Arabesco” el lector advertirá ese evidente sonido asonantado en “. . . deseo. . . anhelo. . . rojo. . . labios. . . blanco. . . manos. . .” Y aun hay —en la onda sonora— otro movimiento entrelazado: “. . . glorias. . . riquezas. . . poema. . .” Todo ésto nos hace pensar que, aparte del clima, del ambiente del poema en prosa, existe en “Arabesco” una doble asonancia que es el hilo conductor de la emoción participable.

La segunda estrofa está presentada así:

*“Yo no deseo glorias ni riquezas: sólo anhelo  
perpetuarme en un poema sereno como tu frente,  
sedoso como tu pelo,  
ebúrneo como tu garganta,  
heroico como tus senos.”*

El poema puede leerse, de modo natural, sin la distribución, un tanto óptica, que le ha dado el poeta. Se volverá a encontrar la corriente asonantada que continúa circulando en el poema. El lector advertirá, además, que la adjetivación no es nada osada, audaz (frente serena, pelo sedoso, garganta ebúrnea), salvo en el adjetivo heroico para definir los senos.

Vigil Díaz repite en la tercera estrofa y a modo de **leit motiv** aquello de “Yo no deseo glorias ni riquezas. . .” Y ésto vendría a ser una reiteración musical. El resto del clima lírico habla de un “poema breve como tus pies”, de un poema “nephente y rítmico como tus ansias”. Vigil Díaz deja, además su huella digital modernista al hablar de la planta originaria de Africa y Asia, la nepenta o nepente —a la que le ha intercalado una h—. Las hojas, terminadas en receptáculo, recogen los insectos o pequeños reptiles que pueden caer y que devora la planta. También es una bebida mágica, que en la antigüedad era remedio para la tristeza.

Vigil Díaz termina el poema pidiendo un poema con “el alma de Jesús, de Nerón, de Nietzsche, de San Francisco de Asís, de Santa Teresa de Jesús, de Lucrecia, de Cleopatra y Salomé. . .” El poema distribuye las palabras a modo de versos breves. Aquí es donde los sonidos aparecen más descoyuntados y Vigil Díaz ha buscado un efecto de choque o de ideas contrapuestas que surgen, en el lector, de esa mezcla de vidas tan antagónicas como las va presentando: Jesús frente a Nerón, Nietzsche frente a San Francisco de Asís, Santa Teresa de Jesús frente a Lucrecia, Cleopatra frente a Salomé. Son, además, épocas distintas las que se confrontan, a veces rudamente, como en el ejemplo de Nietzsche y San Francisco de Asís.

El verso libre del siglo XX —y al que nos referimos— no es el verso libre, blanco o suelto de los clásicos. “El verso libre actual remonta, entre otros, a Walt Whitman, a Vielé—Griffin y a Apollinaire, los llamados versolibristas. Lo propio de este verso es ser individual, único, en el sentido de que no se repite. Dos versos libres no tienen nada de común entre sí. Por esta razón carecen de medida y acentos fijos y de rima, ya que estos tres elementos son comunes. Pero, precisamente en virtud de su misma libertad, no rechazan, en absoluto, el verso regular, aunque incidentalmente”. (David Zambrano (h) y Dora Amorós de Bereciartua, “Introducción a la Poesía y Prosa Castellanas Modernas”, Buenos Aires, 1962, Compañía General Fabriel, con un prólogo de Pedro Miguel Obligado. 399 págs. 19 1/2 cm. La cita corresponde a la página 42).

### **La ruptura de los moldes establecidos.**

Me parece que “Arabesco” de Vigil Díaz es más un poema en prosa que un ejemplo de versolibrismo, aunque es remarcable la intención de Vigil Díaz de distribuir las palabras de un modo que presenten el poema como “una ruptura”.

Más adelante —en la misma pág 42— los autores de “Introducción a la Poesía y Prosa Castellanas Modernas” escriben: “El verso regular y el libre proceden de dos actitudes frente a la vida. Ambos traducen las vivencias del poeta, su experiencia vital, individual, no participada como experiencia. . . (. . .) El verso libre traduce esta misma vivencia, individual, pero intenta hacerlo de una manera más conforme con esta experiencia, esto es, pretende que a cada descarga emocional corresponda un contenido poético único, en su estructura, lenguaje e imagen”.

Deseo relacionar esta afirmación, con lo escrito por Moreno Jimenes en los preliminares de “Fantaseos” (1921)— y que cita Rueda en pág 423 de la “Antología Panorámica”. . .—: Dice Moreno Jimenes: . . .Decidí originar una nueva fórmula lírica, en la cual toda la prosodia estuviese basada en un acento emocional que, sustituyendo la rima contribuyera a darle un influyente caudal de expresión al idioma”.

¿Qué buscan, tanto Vigil Díaz como Moreno Jimenes? Me parece que ambos trabajan dentro del “acento emocional”, pero me parece que Moreno Jimenes consigue efectos más radicales en el descuyntamiento de la rima y la armonía.

Flérida de Nolasco en “Domingo Moreno Jimenes — Antología” (Santo Domingo, 1970, Librería Hispaniola, tercera edición 194 págs. 19 1/2 cm.) da al poema “Aspiración” de Moreno Jimenes el año 1916 como fecha de su escritura. En ese poema Moreno Jimenes expone su estética “libertadora” y que pudiéramos llamar de vanguardia dominicana — pág. 43—:

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

*Canto que tuviera  
sólo dos alas ágiles,  
que me llevaran hasta donde quiere,  
con su sed de infinito,  
en las noches eternas volar el alma.*

El lector advierte que esta primera parte de la profesión estética de Moreno Jimenes en “Aspiración”, empieza por cuatro versos don-

de la poesía está enteramente, ausente, para señalar —en forma de proclama— su aspiración de romper con lo establecido. Pero en la segunda estrofa se apunta que la orientación del canto sería el vuelo y que el alma —la propiciadora o impulsora —lo hace, nocturnalmente, “con su sed de infinito” y, aquí, escuchamos el leve golpe metafísico.

Para contraponer otro punto de vista estético —producido dos años antes— deseo recordar el programa de Vicente Huidobro— el padre del creacionismo— en “Arte Poética”.

El poema de Vicente Huidobro (1893—1948) fue publicado inicialmente en 1916, en Buenos Aires, en la Editorial Orión y una segunda edición apareció en Madrid, sin pie de imprenta, dos años más tarde. Dice el gran poeta chileno:

*Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
Cuando miren los ojos creado sea,  
Y el alma del oyente quede temblando.*

*Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
El adjetivo cuando no da vida, mata.*

Huidobro apunta, finalmente, en el mismo poema, estos otros preceptos:

*El vigor verdadero  
Reside en la cabeza.*

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!  
Hacedla florecer en el poema;*

*Sólo para nosotros  
Viven todas las cosas bajo el sol.*

*El poeta es un pequeño Dios.*

Siempre me ha parecido a mí que la sentencia que explica mejor el creacionismo de Huidobro es aquel llamado al poeta a más que “cantar la rosa” a hacerlo “florecer en el poema”, a inventarla, crear-

la, poéticamente. Por otra parte, el verso final de “Arte Poética” explica no poco esa embriaguez y esa altura de la creación en la que el poeta se siente invadido de algo divino.

Me parece que Huidobro expresa, en forma nueva, un principio platónico que está en “El Banquete”. Dice Platón: “Y quien dé a luz y críe virtud verdadera, ¿no tiene ya en sí un principio de amistad con los dioses y el de ser inmortal más que otro alguno de los hombres?” (Platón. “Banquete & Ion”, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944, traducción J. D. García Bacca, pág 212).

Moreno Jimenes, además de esa ruptura del metro, la rima y el armonía, aspira a que su canto sea diáfano, aspiración que no aparece dicha en Huidobro, aunque su poesía suele ser casi transparente.

Moreno Jimenes escribe en la tercera estrofa de su “Aspiración” unos versos que nos llevan a pensar que su ideal coincide, en ese momento, con algunos de los ideales expresados por Juan Ramón Jiménez —el andaluz universal—.

Dice Moreno Jimenes:

*Canto que, como un río  
sereno, fuera diáfano;  
y en su fondo se vieran  
como piedras cambiantes, mis ilusiones,  
como conchas de nácar, mis pensamientos,  
como musgos perpetuos, mis ironías  
sobre los arenales de mi esperanza.*

Advierto que esos “musgos perpetuos” que son las ironías para Moreno Jimenes, aparecen con más audacia verbal, que los elementos que nos ha mostrado hasta ahora, Vigil Díaz.

En el poema final de su “Segunda Antología Poética” (1898–1918) y que corresponde a los poemas de “Piedra y Cielo” (1917–1918), Juan Ramón Jiménez expresa, en diamantina profundidad, lo que desea para su libro de poesía:

*Quisiera que mi libro  
fuese, como es el cielo por la noche,  
todo verdad presente, sin historia.*

*Que, como él, se diera en cada instante,  
todo, con todas sus estrellas; sin  
que niñez, juventud, vejez quitaran  
ni pusieran encanto a su hermosura inmensa.*

*¡Temblor, relumbre, música  
presentes y totales!  
¡Tamblor, relumbre, música en la frente  
—cielo del corazón —del libro puro!*

Aquí, Juan Ramón Jiménez se acerca a Valery y a la poesía quintaesenciada —a la poesía filtrada— en esa imagen del libro puro, ideal.

Pero volviendo al poema de Domingo Moreno Jimenes, el dominicano, podemos escuchar que tras esa ambición de claridad, de pureza, de serenidad (“Canto que, como un río / sereno, fuera diáfano”, y estos dos versos pudieran ser dos versos de Juan Ramón Jiménez, o tan hermosos y con un ritmo interior como algunos de Juan Ramón), Moreno Jimenes intenta, ya tomado por la angustia existencial, quedar en el poema con ese arranque metafísico que también es Moreno Jimenes, y que desarrollará su poesía. Y así escribe:

*Y allí mostrarme todo  
como soy en la vida  
y seré tras la muerte  
cuando la eternidad orle mi gloria  
con sus palmas de luz!*

El poema “Aspiración” empezó, en su proyecto inicial, por desdeñar la poesía, por “no escribir poesía”, luego empezó a ser tomado por ella y termina (“cuando la eternidad orle mi gloria / con sus palmas de luz! ”) por expresarla de un modo hermoso y en un lírico idioma diáfano.

### **Dos posiciones en un escenario.**

Aunque Vigil Díaz y Moreno Jimenes se proponen “liberar” el verso, hay, sin embargo, matices diversos entre ellos, maneras distintas de enfrentar y resolver el poema; recurso que son diferentes en ambos.

También en el nombre de la tendencia respectiva hay intenciones no iguales. Vigil Díaz al elegir, para nombrar su intento estético, el apellido del aviador francés, está dándole a su estética —subconscientemente— el anhelo del vuelo, de ir lejos. Ha “motorizado” la poesía (le ha puesto un motor de avión, oincidiendo, en ésto, con la emoción de los futuristas por el mundo mecánico). Moreno Jimenes, en cambio, habla de lo que vendrá después y está aludiendo a la muerte. Postumismo es lo que será comprendido, sentido, no ahora, sino en un más tarde, después de la vida física del creador. Estas me parecen diferencias raigales.

Quisiera detenerme un poco más para delimitar mejor estas dos posiciones. Vigil Díaz y su vedrinismo quieren estar a tono con la mecánica del presente. (De acuerdo al bautizo, del movimiento estético). Armando Vasseur, el poeta uruguayo y traductor de Walt Whitman, ha lanzado su “auguralismo” que viene a ser hermano del futurismo de Marinetti. El español Gabriel Alomar ha expresado también lo augural con “la esperanza del advenimiento de un humanidad mejor”. Marinetti ha dicho en su manifiesto futurista: “Cantemos (. . .) a las fábricas colgadas de las nubes por las maromas de sus humos; a los puertes como saltos de gimnastas tendidos sobre el diabólico cabrillar de los ríos bañados por el sol; a los paquebots aventureros husmeando el horizonte; a las locomotoras de amplio petial que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero embridados por largos tubos, y al vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta”.

Este homenaje de Vigil Díaz al aviador Vedrines, al bautizar como vedrinismo a su tendencia, no confirma, con el espíritu de la obra poética de Vigil Díaz, que se trate de un clima futurista— con la simbología de Marinetti—, ni que sea el “auguralismo” de Vasseur.

Me parece que el propio Vigil Díaz nos da la clave del por qué de ese bautizo de Vedrinismo a su quehacer poético, porque en la introducción a “Galeras de Pafos” nos dice: “. . . el título de este libro, (“Galeras de Pafos”) nada tiene que ver con el alma de este libro, que es casi inofensiva, transparente y sencilla como una campiña; es simplemente el cumplimiento de un canon parnasiano: **todo título debe ser bello, poco importa que no diga nada.**”

El homenaje, pues, a Vedrines, es para mí, en Vigil Díaz, una actitud d'annunziana —y aquí coincido con el danunzianismo apuntado, como unas de las notas de la actitud de Vigil Díaz, por el poeta y ensayista Manuel Rueda—. D'Anunzio, aviador él mismo, es, sin embargo un poeta de símbolos que tampoco corresponden —como los de Vigil Díaz— al futurismo.

Nada más lejos que el avión de Vedrines de ese barco antiguo, de guerra o comercio, movido con velas o con remos que es parte del título de uno de los libros más celebrados de Vigil Díaz. Y ya no se trata, pues, del avión de París —como hubiera correspondido a una actitud futurista— sino de la galera de la isla de Chipre que evoca el templo de Afrodina. Vigil Díaz es aquí modernista y no futurista.

En “Profesión de Fe” empieza por confesar: “Cansado de alambicar mi arte y mi vida, aspiro a simplificar mi vida y mi arte.” Esto pudiera ser, también, una confesión, en algún momento estético, de un José Martí o un Rubén Darío —modernistas—. Al final del poema habla Vigil Díaz en un tono grato a Darío, al decirnos que su aspiración es tener por música, “la música del mar, la música de las estrellas, y la música de mis clavicordios interiores. . .”

No son esas las únicas afinidades de la poesía de Vigil Díaz. En “Tímpano de la Montaña” advierto un realismo baudeleriano y una tónica postumista. En algunos fragmentos de “Rapsodia” percibo el clima grato a lo exótico de Poe y a la soledad de los relatos de H. P. Lovecraft —que imaginó una ciudad llamada Arkhan House—. También el final del “Poema Número Tres” nos sugiere un clima extraño: la delicadeza del dibujo y la pintura japonesa o china. Deseo, sin embargo, señalar una aproximación que me parece interesante de destacar: la de Vigil Díaz hacia algunos tonos de la poesía de Walt Whitman.

En “Profesión de Fe” escribe el poeta de “Galeras de Pafos” que aspira a simplificar su vida y la expresión de su vida a través de su arte:

*s . . .quiero realizar este milagro sin reducir mis  
desequilibrios ni suprimir mis carcinomas interiores;  
hacer la cifra sin contarla;  
tener lo mismo:  
uno,*

*cien,  
mil,  
que un millón o nada;  
vivir cerca de los animales, y muy lejos de los hom-  
bres;  
tener por música, la música del mar, la música de las  
estrellas y la música de mis clavicordios interiores. . .*

Esto me parece que es un posible indicio de cómo llega el versolibrismo a Vigil Díaz a través de Walt Whitman. Me explicaré.

Tengo delante un ejemplar de "Poemas" de Walt Whitman, versión de Armando Vasseur. Editado por F Sempere y Compañía, Valencia. Sin fecha de edición, pero el estudio preliminar de Vasseur que lleva como título "Walt Whitman" está fechado en "San Sebastián, Febrero 1912" y nos da el indicio del año de la edición que debió conocer, seguramente, Vigil Díaz.

Es un libro de 223 páginas, 19 cm. Y en la página última del Prólogo escribe Vasseur: "La influencia de W. Whitman es ya universal. Traducidas al italiano, al alemán, al francés, al castellano, sus imágenes y sus cópulas de adjetivos conservan el relieve primitivo. El verslirismo moderno es uno de los tantos efectos de su obra" (pág. XII). Vasseur aunque escribe "verslirismo" está refiriéndose al versolibrismo, del que Whitman está considerado como uno de sus padres.

Me permito recoger la opinión de Luis Alberto Sánchez en "Breve Tratado de Literatura General" (19a. edición, Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, Ediciones Rodas, Madrid, 1973. 241 pags. 18 cm). La cita la tomo de la página 164 del libro de Sánchez:

*"Pero tanto como a Théodore de Banville, el auge del versolibrismo se debe al poeta norteamericano Walt Whitman (1819-1892). El autor de Leaves of Grass ("Briznas de Hierba") se distinguió por su violento irrespeto a todo lo consabido. Su poesía se nutre de palabras prosaicas, metáforas industriales y eléctricas, obscenidades, sinceridad superabundante y ninguna medida en el verso. Además, con una locuacidad sólo comparable a su abrumadora vitalidad, opta por enumerar, como el mejor medio de reflejar la emoción que lo domina.*

*“Whitman fue celebrado por Rubén Darío en uno de los Medallones del libro Azul (1888). Lo trajo al castellano Armando Vasseur, del Uruguay. Chocano se jactaba de ser el Whitman del Sur (“Walt Whitman tiene el Norte, pero yo tengo el Sur”). Juan Parra del Riego siguió las pautas de Whitman en sus Polirritmos, que González Prada había ensayado previamente en Exóticas. Carlos Sabat Ercasty ha sido y continúa siendo constante admirador y discípulo de Whitman, Pablo Neruda lo imitó en su técnica general enumerativa y antitética”.*

Antes de seguir adelante anotemos un olvido, seguramente involuntario del ilustre historiador de la literatura hispanoamericana: el haber olvidado que el conocimiento de Whitman en español se debe a José Martí. Es el punto de arranque, histórico, de la divulgación y del fervor hacia Whitman. José Martí escribió en Nueva York el 19 de Abril de 1887 su antológico y extenso estudio “El poeta Walt Whitman” que fue publicado por “El Partido Liberal” y también por “La Nación” de Buenos Aires el 26 de junio de 1887. La primera edición de “Azul” de Rubén Darío, es de Valparaíso, de 1888 — o sea al año siguiente del admirable trabajo de Martí sobre Whitman. Se sabe que Darío leía las crónicas de Martí con el fervor del discípulo al maestro. El admirable estudio de Whitman escrito por Martí ha sido muy reproducido entre las páginas antológicas de Martí.

### **Para un inventario de la liberación de la forma.**

Volviendo al prólogo de Vasseur sobre Whitman —y que tiene que haber leído Vigil Díaz— propongo a los estudiosos de Vigil Díaz —y el mejor que conozco es el poeta Manuel Rueda— la tesis que el versolibrismo de Vigil Díaz puede venir del conocimiento del prólogo de Vasseur y de los “Poemas” de Whitman. (La dedicatoria de la traducción de Armando Vasseur dice “A mi hijo Helios”. Y se sabe que Helios es el dios del Sol entre los griegos. “Las galeras de Pafos” de Vigil Díaz navegan bajo un doble sol griego).

Sobre Whitman escribe Vasseur —pag VII de su Prólogo—: “Estimulado por los ensayos de Emerson, había soñado (Whitman) muchas veces en una forma lírica— capaz de descender a los más nimios detalles cotidianos y de remontarse a todas las plenitudes espirituales—, sin caer en la prosa ni en la poética tradicionales”.

Algunos poemas de Vigil Díaz como “Timpano de la Montaña”, “Rapsodia”, “Poema Número Dos”, “Poema Número Tres” y otros, antologados por Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda en “Antología Panorámica. . .”, dan la medida de un Vigil Díaz que se adentra en lo cotidiano y se levanta hacia símbolos estelares. El “Poema Número Dos” puede ser un buen ejemplo, pues empieza por señalar el paisaje “áspero como un cactus”; se interna, monte adentro donde resuena “el golpe seco de un hacha”, donde oye” el reclamo triste de una tórtola enamorada”, ve un atajo, “el cementerio candoroso”, “las bestias bovinas echadas sobre las tumbas” —todos elementos de la naturaleza whitmaniana— y termina por exaltar “El cielo de Diciembre/ muy bajo,/ pero florecido de estrellas lívidas”, además que: “La luna / de una palidez inefable,/ sigue su ruta,/ indiferente a la muerte,/ indiferente a la vida”. Aquí advierto, además, una emoción enumerativa, de emocionado inventario del contorno, una adjetivación dentro del clima whitmaniano, sin que el tono deje de ser personal, de Vigil Díaz.

Vasseur señala que el anhelo de Whitman, de esa forma lírica (y nosotros agregamos que es también querida por Vigil Día) “era un anhelo análogo al que describe Baudelaire en el prólogo de sus **Poemas en Prosa**” (pág. VII del “Prólogo” a Whitman de Vasseur). Para lograr lo que Whitman anhelaba ser: “Había que comenzar por romper los moldes de la métrica medieval. Había que revolucionar el **antiguo régimen** de las retóricas (. . .) . . . era menester renunciar a la tradición poética europea; hacer tablarrasa de sus temas y de sus musiquillas verbales; volver a lo más antiguo, a lanzarse en lo desconocido. . .” (Vasseur, p. VIII).

Se me argumentará que Vigil Díaz es un poeta que es un gran lector de los poetas franceses, a los que lee en París. Pero es que la influencia de Whitman alcanza, también, a la poesía francesa.

Hay en Vigil Díaz —y al menos así lo recuerdo en Santo Domingo en 1943, 1944, 1945— un cierto don de marcada individualidad mezclada con una egolatría que a veces era humor, que a veces tenía cierto don adánico.

Vasseur cita a Nietzsche, como par de Whitman. Y Nietzsche es otro de los poetas que han dejado en Vigil Díaz una huella, y al que nombra en “Profesión de Fe”.

Sobre la influencia de Whitman, dice Vasseur (pag XII): “Maetterliñck y Verharen en Bélgica; Rapisardi; D’Annunzio, los “futuristas” en Italia; Laforgue, Viele Griffin y los “poetas sociales” en Francia; Miers, Rossetti, Carpenter, en Inglaterra; Unamuno, y quizá Alomar, en España; Darío y Lugones en América, le deben diversas y profundas sugerencias”.

Entre los poetas deudores de Whitman —y citados por Vasseur— nos parece que una gran parte de ellos estuvieron entre las lecturas de Vigil Díaz.

Vasseur terminaba su Prólogo: “Bendita sea la tempestad de su arte, (de Whitman) si logra airear la atmósfera literaria hispanoamericana, tan recargada de emanaciones gallináceas! ” Y nos parece que la renovación preconizada por Vigil Díaz tiene, entre sus fuentes inspiradoras, esta saludable emoción, pasión de lo cotidiano a lo cósmico de Whitman.

En la página 85 de los Poemas de Whitman traducidos por Vasseur —el fragmento corresponde a “Del canto de mi mismo”— encuentro esas parecidas sensaciones de contacto con la naturaleza que ha expresado Vigil Díaz en los fragmentos ya citados de “Profesión de Fe”, que el lector ha de recordar.

Dice, ahora, Whitman en la traducción de Vasseur:

*Podría ir a vivir con los animales, tanto me place su  
calma y su indolencia;  
Permanezco horas enteras contemplándolos.  
No se amargan ni se lamentan por su destino,  
No permanecen despiertos en las tinieblas llorando  
sus pecados,  
No se descorazonan con disputas acerca de sus deberes  
para con Dios,  
Ninguno se muestra descontento, la manía de poseer  
no los enloquece,  
Ninguno se arrodilla ante otro ni ante alguno de sus  
congéneres muerto hace millares de años,  
Ninguno de ellos vive con respetabilidad, ninguno  
exhibe su infortunio a la curiosidad del mundo.*

Es uno de los fragmentos más hermosos que conozco de “Hojas de Hierba”. Es uno de esos fragmentos para releer siempre y para meditar siempre. Y para acompañar.

Y me parece que sobre el texto de Whitman, tan fresco, tan espiritual, tan abierto al canto del mundo, vale la pena repetir las palabras de Vigil Díaz de su “Profesión de Fé” y se advertirá cómo calzan:

*vivir cerca de los animales, y muy lejos de los hombres;  
tener por música, la música del mar, la música de las estrellas y la música de mis clavicordios interiores. . .*

### Examen de unos ejemplos

En la introducción de Vigil Díaz a “Galeras de Pafos” hay una afirmación que nos ilumina en relación a esta búsqueda de Vigil Díaz —al igual que Moreno Jimenes y los postumistas— para encontrar, desde la emoción, la medida, el ritmo, el molde poético nuevo. Dice Vigil Díaz:

*“Siempre me he empeñado en no perder el pensamiento y la palabra que me da con lealtad y exactitud la medida de mi sensibilidad, mi música íntima, la conservación intacta de mi yo: y por lo demás y los más, que derrame su veneno el crótalo y su baba el caracol.”*

Al final de su Introducción dice Vigil Díaz algo que afirma lo anterior:

*“...es que necesito ir a Atenas, a Roma, y pasearme de nuevo por el único camino líquido lírico, de los caminos líquidos de que habla Homero: el Sena, de cuyas orillas luminosas y soñadoras, te pagaré tus discos de plata, con mis discos, cincelados en el oro purísimo de mis sensaciones armoniosas.”*

Me parece que tanto el Vedrinismo como el Postumismo son fieles a la afirmación de Gustav Kahn de sustituir el canto a la cadencia, a la prédica de Emile Verharen de suprimir las normas fijas. Y lo que Jaimes Freyre afirmó sobre el verso libre:

*“Tiene de la prosa la libertad métrica; esto es, la facultad de distribuir arbitrariamente las sílabas y las palabras átonas y las acentuadas: la mezcla de todos los períodos prosódicos. Y tiene una condición que le es propia: la posibilidad de crear sus unidades de acuerdo con las ideas, unidades según las imágenes, según las figuras, según la lógica; la posibilidad de que cada pensamiento cree su propia forma al desenvolverse, como el río forma su cauce, según la feliz expresión de Verharen”.*

Carlos Federico Pérez señala, en relación a la aparición de “Finis Patria” de Ricardo Pérez Alfonseca en 1913, que el cultivo del verso libre le llevó a extremos completamente inusitados para su época”. (pag 250. “Evolución poética dominicana”).

Cita Carlos Federico Pérez dos ejemplos de Ricardo Pérez Alfonseca que recogemos:

*Al azar de mi instinto errante  
que me hacía marchar hacia adelante, hacia adelante,  
como el viento, las nubes, el canto,  
sin saber a do iba ni de donde venía  
yo me encontré en mitad de un camino  
que era, a fuerza de bello y de encanto,  
divino.*

*Era  
divinamente griego,  
inusitado;  
por allí debió haber pasado,  
entre fieras elásticas  
el sobrehumano liróforo ciego.*

Obsérvese la forma de la rima de los versos de medida tan diversa (errante/adelante/canto/venía/ camino/ encanto/divino/ era/griego/inusitado/ pasado/ elásticas/ ciego). No hay rima interna.

Vigil Díaz en algunos de sus poemas —“Profesión de Fe”, “Visión Lunar”, “Rapsodia”— busca, igual que Pérez Alfonseca una distribución un tanto arbitraria de los versos a objeto de acentuar más el hecho de querer quebrar la respiración de la estrofa. Y en ésto, Vigil Díaz va en “Visión Lunar” más allá que Pérez Alfonseca. En el poema los versos ofrecen estos finales: visto/altivas/ bra-

vías/errabundos/ pérfido/extáticas/perdidas/ visto/ sabios/solitarias/  
dormidos/inmensa/necrópolis/ bárbaros/ cadáveres/ sangre/ bestias/  
solitarios/ olvidadas/hospitales/frailes/ fiestas/ profundo/ góticas. Vi-  
gil Díaz consigue ciertos efectos de mayor libertad colocando pala-  
bras de tres y cuatro sílabas justo a bisílabas.

El otro ejemplo de mayor libertad métrica, que ofrece Pérez  
Alfonseca es éste:

*La separación  
con  
su mano  
dura  
de indiferencia  
y con gesto arcano  
abrirá entre nosotros  
un paréntesis de ausencia  
y otros:  
de amargura  
en tu corazón  
de tristura.  
Y no me preocupa  
que aleve  
me lleve  
a campos de nada  
la muerte,  
¡oh mi amada!  
sino  
que por los  
querer  
es  
del destino  
avieso  
yo no pueda  
ver  
tu mano armoniosa  
decirme, divinamente: ¡adiós!  
deshojando  
y tirando  
los pétalos de la rosa  
de un beso  
último, amada. . .*

Entre las curiosas sorpresas que depara la poesía está esta de encontrar, casi medio siglo más tarde, en las "Odas Elementales" de Pablo Neruda una parecida disposición, alargada, del poema, como si cada palabra sonara y resonara en un gotear de estirado sonido. Podemos tomar, para ejemplo, el comienzo de la "Oda a la Pareja" de Neruda:

*Reina, es hermoso ver  
marcando mi camino  
tu pisada pequeña  
o ver tus ojos  
enredándose  
en todo lo que miro,  
ver despertar tu rostro  
cada día,  
sumergirse  
en el mismo  
fragmento  
de sombra  
cada noche.  
Hermoso  
es ver  
el tiempo  
que corre  
como el mar  
contra una sola proa  
formada por tus senos y mi pecho,  
por tus pies y mis manos.*

### **Las posiciones discutibles y discutidas**

En relación al canon estético del "Postumismo" expuesto por el "Manifiesto Postumista" por Andrés Avelino en 1921 y el mismo año por Moreno Jimenes en el Preliminar a "Fantaseos" encontramos, a lo largo de los veinte puntos que señala Avelino —y que marca con letras— que hay una serie de elementos mezclados, que suelen contradecirse, que chocan entre sí, que se agolpan— los negativos y los positivos— y que es necesario separar, aunque sea en esquema simple y mínimo, que ensayaré:

1.— Un llamado a la juventud "divino tesoro", que parte —sin que se diga, del modernismo rubendariano— del Rubén Darío de los grandes impulsos aurorales— y del arielismo que tanto eco encontró en Hispanoamérica.

2.— Un mesianismo americano que vendría a ser un nacionalismo continental frente a Europa —“La América debe superar a la Europa”— y que no se justifica porque la cultura, como la poesía, no es una carrera ni de poetas ni de continentes sino que, como fenómeno sociocultural, es una inter-relación de influencias y culturas. Esto de que “La América debe superar a la Europa” en momentos en que en Europa se producían los grandes estremecimientos de las escuelas estéticas de vanguardia (a pesar de la presencia, en esos movimientos, de algunos hispanoamericanos, como Vicente Huidobro), aparece un tanto “provinciano”, considerando la idea a nivel planetario y a la América como una provincia del mundo.

3.— El punto A del Manifiesto Postumista acude a lugares comunes y a juegos de palabras. En lo primero: “La verdadera aristocracia la lleva el pensador en el cerebro”. En lo segundo: “Debemos tan solo ser aristócratas de nuestra democracia”.

4.— Actitud antivanguardista, inexplicable (“Reaccionaremos también contra los ultraístas, futuristas y creacionista que pretenden en “acrobacia azul” y sobre grupa de aeroplanos ir a conquistar un más allá escondido tras de las nubes”).

5.— Una, también, increíble confusión en relación a la herencia cultural. El Manifiesto declaraba su repudio a los modernistas y a los antecedentes, afines y raíces del modernismo: “Rubén Darío ha muerto”. . . “No tendremos en nuestros calderos surrapa de Verlaine ni de Mallarmé, de Tristán ni de Laforgue” (Debe referirse el Manifiesto a Tristán Corbière). Pero señalan también: “Reaccionaremos a la vez contra el romanticismo de Hugo y contra el realismo de Balzac”. Borraban, casi de un plumazo, todo el siglo XIX y toda “la Bella Epoca”. Y el esteticismo de Oscar Wilde también era borrado (“La bella mentira de Oscar Wilde desapareció con su muerte: un tronco carcomido jamás retoñará porque se le inserten ramas de hojas verdes”).

He agrupado todos estos puntos negativos tomándolos dentro de la distribución de la A a la S del Manifiesto Postumista. Y cabría, a estas alturas, preguntar qué proponía el Postumismo en reemplazo de todo lo que negaba.

Se me ocurre —aunque ésto no lo conversé ni con Andrés Avellino ni con Moreno Jimenes— que puede haber influido en ese ímpetu demoledor y negador de la herencia cultural, en los postumistas, la

actitud de los dadaístas europeos. Pero si había una razón para la negación que imponían los dadaístas, no la había desde la orilla del Nuevo Mundo, de la América Hispana o de la América India, donde había surgido, con la Revolución Mexicana, un estremecimiento social que iba a cambiar viejas estructuras de la tenencia de la tierra e iba a producir la dimensión indoamericana del muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros, la “Suave Patria” de López Velarde y la imagen de Emiliano Zapata.

Los poetas agrupados en el dadaísmo denunciaban la crisis de una Europa que se había desangrado en una guerra mundial sin precedentes en cuanto a la brutalidad desatada, a la cuantía de las vidas sacrificadas y al tipo de las armas empleadas —gases, bombardeos a objetivos no militares, destrucción de poblaciones indefensas, invasión de países neutrales, guerra aérea y submarina, de trincheras y a distancia, etc.

Esos artistas reaccionaban con una angustia violenta que se convertía en burla, en piqueta, en pólvora. De ahí los bigotes pintados a la Gioconda, las burlas a lo serio, a la crítica, a los museos y academias y “al ritmo cultural”. (En ésto, el Manifiesto Postumista se manifiesta también contra la Gioconda —“ni la majestad de la Gioconda” — y se expresa contra la vida literaria conocida hasta entonces— “En esta era de sectas literarias, se hará una sola momia de todos los críticos. Los certámenes y las exposiciones serán anulados temporalmente”. Y en ésto el Manifiesto Postumista parece recoger ecos de las protestas de los dadaístas, ecos que aplica, equivocado, a un ambiente distinto al europeo, socioculturalmente, como el dominicano).

Abundando en la significación del dadaísmo citaré la impresión de Aldo Pellegrini en el ensayo sobre “La poesía surrealista” en su “Antología de la Poesía Surrealista de lengua francesa”, Buenos Aires, 1961, Compañía General Fabril Editora, 353 págs. 22 cm. La cita está en la pág. 14 y me parece muy esclarecedora:

*“...El dadaísmo, surgido a raíz de la gran crisis espiritual que promovió la primera guerra mundial, se elevó como una voz de protesta contra una cultura y un sistema de valores que finalmente conducía a la guerra y a la autodestrucción. El dadaísmo significó una ruptura absoluta con los principios vigentes, en grado tal, que no sólo llegó a negar el arte y la literatura del*

*pasado, sino que cuestionó la esencia y la razón fundamental de todo arte, afirmando la caducidad esencial de cualquier forma de expresión artística. Pero este movimiento juvenil, totalmente negador, sentó las bases de nuevos principios creadores, de una verdadera estética revolucionaria, que sería continuada por los surrealistas. En estas nuevas experiencias estéticas se partía prácticamente de cero. la única norma aceptada fue la libertad total. Se iniciaba así un arte sin cánones.*

*“Lo que constituyó la novedad de este movimiento fue la creencia de que el arte no tiene una función en sí, sino que es un modo de expresión de lo vital en el hombre. Para ellos arte y vida forman una unidad”.*

Hay una parte, pues, del “Manifiesto Postumista” que arremete contra todo, como un toro furioso y ciego. En cambio no parece proponer nada.

### **Para destacar una posición**

Se pensará, por todo lo dicho hasta aquí en relación al Postu- mismo, que esa tendencia fue un movimiento negativo en la poesía dominicana y que no aportó nada, pues, hasta aquí sólo se ha visto su aspecto intransigente y violentamente negativo. Sin embargo, no es así. Veamos sus aportes— que son importantes y que vienen a ser la otra cara de la medalla o lo positivo frente a lo negativo. Me atrevo a pensar que no es poco y que más bien es mucho.

Veamos, inicialmente, el aspecto de llamar la atención hacia la América y a la necesidad de un aporte hispanoamericano. Esto tiene una razón muy válida y natural. Lo que sucedió fue que los postu- mistas la presentaron en un lenguaje inadecuado, grueso, burdo y escandaloso (“La América debe superar a la Europa. A.— Porque no podemos seguir siendo súbditos de una aristocracia intelectual que no nos pertenece”. . . etc. Esto estaba mal planteado, aunque la intención fuera honesta. Primeramente no somos súbditos “de una aristocracia intelectual” porque usamos el mismo idioma que España. Tenemos igual derecho a recibir toda la herencia del idioma que empleamos. Y esto no está rechazado por España, sino al contrario. Luego, ya se había producido con el Modernismo el gran aporte de Hispanoamérica a la poesía del idioma y ésto se había hecho con-

poetas de la calidad y la temperatura lírica de un José Martí, de un Rubén Darío, de un Gutiérrez Nájera, de un Leopoldo Lugones, de un José Asunción Silva, de un Julio Herrera y Reissing, de un Julian del Casal, de un Guillermo Valencia, de un Amado Nervo, de un Ricardo Pérez Alfonseca, de un Luis G. Urbina, de un José Santos Chocano, de un Enrique González Martínez, de un Alvaro Armando Vasseur, de un Manuel Magallanes Mourse— y pudiera citar otros y otros, y los doy sin separar a los modernistas y a “los precursores” del modernismo, pues cada día me parece menos sostenible este valladar divisorio entre precursores del modernismo y modernistas y cada día tiendo a considerarlos como un solo grupo de creadores.

Me parece que tanto los vedrinistas dominicanos como los modernistas— y ésto lo he dicho, pero creo necesario reiterarlo— aportan a la poesía dominicana un sentimiento de libertad formal, emocional, estético, que es muy valioso. Me parece, también que aportan un sentido de mucha mayor libertad y audacia en el clima de las imágenes, y esto se verá, más adelante, al examinar a los poetas vedrinistas y postumistas. También hay en ellos un paso moderno hacia una imagen con contenido más “irracional”, más exploradora, más suelta y audaz —por lo que serían combatidos en su hora—.

Pero hay en el Manifiesto Postumista aportes importantes para la poesía dominicana que conviene poner, bien en claro, de este lado de la orilla positiva. En ésto, en parte, parecen ahondar en esa herencia vitalista, abierta, whitmaniana que ya vimos en Vigil Díaz.

“Vida sincera e íntima, arte autóctono, para abrir la tabanquera que nos ha separado del infinito” —dice el Manifiesto Postumista. Y aquí ya hay una vía hacia lo que será más tarde el mesianismo lírico de Moreno Jimenes.

“Seremos humanamente eternistas: con un solo Dios, nuevo, subpanteísta, que a cada quien permita buscar su religión en sí mismo”. Y aquí, por encima de todo, yo leo una intención whitmaniana. Cualquiera de las líricas sentencias de Whitman en relación al ser humano y a Dios nos pondrá en camino. Tomo, un poco al azar, dos versos de “Del Canto de mi mismo” en la traducción de Vasseur: “Nada, ni el mismo Dios, es más grande para cada cual que su propio ser” (pág. 98). “Veo a Dios en el rostro de los hombres y en el de las mujeres, y en los espejos cuando reflejan mi faz” (pág. 99).

Veo también el espíritu whitmaniano en algunos momentos del “Manifiesto Postumista” y no dejo de recordar el umbral del libro medular de Whitman, lo que escribió frente a “Hojas de Hierba”: “Detrás de todo Adiós se oculta, en gran parte, el saludo de un Comienzo nuevo. Para mí, el Desarrollo, la Continuidad, la Inmortalidad, la Transformación constituyen los temas y las significaciones de la Naturaleza y de la Humanidad”. Pienso en algunos momentos de la poesía de Moreno Jimenes, en su plenitud, en los que se acerca a la idea de esta afirmación de Whitman.

El “Manifiesto Postumista” dice en sus puntos F, G y H, conceptos que están expresados con palabras que también me parecen próximas al espíritu whitmaniano, en su sentido enumerativo, popular, democrático, abierto, animoso, pleno. Veamos:

*“F – Todos tendrán el mismo derecho de vivir su momento artístico, lo mismo la dama de la quinta florida, que el galán con chamarra, el labrador, el jornalero.*

*G – Los poetas no seguirán siendo seres privilegiados y desconocidos de la multitud, camino del ensueño, sino seres videntes, camino de la verdad, pensadores y filósofos.*

*H – No reconocemos vocablos poéticos. Toda palabra es bella cuando está bien escrita; todos los actos de la vida basta que sean reales para ser artísticos; gran artista es aquel que más fiel interpretación nos brinda de esos actos. (. . .) La materia poetizada es creación. Nuestra belleza de sombra y luz será la belleza del futuro.”*

Frente a ésto no es posible sino aprobar con entusiasmo, con emoción, este sentido de la vida abierta, plena, caminante, comunicativa, participable. Y aquí encontramos una excelente razón para la estética del postumismo.

Pero hay más. El “Manifiesto Postumista” expresa de una manera muy clara, terminante y fiel, la razón de la libertad en el verso y del acomodo de cada emoción a su molde lírico, que ha de recrearlo a causa de su misma mecánica de la inspiración: “Forma y fondo y fondo y forma —dice la letra L— serán una misma cosa ya que nuestro acento emocional permite una mezcla igual de idea y de emoción.” Debo subrayar esto de “nuestro acento emocional” que parece

ser una de las claves del impulso postumista.

En la letra M y parte de la N vuelve, para mí, a aparecer el tono whitmaniano enumerativo, abarcador: “Amar lo mismo a los hombres que las cosas. Una piedra blanca podrá rivalizar con una mujer rubia. Una muñeca de trapo podrá ser la dulce compañera de nuestras noches de insomnio. (. . .) Niño y anciano, apóstol y asceta a la vez”

En la letra Ñ —la última que señalaremos, aunque el “Manifiesto Postumista” abarca hasta la S— propone el Manifiesto la “representación natural de los sonidos como Ley—motiv”. Propone la “supresión de calderones kilométricos”. Señala como objetivo: “Armonía general obtenida con la inarmonía de las melodías cortas”. Y el final del Manifiesto es un llamado a la juventud de América pidiéndolo su brazo “para extender el índice hacia el horizonte de los siglos”.

En el preliminar a “Fantaseos”, que vendría a ser el complemento del Manifiesto Postumista o el Manifiesto escrito por Moreno Jimenes, el poeta afirma: “Hay que perder el temor de expresar un sentimiento íntimo, porque los demás puedan no entenderlo o darle una torcida interpretación. La primera virtud de todo propósito desinteresado consiste en ofrendar la propia sinceridad”. Aquí Moreno Jimenes reitera esta idea del postumismo hacia la liberación a través de la autenticidad de la expresión propia. Es una lástima —apuntamos— que la extensa explicación preliminar a “Fantaseos” no la haya concretado Moreno Jimenes en puntos programáticos, precisos, bien alineados, como lo hace Andrés Avelino en su “Manifiesto Postumista”: Moreno Jimenes quiere hacer historia y crítica —y autocrítica— y se extiende en páginas y páginas en ejemplos que se separan de la eficacia que pudiera haber representado una concretación estética del postumismo visto por Moreno Jimenes. Afirma, sin embargo ésto que nos parece válido para agregar a las afirmaciones de Avelino: “Esta es una poesía enteramente regida por las emociones, en la que cada vocablo obedece a una intención preconcebida y en que los prejuicios de forma y forma han sido aventados por la potencialidad del segundo patético” (Me parece que el poeta ha querido decir prejuicios y no perjuicios).

Se equivoca, en cambio, Moreno Jimenes, cuando alude “a la escuela literaria que bosquejamos”. Me parece demasiado llamar escuela poética al postumismo. Es para mí una tendencia.

En su texto sobre “Origen del Postumismo” el otro de los

poetas fundadores, Rafael Augusto Zorrilla habla de “Nuestras ansias de libertad artística” y reitera así un objetivo —que no deja de ser valioso— de los postumistas, y un importante aporte al desarrollo de la poesía dominicana que debemos reconocer en ellos, no obstante los descuidos formales y el prosaísmo que les criticara “La Poesía Sorprendida”.

Lo que me parece muy destacable —como se verá mas adelante— es la evolución —como más allá de la letra de los cánones estéticos fijados por los postumistas— de Moreno Jimenes y Andrés Avelino, hacia una poesía mesiánica y hacia una poesía metafísica y matemática. Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda lo han hecho notar, con justa razón, en la pág. 49 de su “Antología Panorámica”.

El legado vedrinista y postumista fue el valor hacia una poesía en mayor audacia expresiva y hacia un verso en mayor libertad.

### **Escuela, tendencia, movimiento**

No es tarea inútil la de definir, frente al Vedrinismo, al Postumismo (y a la “Poesía Sorprendida”, como más tarde habrá que hacerlo frente a la poesía plural, expuesta en Santo Domingo en 1974) si se trata de una escuela o de un movimiento.

No es desdeñable la interrogación, puesto que hay diferencias de contenido y proyección. Guillermo de Torre en su “Historia de las literaturas de vanguardia”, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965— que es un libro de valiosa consulta sobre el tema, y diría que indispensable—, aclara las diferencias: “Mientras la noción de escuela supone un simple agrupamiento, sin una solidaridad estrecha entre sus miembros, la de un movimiento implica homogeneidad y aún disciplina. De ahí que cuando la última desaparece— agrega Guillermo de Torre—, cuando los mismos principios que habían unido a sus componentes, éstos dejan de sentirlos con unánime radicalismo, el movimiento se extingue”.

El “Diccionario de la Lengua Española”, Real Academia Española, Madrid, 1956 nos propone en pag 566, col 3, esta definición aplicada a la creación literaria: “Conjunto de caracteres comunes que en literatura y en arte distingue de las demás las obras de una época, región, etc. ESCUELA clásica, romántica; ESCUELA holandesa, veneciana”. La definición de tendencia (de tender, propender) es la “propensión o inclinación en los hombres y en las cosas hacia deter-

minados fines” (p. 79. col 3) y la de movimiento —pag 900, col 2, del diccionario de la Real Academia Española —se nos dice que es “variedad y animación en el estilo, o en la composición poética o literaria”. Debemos ir, más bien, a la idea inicial de “acción y efecto de mover o moverse” o el “estado de los cuerpos cuando cambian de lugar de una manera continuada o sucesiva”. (El Diccionario Enciclopédico Abreviado. Madrid, Espasa Calpe, 1957, no amplía los conceptos del diccionario de la Real Academia Española).

Roque Barcia en sus “Sinónimos Castellanos” sólo nos aclara los contenidos de movimiento y acción (orden físico y orden moral), pero no dice nada en cuanto a la relación de movimiento y escuela, en el sentido literario.

No termina de convencerme la aclaración de Guillermo de Torre en la diferencia que media entre escuela como “simple agrupamiento” y tendencia que “implica homogeneidad y aún disciplina”. En estos terrenos hay no pocas sutilezas.

Siempre me ha parecido que escuela envuelve un ámbito más amplio, un espacio mayor, en relación a la tendencia, que tiene un contenido más dinámico, aunque no tan abarcador (aunque en relación a escuela, se diga: escuela sevillana, escuela cordobesa, dentro del nivel regional).

Me inclino más bien a aceptar la definición de “La Poesía Sorprendida” en relación a su examen del Postumismo (“La Poesía Sorprendida”, No XIV, mayo 1945, págs. 10 a 19):

*“analizado serenamente el Postumismo no es propiamente una Escuela Poética o Literaria, si por tal debe entenderse todo un sistema, método, estilo, doctrina y principios que aleccionen agregando nueva verdad a la poesía y un punto de vista no encontrado antes en ella, o profundicen uno encontrado a medias o sólo enunciado, anteriormente.” (pag. 10 col 1).*

Ya en la definición propuesta por “La Poesía Sorprendida” para definir la escuela poética está implícito un sistema, un método, un estilo, una doctrina y principios en relación al hecho poético y “un punto de vista no encontrado antes” o la profundización de otro encontrado a medias, y esto fija la definición a un hecho estético y no a una situación de agrupación menos homogéneo (en la escuela),

más homogéneo (en la tendencia), que me parece que son consecuencias o factores o características secundarias, pues sigo creyendo que es el hecho del cómo, el por qué, del cuándo, de la creación lírica —en el caso de la escuela poética— lo que importa. Por otra parte que los miembros de una escuela o de una tendencia anden más o anden menos cohesionados o disciplinados, me parece un factor de menos importancia que la influencia, la resonancia, el eco, el aporte estético que puedan representar una escuela o una tendencia, dándole, siempre —en mi opinión— mayor categoría a la escuela que para mí vendría a ser un río mayor en relación a la tendencia que sería un afluente nutridor de una corriente más grande, más universal, más poderosa en cuanto a la categoría de cierta constante entre una sístole y una diástole en la que parece moverse la creación literaria, entre corrientes clásicas y románticas, entre lo que pudiéramos llamar la consolidación y la exploración, la “claridad” y el barroquismo. (le doy al término claridad una intención no exclusiva, puesto que el barroquismo se comunica, puesto que el culteranismo— que ha estado excuido durante períodos literarios—, se participa también y nos da una belleza de diamante, después del sensitivo y erudito examen de Dámaso Alonso).

### Diversos centros de acción y proyección

Andrés Avelino —que con Moreno Jimenes hace los más importantes pronunciamientos estéticos postumistas— no pretende, tampoco, que el Postumismo sea una escuela. Escribe en “Hacia una estética Metafísica” en 1940: “No una escuela de arte o tendencia artística, sino un movimiento espiritual” (p. 355). Y aquí nos parece que la ubicación es acertada, porque el Postumismo significa una variedad, una inquietud, una renovación o, como lo explica el diccionario de la Real Academia Española —y que vimos—: un cambio de lugar de una manera continuada y sucesiva.

Desde este punto de vista, nos parece que el Postumismo es una apertura espiritual, renovadora, que actúa a través de la poesía. Se apoya en la mayor soltura del verso —a través de un versolibrismo que los postumistas tampoco pretenden haber inventado, y se apoya en una nueva expresión espiritual que en su máximo desarrollo y en sus últimas consecuencias derivará hacia un mesianismo nacional —continental—universal.

(Este último concepto, del que hablaré más adelante, está confirmado por Moreno Jimenes en carta que me escribe en 1974, para

responder a inquietudes y preguntas más en relación a su importante órbita poética y en atención al presente trabajo sobre la poesía dominicana en el siglo XX).

Debo señalar, tentando un poco estos terrenos de las definiciones que la formación y proyección de los dos principales expositores de la teoría del Postumismo, Moreno y Avelino, tienen vías de formación y proyección diversas. El centro de acción de Avelino es la Universidad de Santo Domingo, es su preocupación por el mundo de las matemáticas— que influirá en su poesía y en su estética—. El centro de movimientos de Moreno Jimenes es bastante socrático: es la calle, es el Parque Colón, es el Parque Independencia, es el Parque Julia Molina —donde se escriben los últimos “Triálogos”— y son las casas de los amigos y conocidos y discípulos y seguidores. Es, especialmente, el deambuleo por todo el territorio de la República —en muy diversos medios de locomoción, traslación especialmente popular—. Avelino tiene contacto con el medio estudiantil, profesoral. Moreno Jimenes está en contacto que lo ve como un iluminado, como un predicador mesiánico, y como un ambulante que me parece que repite, en el escenario de la poesía dominicana, ese estilo de Sócrates. Estas vías distintas de los dos entrañables amigos y estetas postumistas, hace que mientras Avelino sea un escritor de especulaciones mentales, Moreno Jimenes derive hacia la instalación de una especie de Academia de Poesía en San Cristóbal.

Las formaciones distintas hace que algunos pronunciamientos postumistas aparezcan un tanto contradictorios entre sí y que los ideólogos de la doctrina postumista propongan una especie de doctrina abierta, muy amplia, y que imagino tenía una habilidad de tipo de política literaria, como vía para ampliar el proselitismo.

Estoy tratando de explicarme —y a través de mi esclarecimiento personal, poder explicar —determinadas declaraciones que pudieran aparecer contradictorias.

Este movimiento, que batalla sobre los caballos del versolibrismo y de la emoción, sin bridas, (además de otras ideas estéticas como la de una revaloración del paisaje dominicano, como la de un lenguaje cotidiano poético, como la del manejo de contrastes de un “feísmo” como material de oposición a determinadas zonas de belleza en el poema) declara por voz de Avelino esto: “Ni es (el Postumismo) una escuela de arte, ni es una tendencia artística: ni fija normas,

ni impone preceptos” (“Metafísica Categorical”, pag. 353). En la página siguiente nos aclara aun más Avelino: “Sustentar el Postumismo no significa aceptar un determinado o determinados postulados estéticos”.

Con la perspectiva que otorgan los años desde donde escribo sobre el Postumismo, surgen en mí algunas preguntas, sin que busque respuestas inmediatas sino que intentó dejarlas flotando en el espíritu del lector: ¿Representa esta indecisión o esta apertura extrema un estado de ánimo concordante con cierta euforia emotiva, indecisa, pero descreída, de un cierto espíritu de las escuelas europeas de vanguardia? Ese abrir tanto la puerta, que en cuanto a postulados estéticos deja en libertad a los seguidores, ¿no significa un cierto nihilismo, en cierto descreimiento, un cansancio de las formas y las fórmulas, que empatará o se relacionará, como por un pasadizo, con ciertas expresiones existencialistas de los años de la segunda gran guerra mundial y de la inmediata post—guerra? Téngase presente que, en este caso, significa la post guerra de la primera gran guerra mundial.

Moreno Jimenes habla en 1921 de “la música y la emoción eterizada”, pero al mismo tiempo en “Fantaseos” de Avelino —pag 52, en 1921 también se dice: “Hemos levantado la estatua con el barro grotesco de nuestra América.”

No podemos andar de prisa en esta exploración. Ya se ha visto que Darío y los modernistas dominicanos no son sordos a la inspiración indoamericana y social. Bastaría recordar en la poesía dominicana modernista, la obra de inspiración social de Federico Bermúdez.

### Desde diversos planos de observación

En “La Poesía Sorprendida” y el “Postumismo”, los poetas de “La Poesía Sorprendida” proponían llamar escuelas al Modernismo y al creacionismo:

*“Hasta el momento las dos principales Escuelas poéticas que pudieran llamarse americanas (modernismo y creacionismo) han debido tomar parte de sus elementos de la poesía occidental como reflejo de ella ya que las innovaciones de Darío y Huidobro son nacimiento y crecimiento en ese medio”. (pag. 10 col 2).*

En otras palabras, que Darío y Huidobro vendrían a poner su alma indo e hispanoamericana en contacto con las experiencias de la poesía occidental y de ese contacto, como en una preparación química, brotaría un nuevo elemento químico (poético), a causa de que Darío y Huidobro son productos indo hispanoamericanos.

“La Poesía Sorprendida” aplicaba el calificativo de tendencias (o pudiera haber escrito movimientos, pero acaso intentó darle con el calificativo tendencia una significación más atenuada aún que movimiento) a el “Nativismo” de Uruguay, al “Indigenismo” del Perú (que algunos llamaron “Andinismo”, con la obra de un poeta como Peralta); a los reflejos readaptados occidentales como el “Runrunismo” en Chile (Benjamín Morgado, Reyes Mesa, Santana, etc.); el “Estridentismo” en México (con el poeta Maples Arce como su principal impulsor); el “Martinfierismo” en Argentina (De la revista “Martín Fierro”, donde estaba Borges que traía de Madrid la experiencia ultraista), la “Minoría” de Cuba —que albergaría la poesía afrocubana y que tendría una implicación social, también, a través de Marinello, Mañach, Fernández de Castro, Martínez Villena, Tallet, etc.). O ya proyecciones continuadoras como el mismo “Ultraismo” argentino (el de Borges) o “Mandragora” del surrealismo chileno (Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid, Jorge Cáceres, entre los principales).

A los poetas de “La Poesía Sorprendida”, en su revisión del Postumismo, pareció irritar las declaraciones de los teorizantes postumistas principales contra la vanguardia poética de entonces.

Desde esta perspectiva mayor, vale advertir que las dos posiciones —la de la acción de los postumistas y la de la crítica a esa acción de parte de los poetas de “La Poesía Sorprendida”— estaban en planos temporales diferentes. “Nada de ultraismo español ni de cubismo”, escribía Moreno Jimenes en “Psalms”, en 1921 porque intentaba una vía dominicana para la vanguardia. Pero donde fallaba —y parece que aquí estaba la crítica de “La Poesía Sorprendida”— era en el proponer, como salida: “La naturaleza sencillamente contemplada con ojos bondadosos” (Moreno Jimenes, “Psalms”, 1921. Y por eso, frente a esto, se preguntaba “La Poesía Sorprendida”: ¿El evangelio? ¿Tolstoy?

Lo que el Postumismo estaba proponiendo era, de una parte, un nuevo sentido de la realidad, pero dignificada hacia una fidelidad hacia ella y con ella. (“La labor del poeta moderno no es falsear la

realidad sino dignificarla". Moreno Jimenes, Preliminar de Fantaseos, pag. 6, 1921). De otra parte, proponía no ir tan allá como las escuelas de vanguardia ("Las escuelas literarias europeas, adolecen sobre todo de extremismo", Avelino, "Panfleto Postumista, 1921. Adolecer es padecer y en sentido figurado se usa como vicio. De modo que estaban acusando a las escuelas de vanguardia de ser extremistas). Cabría la acusación frente a las cabriolas nihilistas del dadaísmo, pero la estética de los ultraistas y los creacionistas se fundaba en la búsqueda de una nueva imagen y del influjo de un poema constelado de sorpresas, de hallazgos metafóricos, de una dimensión nueva del arte y de un nuevo entusiasmo ante la vida.

Avelino declaraba estar contra "la acrobacia azul" de aquellos aeroplanos ultraistas y afirmaba: "Nada de malabarismos estéticos ni musicales" ("Fantaseos", pag 54, 1921). Por su parte Moreno Jimenes proponía: "Nuestro ideal, es presentar todos los motivos del arte tras el cristal de un estilo diáfano" ("Psalms", 1921). Moreno Jimenes, también en "Psalms" decía que la poesía es "música, pero no música de sonidos retumbantes, sino de emoción eterizada hasta la quinta esencia. En la emoción está el secreto de la música de la poesía". Todo esto venía a mostrar, en lo subterráneos, una de las vías por donde avanzaría el postumismo, hacia un mesianismo poético—estético que, en el caso de Moreno Jimenes, requería una comunicación ascendente, pero que desde el punto de observación de "La Poesía Sorprendida", de poco más de dos décadas más tarde, significaba una renuncia a la búsqueda de ese lenguaje misterioso, difícil, de las mareas del subconsciente que atraía a una de las tendencias de "La Poesía Sorprendida". Este me parece uno de los puntos neurálgicos del conflicto: que mientras Moreno Jimenes y los postumistas iban hacia una poesía como mensaje, "La Poesía Sorprendida" estaba, en parte, inmersa, en una poesía de testimonio. El mensaje: lleva, comunica, significa. El testimonio: testifica, atesta, muestra, señala.

En el "Día Estético", número 4—5, 1929, los postumistas recogieron una queja de Magda Portal, la lírica peruana (1901)—comprometida con una poesía de contenido social—: "Pero Uds. no se comunican con nadie; apenas son conocidos en el extranjero".

Ya veremos que, en un momento, "Repertorio Americano" de don Joaquín García Monge, les había abierto espacio en esa tribuna continental, en abril y octubre de 1923, desde Costa Rica.

## Reflexiones frente a algunos aportes importantes.

Al analizar el Postumismo, “La Poesía Sorprendida” se analizaba en aquello que la diferenciaba de los postumistas. Era un poco una fe de vida, actitud que asumen movimientos y tendencias poéticos, en algún momento de su vida, y cuando consideran que es la hora de un primer recuento y de un primer balance.

Si se lee con atención este largo examen sobre el Postumismo, del número XIV de “La Poesía Sorprendida”, se verá que, de una parte, “La Poesía Sorprendida” se está autoexaminando también, pues opone a afirmaciones postumistas, las afirmaciones de declaraciones y puntos de vista de “La Poesía Sorprendida”, pero lo que, al cabo de treinta años, me parece muy positivo en este enfrentamiento de militancias estéticas diversas, aunque no irreconciliables, fue la labor de indagación, de estudio, de examen que emprendió “La Poesía Sorprendida” del Vedrinismo y la reubicación de la obra de Vigil Díaz en todo su contenido precursor y renovador. Veamos.

Es muy significativo que en el prólogo a “Galeras de Pafos” (Santo Domingo, 1921), Pérez Alfonseca salude a Vigil Díaz como “precursor del ultraismo en Santo Domingo”.

Aquí, habría que andar con tino. “Galeras de Pafos” espera una nueva revisión, pero hay un libro aparecido nueve años antes y del mismo poeta: “Góndola”, que Vigil Díaz ha dedicado: “Para tí, ebúrnea risa de los mares de Chipre” y “A Monseñor el Deseo”. Y las citas al Marqués de Sade y el ambiente alusivo al opio, que rodea aquellos poéticos relatos, hace que “Góndola” (1912) sea un libro precursor de los temas satanistas, luciferinos, de los hallazgos extraños. Es una línea que no irá a los ultraistas sino que pudiera ser grata a los surrealistas y que conviene más bien— por la presencia de símbolos y aspectos queridos a Lautreamont y a sus “Cantos de Maldoror” — a esa búsqueda de los surrealistas de los territorios misteriosos, desconocidos, satánicos del ser. “Góndola” es un libro maldito.

Vigil Díaz dice en “Góndola”: “Tus ojos son dos mares” (pág 48). Está estableciendo una comparación y el **como**, omitido, está, sin embargo, casi asomado en forma de puente. La metáfora es audaz y está uniendo dos términos que se aproximan y chocan, para producir una unión nueva. Los ojos son casi la vida del rostro y, sin

embargo, son relativamente pequeños. Los retratistas saben que cuando los párpados están cerrados “los ojos no tienen vida” para el retrato. Por otra parte, y volviendo a la metáfora del poeta, la pupila, el iris, sobre la esclerótica, tienen —para la imaginación que observa y siente— un poco del movimiento marino. Pero el mar es vasto, inmenso, y la comparación aproxima lo que es físicamente pequeño— los ojos— con lo que es, en su espacio, muy grande —el mar—.

Un poeta post modernista, como el chileno Rubén Azocar en “Palabras de Adiós” ha comparado a los ojos con las aves —que viene a ser una aproximación, en medida física, mucho menor que la de Vigil Díaz. Es así, que Azocar escribe: “Tus ojos han de irse tras de mi viaje como / los pájaros que sigue los barcos sobre el mar”.

Esos dos mares que en el poema de Vigil Díaz semejan a dos ojos, tienen también un movimiento de ojos. Si se les mira desde muy arriba —como ahora pueden mirarlos los astronautas— los mares, poco a poco, se van convirtiendo en “los ojos” del planeta Tierra, y nuestro planeta “mira” a través de esos mares. El color también, tiene algo de humano: todos los azules, del muy claro al muy oscuro y, de noche: ese negroazul puede ser imaginado como “los ojos negros” de nuestras tierras.

Vigil Díaz dice que “Tus ojos son mares”. Las modificaciones o variantes pudieran haberlo llevado a escribir, como una imagen dentro de la imaginaria futurista: “los mares de tus ojos”. Y, ya más allá, y dentro de los linderos de las imágenes surrealistas: “los ojos de los mares”.

También, relacionado con el mar —o con el río—, dice Vigil Díaz: “El amor es una onda que se hace espuma y muere” (pág 55). Mar y amor tienen implicaciones eróticas. El tema lleva lejos y aquí sólo importa recordarlo. Escribe también, con una desenvoltura que se aproxima al espíritu de los ultraistas, aunque no llegue Vigil Díaz a la imagen ultraista: “El violín y la mujer para el poeta” (pag 55). Si pensamos en algunas variantes que llevarían al clima ultraista, Vigil Díaz pudo escribir: “El violín del amor es la mujer”, “Mujer amor violín para el poeta”, “El poeta interpreta en el violín de la mujer”. En la forma que ha escrito Vigil Díaz ofrece un sentimiento gracioso galante, ligero, alado casi por la simpatía que crea el lenguaje en los símbolos: violín—mujer, violín—amor, violín—poesía.

Escribe Vigil Díaz: "Tus labios son dos malditos claveles impregnados del fresco rocío de la aurora". "¡Cómo croan tus amuletos, talismanes y falsos relicarios!" (pag 52). El ambiente tiene un poco de baudeleriano, por el escenario y el sentimiento. Estos labios "malditos" son labios condenados. La justicia de Dios condena al fuego eterno. Estos labios, para el amante, han sido condenados por el enamorado, porque a su vez son la condena. Pero estos labios son flores que tienen el encanto del celeste rocío de la aurora. Y hay, en este fragmento de la obra de Vigil Díaz, una atracción y un imposible rechazo, porque esos "malditos claveles", que son los labios, determinan la pasión carnal del amor.

Croar es el cantar de las ranas. La rana, batracio anuro, vive, salta, se multiplica. Esta viva. En el poema de Vigil Díaz, los amuletos, los falsos relicarios de la mujer, croan como las ranas y se efectúa un paso de una condición de lo animado (la rana) a lo inanimado (los amuletos). Por otra parte el croar —por el sonido de las erres— tiene una relación de onda sonora con amuletos, que ofrece un juego de vocales oscuras (u), con la e y o, y existe también un traspaso de vibración sonora o de continuidad de representaciones sónicas, que se transmiten del croar a los amuletos.

Vigil Díaz entra en un terreno donde los tiburones de "Los Cantos de Maldoros" tienen cierta relación, y donde "las tigresas" baudelerianas estarían un tanto en familia". He flirteado— ambigüamente— con leopardos y panteras en los jardines zoológicos" (pag 63).

En "Las Flores del Mal" de Baudelaire encontramos en "La serpiente que danza" una sensación de sensualidad inevitable ("Me encanta, oh mi cara indolente, / si en tu cuerpo veo, / de tu pie, tela vacilante, / el blando espejeo"). En "El Gato" dice Baudelaire: "En mi cerebro se pasea / tal como en su departamento, / un gato hermoso, fuerte y dulce. . ." En "Los gatos", otro poema (el anterior tiene el número LIV y éste el LXIX, en la edición traducida por Nydia Lamarque) dice: "Los amantes fervientes y los sabios austeros, / en su madurez, aman de los gatos la raza". La imagen de la serpiente mujer vuelve a aparecer en Baudelaire en su poema "La metamorfosis del vampiro" que empieza: "La mujer, entretanto, con su boca de fresas, / retorciéndose, como serpiente entre pavesas".

Vigil Díaz realiza una unión de símbolos baudelerianos y de

Lautreamont y produce estos efectos, donde imperan el contenido propio, personal, de los tonos de Vigil Díaz: "Sembrados tengo tus ojos en mi cerebro, como dos enormes pústulas malignas, incurables! . . . —Tus ojos silban como lenguas de serpientes en coraje: son dos tubérculos fagedénicos que contagian y matan: por esos son terriblemente bellos tus ojos! . . ." "Tus ojos abren las alas de sus pestas y clavan sus lacerantes garras". "Finjen en la penumbra del crepúsculo, dos vientres de moluscos enfermos, pútridos, en el fondo de un mar inquieto. . . más yo los amo así! . . ." "Tus sedosas pestañas, son dos mandrágoras que dan el vértigo y la muerte!" (En "Góndola" 1912, págs 71, 72, 74, 76).

Estamos ante el primer poeta maldito dominicano, con todo lo que esto implica como tema y como tono. Vigil Díaz llega en la imagen, en la adjetivación, en lo metafórico, a un grado de audacia verbal que no la había conocido antes la poesía dominicana: los ojos silban como serpientes, las pestañas son mandrágoras —planta de la familia de las solanáceas que motivó fábulas en la antigüedad.— En el Canto Primero de "Los cantos de Maldoror", Lautreamont empieza por declarar, algo que pudiéramos aplicar a esa intención de algunos momentos de la poesía de Vigil Díaz: ". . .a través de las ciénagas desoladas de estas páginas sombrías y rebosantes de veneno. . . las emanaciones mortíferas de este libro impregnarán su alma, igual que el agua impregna el azúcar." (Cito la última edición: "Los Cantos de Maldoros y otros textos. Conde de Lautreamont (Sidore Ducasse), Barcelona, 1970, Barral Editores, traducción de Aldo Pelegrini. 306 págs. 18 cm. Las citas están en pág. 13).

### Otros enlaces

Unas últimas observaciones que matizan esta visión del Postumismo, y que le dan, para mí, un valor de atisbos, desde su estética. O sea que más allá de los pronunciamientos específicamente postumistas —a veces un tanto contradictorios por el hecho que dentro del Postumismo están germinando otras o varias vías— hay otros enlaces.

En la reunión de cubustas y dadaistas en el Salín de los Independientes en París, el 5 de febrero de 1920, ellos proclamaron: "Todos los miembros del "Movimiento" son presidentes".

Avelino, en *Fantaseos*, pág. 4, en 1921, hace esta declaración que es un grito de guerra contra el ambiente literario dominicano:

“Han pasado los tiempos de esperar que los clasifiquen. Es hora ya de clasificarse”. Y proclama la necesidad de hacer uso “de mi espada de Ministro de la Guerra del Postumismo”. Esto está bien. Está dentro de la tónica de aquella hora mundial de las escuelas poéticas de vanguardia, además.

En el mismo Avelino, en “Fantaseos” pag 54, hay una afirmación creacionista: “La materia poetizada es creación”. Y Moreno Jimenes en “Psalms” 1921, declara: “Del creacionismo adaptamos la teoría del alma en los sentidos”.

Todo esto viene a evidenciar que los postumistas, no obstante sus posiciones, sabían lo que estaban haciendo la vanguardia poética en esa hora que era su hora.