

NARRATIVA SOCIAL DOMINICANA: 1960—1970  
(Apuntes sociológicos para su estudio)

Por José Alcántara Almánzar

I

La literatura, manifestación grafo-artística considerada como parte de la superestructura<sup>1</sup> de una sociedad determinada, tiene indudables conexiones con lo social. Sería una conclusión simplista, sin embargo, afirmar que toda literatura es, por esa razón, literatura social. El escritor, al crear, revela una concreta visión del mundo, la que le es más personal, íntima e inmediata. Esta visión viene ligada a sus concepciones sobre las cosas y los hombres, los valores y las actitudes predominantes en un período histórico dado. De ahí que en el trasfondo de las variadas expresiones literarias, cual que sea la orientación del autor, haya siempre —visible u oculto— un telón-de-fondo ideológico<sup>2</sup>. Desde luego, todo gran artista, expositor sincrético de la realidad que recrea es capaz de sustraerse bastante a las influencias ideológicas dominantes y estructurar obras que se convierten en síntesis cosmogónicas, en las cuales la realidad no es sólo una realidad palpada y vivida, sino una realidad inventada cada instante de la creación, totalmente distinta de las referencias telúricas de las que parte; referencias que acepta ahora y rechaza más tarde, para luego volver a ellas, y así sucesivamente, en un escarceo interminable.

¿Cómo establecer los límites de la literatura social de la que no lo es? O mejor, ¿qué vamos a entender en este trabajo por literatura social? Por literatura social entendemos toda creación artística que se transmite por medio del lenguaje en sus diferentes campos y que tiene como caracteres principales: 1. Una preocupación esencial por el Hombre en todas sus dimensiones, tratando de profundizar

estéticamente en sus problemas. 2. Interés en el hombre, comúnmente desde un punto de vista colectivo, sus problemas sociales, políticos, sociológicos. 3. Una expresión que tiende generalmente al realismo crítico, selectivo, en lugar de una expresión velada e incomprensible. 4. Abandono de temas etéreos y vagos para concentrarse en situaciones humanas: es una literatura de testimonio en el que éste sirve de base a la crítica o la denuncia. 5. Tendencia a la denominada 'literatura comprometida'.

Durante el régimen de Trujillo la literatura no-adocenada, no-corrompida, sufrió una restricción considerable. Más aún, la literatura social, si bien hubo algunas excepciones, fue limitada<sup>3</sup>. Pese a todo, un grupo literario logró realizar en poesía una obra permanente y universal, de proyecciones más ambiciosas que las puramente nacionalistas. Ese grupo fue el de la Poesía Sorprendida. Pero no debe perderse de vista el momento histórico que les tocó atravesar a los sorprendidos (décadas de los 40 y 50), que con el propósito de evitar la persecución ideológica y física de sus integrantes tuvieron que recorrer caminos distintos a los de la literatura social —y eso, que no olvidamos a Rafael Valerio—, y se vieron forzados a surcar los senderos de la evasión<sup>4</sup>. Las metáforas complicadas, las imágenes incomprensibles y toda clase de recursos estilísticos destinados a ocultar el sentido real, el significado verdadero latente en muchos versos publicados, fueron los rasgos más notorios de la Poesía Sorprendida. Dicho en fos frases: no hubo, al menos explícitamente, literatura de denuncia o crítica social del régimen<sup>5</sup>.

Posteriormente, y hasta poco antes de la caída de Trujillo, sólo algunos escritores habían publicado literatura social en el país. Ya para 1959, los malestares sociales trascendían a todos los ámbitos de la sociedad; la represión era demasiado dura para ser ocultada. Los artistas, capaces de una sensibilidad por encima de lo común, difícilmente podían permanecer ajenos a la realidad circundante, pero temían el zarpazo del régimen. Aún así se produjeron, ya al final del Trujillato, obras que sí pueden considerarse como de amplio sentido social, de protesta y denuncia<sup>6</sup>. Ya fuera del país mismo no habían faltado escritores que publicaran obras donde la crítica al régimen o al sistema social imperante fueran evidentes: Andrés Requena, junto a Juan Bosch y Pedro Mir, quizás sea el ejemplo más vivo<sup>7</sup>.

A la muerte de Trujillo, todas las puertas que le habían sido sistemáticamente cerradas al pueblo dominicano durante más de tres

decenios comienzan a abrirse, como resultado de las presiones populares: se forma un ambiente político en que la "libertad de expresión del pensamiento" está a la orden del día por constituir una necesidad colectiva impostergable. Los autores prohibidos se ponen de moda; vuelve Bosch trayendo consigo un mensaje nuevo. Se favorecen entonces las expresiones más abiertas a las manifestaciones artísticas. Los grandes maestros extranjeros —tal el caso de Neruda— son leídos con avidez y asimilados tan bien que podría afirmarse que los jóvenes poetas lo imitan y hasta le roban giros, formas y palabras al poeta chileno.

Desaparecida la dictadura, la armazón que instrumentaba la coacción ideológica en todo el territorio queda debilitada, se vuelve ineficaz, inhábil momentáneamente para ejercer una coerción injustificable entonces. Existen condiciones más favorables para la elaboración de poemas, cuentos y dramas sociopolíticos; era natural, pues, que toda nuestra literatura, casi sin excepción, se volcara en los temas prohibidos. Comienzan a aparecer nuevas voces, las palabras quemán los labios, se echa fuera toda la protesta reprimida. Se enarbola la literatura como una antorcha estética que también serviría para llamar la atención al mundo sobre nuestras realidades, durante tanto tiempo silenciadas.

A nuestro modo de ver, en el país resurge un fenómeno literario a principios de la década de 1960: un grupo de escritores, jóvenes la mayoría, que presenta una faceta interesante en la vida literaria nacional: son los escritores comprometidos. Se denomina a veces 'literatura comprometida' a aquella que tiene vínculos estrechos con la crítica social en cualesquiera aspectos, aquella en que el escritor se realiza mediante una identificación con su sociedad, ya sea para señalar su corrupción, su decadencia y descomposición, siempre con un propósito renovador. Pero, cabe la pregunta: ¿hasta qué punto es correcta la denominación 'literatura comprometida'? ¿Existe realmente? Creemos que es un término creado para facilitar las clasificaciones de los ensayistas.

Para algunos<sup>8</sup>, tan impropio es proclamar un arte comprometido como un arte por el arte. No hay más que un solo arte, aunque diferentes enfoques dentro de lo estético. El artista que cultiva l'art pour l'art no es más que un representante típico del arte búrgués, de sus concepciones y formas. La neutralidad o imparcialidad en materia artística no existe. Se puede ser objetivo pero no neutral. Los llamados artistas comprometidos lo son con una realidad distinta, o una realidad vista desde un ángulo distinto al de los primeros. Los

cultivadores de l'art pour l'art dirían que tienen un compromiso con el arte puro y nada más; dirían que no les interesan los gritos revolucionarios, los aspectos sociales o políticos, per se; los comprometidos, desde su esquina, hablarían de una identificación con su sociedad y los problemas que la aquejan. Todo se reduce a una vieja polémica bastante cacareada. Siempre que hablemos en este trabajo de 'literatura comprometida' estaremos refiriéndonos a esta última acepción y nada más: el artista interesado en focalizar la problemática históricosocial de su sociedad a través de la obra de arte.

El mayor provecho que los escritores dominicanos han sacado en la última década es, a nuestro juicio, el rechazo definitivo y unánime al colonialismo intelectual, y a todo lo que él representa; posición iniciada, como se sabe, por el Postumismo y reafirmada por la Poesía Sorprendida. El rompimiento con los moldes tradicionales encuentra—sobre todo en poesía— una aprobación general, sin que esto signifique siempre una superación del artista en términos estéticos. Vale decir que los intentos por adquirir nuevas técnicas lingüísticas no han sido siempre felices y que lo lamentable haya sido la aparición en ciertos casos de una literatura nati-muerta, pobre, enclenque, resultado del afán por la búsqueda de lo nuevo y lo diferente, o la ausencia de una formación artística adecuada y sólida, o lanzarse a hacer literatura por puro snobismo, o las tres cosas juntas.

Ha habido también un nuevo sentido de la dominicanidad y de lo dominicano en lo universal. Ciertamente, se abandona casi por completo el tema rural con sus tintes conmiserativos y el color local de sabor usualmente falso. Los temas van a focalizar especialmente la ciudad, ahora centro de marejadas políticas. Existe una válida razón para que se produzca este viraje: el abandono del trillado tema campesino obedece al impulso de sacudir la literatura de su regionalismo tradicional, que encauza torpemente lo artístico a consabidas situaciones: explotación, injusticia, hambre, miseria, y al uso de un lenguaje que, de no ser usado con destreza, suele resultar pueril, reiterativo y torpe. El tema urbano, piensan las nuevas promociones, permite amplitud y nuevo enfoque. No hay que olvidar el hecho importantísimo de que los nuevos escritores han crecido y viven en la ciudad; por lo que debemos suponer que conocen el medio urbano mejor que sus antecesores<sup>9</sup>.

El tono moralista que flota como una boya en la atmósfera de mucha literatura tradicional<sup>10</sup>, pierde su razón de ser. Al artista no le interesa ya sentenciar ni dar veredictos sobre situaciones específicas, sino dar su impresión sobre un aspecto cualquiera del universo

—aquel que capta mejor— y dejar que el lector se forme su propio criterio libremente, sin agobiarlo ofreciéndole estereotipos.

Queremos partir de algunas premisas básicas que han de servirnos de guía a través de este trabajo:

1. La narrativa dominicana de la última década, especialmente la social, ha recibido un impulso considerable.
2. Los temas literarios se han concentrado en la ciudad, y lo urbano ha pasado a un primer plano, dejando atrás el regionalismo, sin que esto signifique un abandono total del tema campesino.
3. La narrativa, a pesar de haber tenido cierto empuje, sobre todo en el género corto, sigue siendo escasa, y limitada en su calidad.
4. La novela es un género más que escaso, escasísimo en la República Dominicana. Y existen razones que explican este fenómeno.

## II

Juan Bosch: precursor de la narrativa social dominicana de hoy.

2.0. Algunas razones de orden histórico-literario explican el hecho de que decidiéramos iniciar esta sección con un comentario breve de algunos cuentos sociales de Bosch: 1. La mayoría de sus cuentos fueron escritos antes de 1960<sup>11</sup>, pero en nuestro país fueron publicados por primera vez en la década de 1960<sup>12</sup> y entonces fue cuando el público joven conoció al escritor. 2. Bosch, más cerca de la corriente literaria denominada criollismo<sup>13</sup> que de cualquier otra, representa un punto aislado en la narrativa dominicana contemporánea. A él le deben mucho nuestros jóvenes escritores; su prosa ha sido estudiada aunque no seguida ni imitada. 3. Sus cuentos rara vez aluden a sistemas o gobiernos concretos; no le interesa lanzar gritos contra determinados grupos o sectores sociales aunque sus temas van al centro de la problemática social. Su preocupación es por el hombre, por la fuerza que los procesos sociales ejercen en los individuos. 4. Muchos de sus temas favoritos tienen plena vigencia en la actualidad: como literatura comprometida, sus textos son valiosos.

Abordar la lectura de uno cualquiera de los cuentos de Bosch significa sumergirse en un mundo del cual el lector no podrá ya salir

hasta llegar al punto final de la historia que elija. Si algo le caracteriza es la maestría con que sabe desarrollar el tema, con el cual nos aprisiona hasta la última palabra. Ha sabido trabajar cada uno de sus cuentos con mano de artífice, colocando el elemento "sorpresa" donde conviene al propósito del argumento.

Nos atrae, nos despista, nos seduce con frases que acabarán por convertir nuestra lectura en momentos atropellados, en una carrera ansiosa y fascinante.

El discurrir de su prosa es lento, detallado; gusta del detalle, sí, pero nunca del detalle superfluo, que no contribuye en nada a enriquecer la obra, sino del dibujo certero, que da una nota de precisión a sus ficciones. La economía de palabras es otra de sus virtudes, aunque parezca paradójico. Esto, unido a una prosa límpida, alejada de toda retórica vana y pretenciosa, hacen de su estilo un estilo sencillo, claro, directo. No recurre a subterfugios vagos, a digresiones que lo aparten de su propósito esencial; su manera de contar asombra por la naturalidad con que fluye.

2.1. Una muestra clara del poder sintético del escritor lo tenemos en el cuento "Los Amos", donde las diferencias de clases y la explotación del hombre del campo quedan representadas por Don Pío, el terrateniente, el dueño de la finca y las vacas, y Cristino, el viejo peón, cansado y enfermo, quien tiene que rendir hasta el último momento cuenta de su apego a los deberes cotidianos.

La denuncia en este brevísimo cuento, sin embargo, no está planteada en términos de violencia. Al autor le basta colocar a Don Pío y a su esposa en el pleno disfrute de la vida, del sol, del aire mañanero, de la verdura de los campos, y ya con esto nos da la sensación de seguridad, de confort. Y presentar, en contraste, a Cristino, achacoso, encorvado por el peso de los años, vivero de calenturas, pero siempre fiel al patrón y al deber.

Los personajes de "Los Amos" actúan como "personaje clase"<sup>14</sup> típicos. Es cierto que la fuerza de la explotación es imperceptible a simple vista. No hay ningún gesto, ninguna palabra de Don Pío que delate su carácter de explotador. El autor sabe que individualmente un explotador no tiene por qué ser mal educado o grosero. Pero sí podemos sentir bajo toda la sutileza de sus palabras el peso de su posición clasista. Cristino, es viejo, no tiene la fuerza o el empuje necesarios para enfrentarse al patrón. No importa. Así el golpe sentimental en el lector es más fuerte y los efectos quedan logrados.

“Luis Pie”, otro de los cuentos recogidos en el volumen *Cuentos escritos en el exilio*, viene a mostrar con más dureza aún el efecto social de la explotación y las diferencias de clase. Esta vez hay dos ingredientes nuevos que hacen más cruda la realidad social: el hecho de que el protagonista es haitiano (picador de caña) y de que sus posibles explicaciones —que no puede dar porque no conoce lo bastante el español— de poco servirían en un país donde la “justicia” no siempre es justa ni todo el tiempo se lleva a cabo en tribunales.

El mero hecho de que Luis Pie sea haitiano, lo coloca en una situación desventajosa: vive acosado, como cualquier bracero haitiano, por el racismo que campea en nuestros pueblos. Su situación será siempre de inferioridad frente al nativo dominicano, por infame que éste sea. Al haitiano se le achacan infundadamente los peores males, se desconfía de su capacidad, de su inteligencia, de su bondad; los más severos denuestos son para los hermanos que pican por un jornal irrisorio nuestra caña.

Por eso Luis Pie no puede defenderse frente a Don Valentín Quintero y al pueblo de la acusación que se le hace. Y lo que duele es que Don Valentín sea culpable y verdugo al mismo tiempo, autor del incendio del cañaveral por un descuido insensato, y acusador de primer orden.

Las injusticias sociales que nos arrancan momentos de indignación nos indignan cien veces más al ser planteadas en los cuentos de Bosch. Por una sola razón: la manera inocente, fatídica, sujeta a aparentes juegos del ‘destino’, de presentarlas. Luis Pie no es víctima de un plan premeditado, es la víctima de un juego sucio del ‘destino’, aunque este sea un producto del sistema.

Ese mismo juego sucio de que son víctimas inexorables los personajes boschianos está presente en “La Nochebuena de Encarnación Mendoza”, donde se vapulea nuestro aparato jurídico-militar. Encarnación Mendoza es un fugitivo, un perseguido acosado por los militares en las trochas de un cañaveral.

Muere en la cacería y el cuento podría terminar ahí, con su deceso. Pero si acabara en ese momento, el cuento sería sólo un buen cuento por la forma en que ha sido conducido. Es necesario que el sargento lleve al muerto a la casa de su mujer y allí el niño que lo había delatado a los soldados en la mañana, confiese chillando de horror que “ese fue el muerto que yo vide hoy en el cañaveral”, con

lo cual sorprende al lector haciéndole saber que ha denunciado a su propio padre sin saberlo. Y es este ingrediente final lo que hace de este cuento una pieza de antología: la maestría con que los hilos de la historia han sido conducidos.

En el aspecto social, llama la atención la forma en que se cumple la justicia en campos y bateyes; una forma rudimentaria, primitiva, cruel. Los hombres que la administran y aplican elaboran sus propios códigos y establecen sus propios castigos. Los perseguidos tienen pocas posibilidades de salir con vida de una cacería humana donde la consigna es que 'hay que arrancar de raíz la yerba mala'.

2.2. "La Mujer", "En un bohío", y "Un niño" nos parecen tres cuentos unidos por un hilo conductor único: la miseria que pulula en nuestros campos. La ilación es evidente: En "La Mujer", el hambre hace que la protagonista beba la leche que debía vender y ello le causa problemas con su marido, que quiere luego matarla y termina echándola del rancho; en "En un bohío", la madre va a venderse a un extraño por medio peso (en "La Mujer" también un extraño presta ayuda), pero los gritos de su niña que vuelve desconsolada del mandado al que la habían enviado la hace reaccionar y rechazar al jinete-salvador; en "Un niño", un pequeñuelo que yace en un rincón de un bohío es invitado por un extraño a irse con él, a vivir en la ciudad, pero el pequeñuelo dice que no, no obstante su desconsuelo y soledad, porque ha perdido sus piernas en un accidente automovilístico.

Hay un contraste entre la descripción modernista<sup>15</sup> del paisaje, llena de color y de luz, con la miseria del ambiente y la desesperación y el aire enajenado de los personajes. En los tres cuentos que comentamos ahora los personajes aparecen apegados a sus creencias y convicciones por encima de todas las cosas. La mujer de "En un bohío" pierde la oportunidad del día y tal vez de siempre al rechazar al hombre que iba a ofrecerle un poco de dinero a cambio de sexo. Para ella es más importante su dignidad casi perdida que resolver su problema.

En "La mujer", la protagonista, salvajemente golpeada por su marido, adopta una postura irracional, y en vez de huir, asesta un golpe tremendo en la cabeza del extraño que ha tratado de ayudarla. En ambos cuentos, la maternidad y la presencia del niño indefenso o desvalido son también una constante.

En "Un niño" el chiquillo deja que el extraño vuelque toda su fantasía citadina en frases tentadoras y sin embargo no se mueve, no le atrae el viaje. Sólo al final sabemos que perdió las piernas en un accidente automovilístico en la ciudad. El autor se ha encargado de colocar una frase pesimista respecto al crecimiento, a la civilización, en boca del protagonista: "La civilización es dolor también, no lo olvides".

2.3. La prostitución también ha sido objeto de enfoque en los cuentos boschianos. "Fragata" es la historia de una buscona recién mudada en un barrio en el que provoca la murmuración de los vecinos por su comportamiento escandaloso: perseguir y besar a los muchachos del barrio, decir obscenidades, etc. Pero Fragata es sensible, es humana. Tiene frecuentes accesos íntimos de llanto; algo le preocupa, algo le atormenta. Fragata tiene indudables problemas de conciencia, lo cual resulta una punta de que agarrarse para admitir la facilidad con que la muchacha accede a la hora en que los vecinos le piden que se mude del barrio.

Es indudable, por supuesto, que se gana la vida en el oficio; pero llegamos a pensar que le pesa vivir la vida que lleva. Es interesante captar en este cuento la fuerza del control social<sup>16</sup> a largo plazo en las actividades de Fragata.

2.4. Otra de las destrezas de Bosch es su dominio de la psicología de los personajes y el hábil uso de caracteres extraídos de la fauna doméstica para plantear conflictos que pueden darse perfectamente entre humanos. "Dos Amigos", la historia de un perrito de familia 'rica' que tiene aventuras en compañía de un viralata, permite al autor presentar dos cuestiones: la desigualdad social incluso en los animales inferiores, y la amistad. Pero la amistad, pese a todos los resortes de que nos valemos para cultivarla y sostenerla, es endeble cuando predominan las diferencias sociales, cuando la distancia social se impone sobre el sentimiento, como una fuerza mayor. Y esto es lo que acontece a los dos amigos, que al final de la historia quedan separados por el deseo del primero, el pobre, el viralata, el cual le ha enseñado a su amigo toda la riqueza de su experiencia y de su vida. Le ha enseñado a ver la pobreza y la injusticia: "... hasta la basura se nos niega a los que tenemos la desventura de no ser objetos de lujo"; el hambre: "Miles y miles de hermanos nuestros padecen miseria en este mundo; tú has comido regaladamente hasta ahora y hoy dices que tienes hambre"; a decidir su vida sin intervención de nadie: "En la vida no hay mayor fuente de angustia que la duda. Quien duda no vive". "Escoge siempre, lo mejor o lo peor, no importa, pero escoge".

2.5. Los cuentos de Bosch son un ejemplo de solidez estructural por varias razones: 1. La compactación entre la forma y el contenido, y el servicio mutuo que ambos se prestan constantemente; 2. Su afán por no dejar caer ni un momento el interés del lector (objetivo este casi siempre logrado con éxito, no importa la extensión del cuento); 3. La recurrencia de temas que, a pesar de su visible sabor autóctono tienen validez universal; 4. Imaginación fecunda que puede despertar en el lector las más variadas conjeturas a través del texto.

Bosch se halla, sin duda, en un punto de transición entre la narrativa tradicional dominicana y la contemporánea. Como escritor comprometido entra en el modelo clásico definido por Sartre. Es una lástima que haya dejado de escribir ficciones.

### III

3.0. Para los fines de este ensayo, debemos distinguir dos períodos cronológicos en la narrativa social de la década pasada: 1. el que va de 1961 a 1965; 2. el que se inicia con la contienda bélica del 65 y concluye en 1970. La división, aunque arbitraria, tiene su utilidad: el primero es un período tímido, a pesar de las publicaciones; años en los que se dan a conocer obras serias, de intención social. El segundo es un período efervescente y de profusa producción literaria, donde el escritor muestra madurez política frente a los seculares problemas dominicanos: la dependencia, el subdesarrollo, los efectos de la dominación imperialista y la penetración cultural.

El primer período cuenta con algunas publicaciones importantes: el *Judas* de Veloz Maggiolo, la reimpresión de novelas de la trascendencia de *Over* y *El Montero*, la reedición de *La Mañosa* y los dos tomos de cuentos escritos por Bosch en el exilio. Gran parte de éstos, como pudo verse en la sección II de este ensayo, enfocan problemas vitales del hombre latinoamericano, mayormente del habitante de las regiones rurales, aunque ya se vislumbra el planteamiento de una problemática urbana: en "La Muchacha de la Guaira", la triste historia de un conflicto existencial; en la "La Mancha Indeleble", la ideología y la militancia política.

En el segundo período hay una efervescencia literaria que abarca casi todos los géneros. La Guerra de Abril fue un fenómeno que estimuló la capacidad creadora de nuestros escritores. Se inician los concursos literarios de “La Máscara” para narrativa, se crean luego los de poesía y cuento del Movimiento Cultural Universitario. Empiezan a aparecer diversos grupos literarios que promueven publicaciones.

Marcio Veloz M. publica *La Vida no tiene nombre* y *Nosotros los suicidas* (1965), y más tarde *Los ángeles de hueso* (1967) y concursa con *Esta tierra caliente* al premio Biblioteca Breve. Antonio Lockward da a conocer *Hotel Cosmos* (1966) y *Espíritu Intranquilo* (1966), Virgilio Díaz Grullón, *Crónicas de Altocerro* (1966); Armando Almánzar, *Límite* (1967); Aída Cartagena, *Escalera para Electra* (1967); Miguel Alfonseca, *El Enemigo* (1970); y numerosos trabajos diseminados en periódicos, revistas y publicaciones anuales de La Máscara.

El cultivo del cuento en la República Dominicana (en mucho por el estímulo de los concursos) ha permitido al público conocer la narrativa de jóvenes escritores que remozan nuestra literatura con el empleo de técnicas actualizadas. La influencia de autores latinoamericanos contemporáneos de prestigio puede rastrearse en casi todos los cuentos ganadores de los concursos auspiciados por E. León Jimenes. Pero no todo lo que se escribió entonces sobrevivirá el embate del tiempo.

Hubo encomiables trabajos de ficción (el “Delicatessen” de Alfonseca y “La noche se pone grande, muy grande”, de Del Risco Bermúdez, son dos buenos ejemplos), pero hubo también mucho panfleto, cosa normal en un proceso de auge literario donde los escritores se esfuerzan por destruir los vínculos con la literatura tradicional y crear sobre una base actualizada, pero también donde la instancia política gravita de manera especial en los procesos sociales.

A principios del decenio apareció una novela que señalaba, no obstante el estilo convencional en que fue escrita, el comienzo de una narrativa enraizada en los centros urbanos. Se trata de *Juan, mientras la ciudad crecía...*, de Carlos Federico Pérez. En esta obra, cuya acción transcurre en la década de 1930, se pone en evidencia la eclosión de la ciudad, y el ambiente asfixiante que vivía la juventud en los preludios de la dictadura. Es una obra que —según las propias palabras del autor en una Carta de Presentación Tardía— “obedecía a

intenciones de franca inconformidad y sorda protesta frente a un estado de cosas bajo el cual se habían marchitado irremediablemente nuestros ideales de juventud”<sup>17</sup>.

Hay que consignar, sin embargo, que es en el ensayo sociopolítico y en las obras de corte historiográfico donde los escritores hacen énfasis, y que la literatura queda relegada a un segundo plano. Ello tiene su explicación: el análisis sociopolítico y la reevaluación histórica eran una necesidad después de la caída del régimen que había conseguido hacer tergiversar la historia a conveniencia de su propia práctica política. La literatura, entiéndase bien, no dejó de cultivarse; las condiciones políticas del país hacían entonces más propicia la creación artística, pero la literatura permaneció, igual que hoy, arrinconada, con la diferencia de que ahora se ha hecho conciencia de las causas del fenómeno y se trata de romper el témpano de hielo.

### *3.1 Tres acontecimientos relevantes en la Narrativa Social Dominicana.*

Tres son los hechos nacionales que preocupan a los escritores del decenio pasado: 1. El régimen de Trujillo y lo que significó para el pueblo dominicano; 2. la Guerrilla de 1963, fracasado intento de devolver al país la constitucionalidad alcanzada en las elecciones del 62; y 3. la Guerra de Abril de 1965 y la Segunda Ocupación Norteamericana.

Los escritores que conocieron por experiencia propia los horrores de la dictadura son los que con más fuerza escriben acerca de acontecimientos cotidianos de entonces: la tortura, la delación, el espionaje, el crimen, la corrupción. La narrativa deviene eminentemente política.

Con “El Coronel Buenrostro”, Marcio Veloz M. nos ubica de lleno, en ese lenguaje directo y compacto que caracteriza al autor, en un drama personal del militar de alto rango de aquellos tiempos; los jefes, los incondicionales que tratan de encubrir la cobardía de los momentos difíciles. Los soldados subalternos, indefensos, sujetos a las inconsecuencias de los jefes, son los que pagan los platos rotos de éstos, incluso con la propia vida. Se muestra la corrupción que minaba la dictadura y el uso de la traición como ‘carta preferencial’ de las intrincadas órdenes castrenses.

Se critica la adulación que se hacía al tirano. Y es obvia la fuerza coercitiva de las 'órdenes de arriba', que no podían analizarse ni contradecirse. Veloz reafirma aquí su convicción del daño que ideológicamente representó la tiranía para toda una generación de dominicanos, su convicción de la castración ideológica que con el tiempo se entronizó definitivamente en el país. El tema del trujillato es el favorito del autor: así lo vemos aparecer en *Los Angeles de Hueso*, en *La vida no tiene nombre* y en *Esta tierra caliente*.

Miguel Alfonseca es uno de los jóvenes autores que con más ardor ha censurado la pasada tiranía. La mayoría de sus relatos contiene numerosas referencias directas del aparato político de la dictadura y las consecuencias provenientes de él. "Los trajes blancos han vuelto" es un relato político crudo, tal vez el más violento de los escritos en la década de 1960. Contiene elementos de denuncia y protesta de descarnado realismo. El autor critica las torturas de que fue víctima el hombre dominicano durante el trujillato. El mismo motivo se repite en "Camino al Carnaval"<sup>18</sup>, en que pinta el papel de 'marioneta' de los personeros de la tiranía.

Hasta un adefesio de hormigón armado colocado en el Malecón, le sirve a Alfonseca para volcar su indignación, como sucede en el relato "Este martes no mires el obelisco"<sup>19</sup>. Sólo los que conocieron La Cuarenta, El Nueve y La Victoria pueden testificar sobre la significación de la pérdida de la libertad y lo que representa para un excarcelado enfrentarse a un mundo donde incluso los edificios le recuerdan la angustia y la impotencia que se vivió en Dominicana durante treinta años.

### 3.2. *La Guerrilla de 1963.*

Hablar del Golpe de Estado del 25 de septiembre de 1963 equivale a evocar un acontecimiento que reveló con meridiana claridad la significación sociológica de la dependencia económica de nuestros países respecto al Imperialismo, y las manifestaciones lógicas que esa dependencia tiene en nuestra política interna. No vamos a referirnos aquí a lo que en el aspecto económico representó el Triunvirato durante el período 63-65, pues hay excelentes ensayos que tratan el punto. Pero deseamos resaltar lo que en la instancia política constituyó el gobierno de hecho, respaldado por el sector ultrarreaccionario de la clase dominante dominicana; represión política a nivel nacional, golpeó de sindicatos y organizaciones obreras, campesinas y estudiantiles, persecución de líderes de izquierda, y, en su momento, exterminio masivo de los mismos.

La Guerrilla de 1963 fue una reacción casi inmediata de la juventud revolucionaria frente al derrocamiento del gobierno constitucional, y a la instauración de una administración sostenida por la fuerza de la metralleta. La narrativa posterior da cuenta del desgarramiento producido por la muerte de los mejores cuadros políticos de algunas organizaciones revolucionarias y del sentimiento de impotencia y frustración que se apoderó de nuestra juventud.

En *Los Angeles de Hueso* hallamos muchos párrafos que denuncian la asonada setembrina y condenan, con un grito de protesta, el fusilamiento de los guerrilleros. Las reflexiones del protagonista nos permiten captar la indignación y el desconcierto ante un hecho que dio origen a agudos conflictos sociales.

En “La noche se pone grande, muy grande”, de René Del Risco, se combina un recuerdo juvenil —el de la primera trompada— con la sensación del vacío, final y desarraigo a través de la muerte de un guerrillero en 1963. Resulta interesante que el autor, a quien no le están permitidas las elucubraciones extensas por la brevedad que le impone el género, plantee en pocas páginas la frustración pequeño burguesa por el fracaso de la guerrilla. Y logra, con ese sabor amargo característico en sus textos, instantáneas de una tragedia personal/colectiva. El cuento adquiere un ritmo cada vez más acelerado a medida que los párrafos se suceden.

La combinación de elementos sociales y psicológicos, fusionados en el cuento por una alternación sugestiva de planos, nos recuerda los mejores trozos de Cortázar. Por otro lado, la intercalación de fragmentos de una conocida canción infantil (Mambrú se fue a la guerra) para destacar sentimientos de la pre-adolescencia y lograr efectos sonoros, es otro de los aciertos de este texto.

### 3.3. *La Guerra de Abril de 1965.*

Si bien el tema de la guerrilla había logrado despertar bastante interés en nuestros escritores, el de la guerra atrajo mayor interés aún (incluso fuera del país: recuérdese el “Versainograma” de Neruda), sólo igualado quizás por el de la dictadura. Los poetas fueron los primeros en tomar posición ante el acontecimiento<sup>20</sup>. La narrativa posterior está plagada de referencias concretas sobre el fenómeno: véanse, por ejemplo, los textos de Alfonseca, Veloz M., Aquiles Azar, A. Cartagena, para no citar más que a unos cuantos.

Algunos plantean el fragor de los combates, la deshumanización que trae consigo la guerra. En "El Enemigo" los combatientes reconocen que no se puede condescender, que es imposible tener conmiseración para con el enemigo. En "Esta noche se va a acabar el mundo" (Alfonseca), se hace mofa de las negociaciones de las organizaciones internacionales que mediaban en el conflicto; en "Israel" (Alfonseca), se aborda la frustración pequeño burguesa post-bélica, la angustia existencial y la abulia que se incrustó en muchos ex-combatientes que buscaron luego la evasión.

En *Escalera para Electra*, la voz de la escritora se levanta contra la Ocupación misma: "Aún hoy las botas militares continúan aplastando... En Dominicana también las botas aplastan... Los gringos nos revientan..."<sup>21</sup>.

Todas estas referencias son, por fuerza de la cercanía del acontecimiento y el momento en que fueron escritas, producto apasionado, furioso, si se quiere, de un testimonio. Si acaso alguno dejara un día de interesar como literatura, valdría sin duda como documento histórico.

## IV

### 4.0. *La Ciudad, centro de la nueva problemática.*

Hasta principios de siglo la ciudad de Santo Domingo era, desde el punto de vista urbanístico, un pequeño centro cuyo radio alcanzaba sólo un reducido número de barrios<sup>22</sup>, de escasa población. Después de 1930 se acelera el proceso de urbanización, caracterizado por un creciente caos, cobra auge el incremento de la población como resultado principalmente de la migración rural-urbana, y la industrialización avanza aunque no logra superar el mencionado proceso.

La ciudad se convierte entonces en un núcleo ecológico dinámico donde se yuxtaponen las distintas clases sociales y en el que acontecen antagonismos y conflictos propios del desarrollo capitalista. La burguesía, débil aún, se lanza a la búsqueda de posiciones firmes que le aseguren estabilidad y poderío económico-político.

Crece la pequeña burguesía —sobre todo después de 1960—, para colocarse justo entre la primera y el proletariado —ahora en constante aumento—, y en pocos años se forma una ‘masa marginal’<sup>23</sup>, en barrios periféricos de la ciudad, por la incapacidad de la industria de absorber en empleos productivos los nuevos agregados humanos, de reciente formación.

Como la narrativa sufrió una reducción considerable en el período 1930–60 (por razones señaladas en la Parte I de este ensayo), esta nueva coyuntura histórica permitió que se reanimara la prosa de imaginación después de 1961. Y, aunque de manera incipiente en textos breves, los escritores dan cuenta del nuevo panorama político.

#### *4.1. Crecimiento urbano y polarización social.*

En “Tríada”<sup>24</sup>, Armando Almánzar ha tratado de plantear asuntos de trascendencia: 1. el Descubrimiento de América, contado en un lenguaje detallista, de un barroquismo que recuerda —si bien simplificado— al Carpentier de *El Siglo de las Luces*; 2. la influencia norteamericana, escenificada en un juego de baseball, 3. la dicotomía del crecimiento urbano: opulencia versus miseria, que manifiesta el doble carácter de las relaciones de producción capitalistas.

En el cuento de Almánzar hay precisos comentarios acerca del aburguesamiento de la clase media y de la miseria de los ‘barrios marginados’, o el trabajo de los obreros de la caña. Al final convergen las tres acciones que habían venido desarrollándose por separado. El viaje y el juego de pelota tienen cierto propósito común, en tanto que el comentario sobre la ciudad es sólo eso: un discurrir crítico sobre diferentes aspectos sociales, una disquisición literaria de un fenómeno socio-económico injertada en el cuento.

En “El Hombre”, brevísimo cuento de Ramón Francisco, el autor se ha abocado sin ambages al problema de la ‘marginalidad social’ que no es, como han pretendido algunos investigadores, un fenómeno puramente sicologista o cultural<sup>25</sup>. La denominación de marginal podría considerarse ideológica o no<sup>26</sup>, pero sería absurdo decir que es sólo ilusionismo. En “El Hombre” queda al desnudo la problemática del desempleado, del hombre que se ve obligado a depender de los hijos menores de edad, del hombre que vive del chiripeo, o lo que es lo mismo, del hombre que ha disfrazado su desempleo<sup>27</sup>.

Habiéndose ocupado más bien de la pequeña burguesía y el subproletariado que de cualquier otro sector, resulta interesante hacer notar que la burguesía ha merecido poca atención de parte de nuestros escritores, tal vez por insuficiencia de datos, desinterés o rechazo; se la menciona de soslayo, se la critica de lejos, pero rara vez se llevan al texto problemas típicos de su formación, mentalidad o conducta, o se ha tratado de hacer una radiografía de esta clase.

#### *4.2. La presencia de la Pequeña Burguesía en la narrativa social.*

Con “Delicatessen”<sup>28</sup>, Alfonseca plantea un caso de movilidad social interesante: el de la movilidad vertical descendente. Se ha tratado de postular que la movilidad más frecuente es la ascendente<sup>29</sup>, por medio de la cual los individuos alcanzan mejores posiciones en la sociedad. Pero se evita hablar de aquella en que fracciones de clase se ven forzadas a desplazarse hacia abajo. “Delicatessen” es algo más que la historia de una muchacha que se prostituye. Violeta es la víctima del sistema, una variación del ‘personaje-clase’ aplastado por el medio y las circunstancias. Pero se rebela, se niega en el fondo a aceptar su nueva condición humana. Durante todo el texto se percibe en su Spanglish un amargo sabor de derrota e impotencia.

Por ello al final destruye la oportunidad de matrimonio de Frank con una muchacha rica, cuando decide sentársele en las piernas al ex-amante y protegido en el momento en que éste se halla en el Delicatessen con la novia. El aire evocador del cuento, lleno de reminiscencias románticas de la protagonista, y la prosa apretada, repleta de adjetivaciones brillantes, delatan la presencia del poeta. En “Delicatessen” no se critica precisamente la prostitución, sino el sentido utilitario de la pequeña burguesía —encarnada en Frank— que pronto olvida los mejores ideales de adolescencia cuando ve que puede escalar una mejor posición social.

La parte más íntima y frágil, aquella de los sentimientos y los afectos, los recuerdos y las aspiraciones pequeñoburguesas, se reflejan plenamente en la atmósfera de “Ahora que vuelvo, Ton”<sup>30</sup> de Del Risco Bermúdez. Este cuento sicosocial narrado en primera persona y hecho a base de evocaciones del pasado es, como “Delicatessen”, sorprendente por su final, donde recién aprendemos que Ton es un amigo de la infancia del protagonista y quien durante el tiempo que transcurre su meditación, le ha estado lustrando los zapatos. La vuelta al pueblo de la infancia le permite hacer un recuento de lo que

ha sido su vida hasta entonces: aburguesamiento, viajes, matrimonio y vida monótona de casado y de profesional, hastío de una vida hueca aunque aparentemente dichosa. Del Risco vuelve, en un sugestivo *ritornello*, a su tema favorito: el de la frustración de algunos sectores de la pequeña burguesía urbana.<sup>31</sup>

Si en algunos de los cuentos de Alfonseca y Del Risco nos parece asistir a un acto de desesperanza, frustración o amarga ironía de una existencia aplastada, en "No ombe no, que va", de Rubén Echavarría<sup>32</sup> nos vemos envueltos en el universo de una familia pequeño burguesa donde los afanes están encaminados a lograr la ascensión social a toda costa y la seguridad que una posición intermedia en la estructura de clases no puede garantizar. La mujer oficinista, el marido militar (y para colmo durante el Trujillato), ambos atraviesan períodos difíciles, soportando el engaño, la cárcel y el ultraje a la integridad familiar.

Sin eufemismos, sin lustrar el pastel, Echavarría nos ha contado su historia en un lenguaje jocoso y zumbón, tan propio de sus últimos textos. El desgarramiento humano por el que atraviesan los personajes tiene que ser captado en la historia misma. A través de Peregrina, Carmito, Numismática y Numidia el autor censura las lacras sociales y las trampas crueles que le tiende la sociedad al individuo en franco proceso de elevar su status socioeconómico en el capitalismo.

#### 4.3. *La nueva situación política.*

Después de 1961 la instancia política se ha caracterizado por el incremento de la violencia callejera. Entre 1961 y 1963 fue sólo una manifestación del estallido popular frente a la precipitada caída del régimen, una especie de 'anomia social'<sup>33</sup> incontrolable que recorría toda nuestra formación social. Lo que había sido institucionalización del terror se convirtió en enfrentamiento de sectores políticamente antagónicos. La represión adquiere nuevas expresiones, se pasa de la tortura masiva a la persecución desenfrenada, del asesinato prefabricado a la muerte inesperada en las calles. Así, los escritores van del presente al pasado inmediato con facilidad increíble, ensartando ambos fenómenos en una sola ristra: "Los trajes blancos...", *Escalera para Electra*, *Los Angeles de hueso*, "Ahora podemos morir" (Rafael Añez Bergés).

Iván García nos ofrece en "Remuriendo"<sup>34</sup> la instantánea de un pueblo atemorizado por la presencia de un cadáver en la orilla del río, hecho que turba la vida tranquila de los pobladores. En los diálogos la emprende contra la corrupción, la fragilidad del gobierno, que puede pasarle lo peor al que se mete en política (que manifiesta el carácter conservador de nuestra población rural), etc. El cuento, de sabor criollista aunque de corte moderno, señala también la fuerza de la tradición, espectro casi insalvable en el campo dominicano. Lo que hace del cuento de García un texto distinto de muchos otros que han abordado el mismo tema, es el uso de elementos surrealistas que recuerdan a veces el sabor mítico de los mejores relatos de García Márquez: "Y el ahogado se levantó/ y caminó dentro del río/ hasta que el agua le llegó al cuello/ entonces se volvió con reproche en la mirada"<sup>35</sup>; o el uso ingenioso de una conocida canción infantil para recalcar el aspecto inocente y trágico de la muerte: "Hay un muerto en el río, matarilerilerile, hay un muerto en el río, matarilerilerón".

Ya en otra órbita, Aquiles Azar García en "Hilario, ipónete claro!"<sup>36</sup> plantea crudamente, en un lenguaje donde campea la frase breve y precisa y la economía de palabras, las torturas de que es víctima el prisionero político de hoy. Si algo hay que caracteriza al período 1965-70 es la violencia política desenfrenada, el caos policial, la represión a las organizaciones izquierdistas y la aniquilación de sus dirigentes, los robos, los atracos. Las cifras de los acontecimientos políticos durante tres años (68 al 70) son alarmantes<sup>37</sup>. En el cuento de Azar, sólo se esboza un aspecto de una problemática general: el prisionero político, la presa indefensa de los cuerpos represivos que cumplen a cabalidad sus funciones. El mensaje político de su cuento es explícito y atrevidamente realista.

## V

### 5.0 *La influencia del "Boom" en la Narrativa Social Dominicana.*

Julio Cortázar era bien conocido en América Latina y Europa antes de 1960; García Márquez había publicado entre 1955 y 1962 seis de sus obras; Vargas Llosa ganaba en el sesenta y dos el premio Biblioteca Breve de Seix Barral con *La Ciudad y los Perros*; y en ese mismo año, el Fondo de Cultura Económica publicaba *La muerte de*

*Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. En el decenio pasado fue cuando se puso de relieve, gracias a coyunturas específicas de las instancias políticas de algunas de las formaciones sociales latinoamericanas, la calidad de la obra de estos escritores, agrupados por la crítica bajo la denominación de "Boom".

Mucho se ha discutido desde entonces acerca de la propiedad terminológica usada para clasificar a un conjunto de escritores de tan disímiles expresiones artísticas<sup>38</sup>. Por ejemplo, la prosa de Cortázar no puede sustraerse a la influencia surrealista, sus obras oscilan entre la fantasía y la realidad sin que al autor le preocupe establecer diferencias entre la una y la otra<sup>39</sup>, y sus temas van desde las minucias de la vida del hombre bonaerense hasta las preocupaciones metafísicas del Persio de *Los Premios*, o el desdoblamiento existencial del Oliveira de *Rayuela*. Por su parte, Vargas Llosa vive en deuda con la novela francesa, pese a que sus obras echan raíces en Piura, en pleno desierto, y le obsesionen la vida militar y el sexo. Y García Márquez habla de sus conexiones con la novela norteamericana, de la cual ha recibido influencias, especialmente de Faulkner y Hemingway<sup>40</sup>, aunque la atmósfera de sus textos sea predominantemente mítica<sup>41</sup>.

Pero hay una columna donde se enhebran todas estas vértebras: la literatura hispanoamericana se presenta hoy con caracteres propios, muy definidos, y es muchas veces superior a la europea. Los escritores son conscientes más que nunca de su papel en las sociedades en que viven, de su función renovadora, vital. Toman la literatura no como 'divertimento' sino como un oficio serio que exige esfuerzo continuo, vigilancia y autocritica incesante. En este sentido, el grupo constituye un verdadero 'boom' frente a la decadencia de algunas escuelas de vanguardia.

El hecho de que en América Latina surjan novelistas de la talla de los autores de *Rayuela*, *La Casa Verde* y *Tres tristes tigres* no es asunto fortuito ni aislado. Se evidencia que el género novelístico, eminentemente burgués, ha alcanzado su punto de maduración en algunos de nuestros países, sobre todo en aquellos en que las condiciones infraestructurales han favorecido dicho proceso: Argentina, Brasil, México, Perú, Colombia.

La influencia de los escritores del llamado "Boom" en nuestros narradores sociales ha sido enorme. Se dirá que éstos carecen de originalidad, que les faltan señas de identidad propias. Nada más

falso. ¿No ha confesado Vargas Llosa lo que le debe a Flaubert y Cortázar su secreta predilección por Borges a pesar del abismo que los separa? La originalidad absoluta en materia de arte es mera utopía. Ya Carlos E. Deive, con acierto, se ha referido al punto en una ocasión, diciendo que la originalidad no existe, ni en literatura ni en nada. Y se pregunta: "¿Que Alfonseca, Del Risco, Almánzar huelen a Cortázar? ¿Y qué? También Cortázar huele a Faulkner y éste a Proust y éste a Saint Simon y... paro de contar. Toda literatura está hecha de depredaciones, de un entrar a saco en casa ajena. No se puede escribir ex-nihilo. Lo que importa es la voz propia, la propia personalidad, lo que se dice, y no cabe duda que Alfonseca, Del Risco, Almánzar dicen mucho y lo dicen con ojos, boca y oídos dominicanos, aunque sea a la manera de"<sup>42</sup> de una cosa podemos tener plena certeza: la influencia ha sido provechosa, positiva. Reléase Galván, acúdase a Penson, pásele a Marrero y Bosch y lléguese a Veloz Maggiolo y se comprenderá lo que decimos.

### 5.1. Innovación y obstáculos.

La narrativa anterior a 1960 no plantea dificultades en su lectura. Desde el punto de vista formal no presenta alteraciones en su trayectoria cronológica. Los textos fluyen con naturalidad, en un acontecer de secuencias ordenadas en línea recta. El uso de la tercera persona es lo frecuente, con intercalación de diálogos aquí y allá. A veces se utiliza la primera persona (*La Mañosa*), pero nada más.

Pasaron unos años después de rebasar el 1960 antes de que comenzara a usarse el monólogo interior ("Ahora que vuelvo..."), antes de que se rompieran los clisés, los prejuicios, y se utilizara un lenguaje escatológico cuando lo requería la narración ("Los trajes blancos..", "Pompas", "Hilario..."), la superposición espacial ("El gato"), la superposición espacial y temporal ("Tríada"), la introspección psicológica ("Isabel"), el Spanglish ("Delicatessen"), la intercaladura de canciones y voces infantiles ("Remuriendo", "La noche se pone grande..."), y hasta el uso de recursos dramáticos y poéticos ("*Escalera para...*"). Técnicas todas empleadas no sólo por los autores del 'Boom', sino por quienes constituyeron modelos para éstos; Huxley, Mann, Kafka, Gide, Woolf, Joyce...<sup>43</sup>. Es como si de golpe la narrativa dominicana hubiera recibido una sacudida, y ella surgiera material, cuando no nuevo, a lo menos renovado, actualizador.

Sin embargo, los esfuerzos realizados durante la enfebrecida actividad literaria posguerra de Abril se quedaron en pequeños ensayos sin desarrollar, en buenos planteamientos, en proyectos nunca realizados. Quienes habían constituido un grupo prometedor, se quedaron rezagados tras los empleos burocráticos, absorbidos por actividades que los alejaron de la literatura. Empezó la deserción. Algunos se pasaron, felizmente, a las ciencias sociales; a otros se los ha tragado la publicidad. Quienes hubieran podido escribir luego la novela dominicana contemporánea ahora tienen que dedicar su tiempo e ingenio a la cátedra o a la elaboración de anuncios para casas comerciales. Muchos ni siquiera han vuelto a garabatear cuartillas para un cuentecito. Las comodidades de la vida pequeño-burguesa han puesto melcocha en los dedos, una barrera mental que les impide crear. Los menos deambulan por ahí, todavía autoaupados en sus miniéxitos pasados. El oficio de escritor es duro, muchos no tienen paciencia, se desesperan, quieren el 'triumfo' fácil y lo buscan.

Vargas Llosa, colocándose en otro ángulo, ha dicho sin aparatosis: "Que un novelista deje de escribir significa una de estas dos cosas; que el rebelde radical que había en él dejó de serlo, porque se ha resignado a la realidad, porque ha llegado a alguna forma de acomodo con la vida, o que ha dejado de ser un rebelde 'ciego', que ha tomado conciencia exacta de la naturaleza de su insatisfacción del mundo y ha preferido traducir su rebeldía en una praxis más concreta o menos quimérica que la edificación de espejismos verbales antagónicos de la realidad real"<sup>44</sup>.

Pero el hecho de que la novela dominicana constituya aún un hermoso proyecto y de que la narrativa se halle en una depresión (¿cíclica?), no es únicamente responsabilidad de los escritores. El escritor está condicionado en múltiples aspectos por la sociedad en que vive. Y en República Dominicana, como en otros tantos países de nuestro continente, el escritor no está —hay excepciones— dedicado exclusivamente al oficio literario; es un hombre que busca vivir a través del oficio que mejor conoce, pero en ningún caso se mantiene de la literatura, como no se mantienen tampoco de la música o la pintura ni el músico ni el pintor.

El escritor dominicano se esconde detrás del catedrático, el publicista, el periodista, el abogado, y sólo saca la cabeza muy de cuando en cuando; un hombre enfrentado a mil problemas cotidianos que debe resolver porque son prioritarios, un hombre que crea cuando le sobra tiempo, que trabaja en las horas que podría dedicar al descanso.

En República Dominicana “la protección oficial a los artistas” es una frase sin sentido. Los artistas no encuentran apoyo en el Estado, no porque estén a veces en contradicción con él, sino porque las esferas sociales están llenas de mediocridad y únicamente se protege, por razones obvias, el cretinismo intelectual y las medianías pseudoartísticas. Hay edificios vacíos, ampulosos complejos que sirven de muy poco. Y eso es todo.

Por otro lado, publicar un libro en Dominicana es una tarea ardua, costosa y frustratoria. No existen las casas editoriales. Los escritores deben patar por adelantado sus trabajos, encargarse de la venta de los libros y arriesgarse a perder el dinero que han invertido. La pequeña burguesía, lejos de ser una consumidora de libros está muy ocupada en copiar los modelos que le ofrece la burguesía, y ésta, ostentando sus mejores galas de mimética foránea, se desvanece en el oropel de los autos de lujo, las *boutiques* y las *discoteques*. La clase dominante dominicana es, para decirlo sin eufemismos, una clase cuasianalfabeta; en ella pulula el farsante (a quien ahora se le denomina “bluff”) que ahoga con su pedantería pretendidamente intelectual, y el arribista de nuevo cúnico que saca el mejor partido de situaciones increíbles. El libro es un artículo de lujo que el librero se encarga de encarecer al máximo, haciendo más difícil al lector su adquisición; el librero especula con los libros, por los cuales no paga impuestos, y el escritor nacional sigue siendo para él un artesano de quinta categoría.

## 5.2. *A manera de apuntes finales.*

Estos apuntes han tenido que ser, por necesidad, breves. Intentar un análisis profundo y científico de nuestra narrativa del 1960 (como de toda nuestra literatura) corresponde a quienes, con mejor preparación literaria y lingüística que nosotros, se ocupen de abordar el asunto con calma, deslindando campos y asignándole a cada cosa su lugar. Nuestro empeño ha sido publicar estas notas, deseosos de que sirvan de guía para otros, poniendo énfasis en la interrelación ‘sociedad-artista-obra’.

No cabe duda de que la narrativa se halla en un período crítico, un tiempo en que se ha perdido la relación de continuidad y el sentido de la orientación. Muchos hablan de sus novelas inéditas, de las engavetadas, que no publican por las dificultades que ya sabemos hay. Desconocemos, en verdad, bastante de lo que hacen los otros, y creemos que a mucha gente interesada le pasa lo mismo. El joven

escritor no está integrado en una organización que lo promueva, que difunda lo que hace, donde se discuta lo que escribe. El *Movimiento Cultural Universitario* (MCU) y *Bloque* están haciendo esfuerzo, pero todavía falta mucho para llegar a un período de animación literaria. En este sentido, los poetas pueden hablar con más optimismo que los narradores.

El individualismo pequeño burgués debe ceder paso a una actitud más positiva. Los esfuerzos inútiles para destruir lo que se es incapaz de hacer deberán ser aprovechados en tareas útiles. Ojalá que todo lo mal que se habla sobre 'lo que escribió fulano' se traduzca en crítica sincera avalada por el estudio, en crítica que ayude a corregir y mejorar, no a aniquilar lo que podría constituir el nacimiento de un buen narrador.

Concursos anuales en diversos géneros serían un estímulo para los narradores. Un concurso no define la calidad de una obra; el Jurado decide según su formación y gusto particular sobre lo que considera 'mejor', que puede ser, a largo plazo, algo realmente pobre. Pero a través de ellos se conocen talentos nuevos y sale a la luz pública lo último, lo más reciente de cada área.

Las colaboraciones artísticas en periódicos y revistas deben pagarse. Publicar 'de favor' significa hacer dinero a costa del escritor, sacarle el jugo para aumentar ganancias. ¿Pero cómo lograr la viabilización de estas cosas sin una organización de escritores que aúne esfuerzos? Hay actualmente dos fuerzas que se contraponen. Los escritores dominicanos se hallan escindidos porque en el fondo responden a intereses de clases concretos, porque tienen cosmovisiones distintas, porque no pueden escapar al engranaje de la formación social en que viven.

Los grupos más avanzados deben tomar la delantera. Cuando haya necesidad de protestar, reclamar, cooperar, contribuir, hacerlo sin demoras. Los individuos aislados no son tan eficaces como los grupos. En el sesenta y cinco un fenómeno agrupó lo más avanzado del país, después vino la dispersión y así hasta hoy.

Vienen años duros en que la organización, la preparación intelectual y el trabajo constante constituyen una buena base.. para cualquier cosa.

## NOTAS

1. La superestructura, en términos sociológicos, es de difícil definición. Puede concebirse como un conjunto constituido por las instituciones jurídicas y política, el Estado, el derecho y las distintas formas de conciencia social. Vid. M. Harnecker: *Los Conceptos elementales del Materialismo Histórico*, México, Siglo XXI Ed., 1970, p. 61.
2. "La ideología consiste, realmente, en un nivel objetivo específico, en un conjunto con coherencia relativa de representaciones, valores, creencias: lo mismo que los 'hombres', los agentes en una formación participan en una actividad económica y política, participan también en actividades religiosas, morales, estéticas, filosóficas" Nicos Poulantzas: *Poder Político y clases sociales en el estado capitalista*, México, Siglo XXI Ed., 1970, p. 263-4.
3. Entre los escritores que permanecieron en el país, deben citarse como escritores (sociales) de contundencia: Marrero Arísty, el autor de *Over*, y el poeta Héctor Incháustegui Cabral, padre de numerosos poemas sociales. No hay que olvidar, empero, que ninguno de los dos fueron perseguidos políticos, aunque el desenlace de la vida del primero permita colegir la extinción de su buena estrella frente al régimen y su consecuente eliminación física.
4. Manuel Rueda y Lupo Hernández R. han señalado en su *Antología Panorámica de la Poesía Dominicana Contemporánea*. (Ediciones de la Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago, R.D. Impreso en Editora del Caribe, C. por A., 1972, p. 126/127): "Por otro lado, la reacción alcanzaba al ambiente de asfixia moral implantado por la dictadura de Trujillo. Esto último explica, en parte, el predominio de símbolos y metáforas así como de toda suerte de expresiones ambiguas (sic) e indirectas, en lo que podríamos llamar "técnica de ocultamiento" común a la totalidad del grupo. Por medio de esta técnica se dejaba constancia de una protesta social que, expresada en otra forma, hubiera atentado contra la existencia de las publicaciones del movimiento, y aún de la vida de sus integrantes".
5. Entre los sorprendidos se detecta el pánico a caer en la literatura panfletaria. Quieren escribir poemas capaces de resistir la acción del tiempo, que valgan como arte ante todo; rechazan lo circunstancial, el motivo que puede ser válido hoy e insignificante mañana.
6. "... la fuerte oposición al régimen, desatada por las invasiones guerrilleras de exilados antitrujillistas en junio de 1959, y por la formación de grupos celulares bajo la dirección del Movimiento 14 de Junio, dio inicio a cierto tipo de literatura clandestina, de protesta, que se extendió desde el manifiesto político a todos o casi todos los géneros literarios". Veloz Maggiolo, Marcio: *Cultura, Teatro y Relatos en Santo Domingo*, Ediciones de la UCMM, Santiago, R.D., 1972, p. 231-32.
7. En su obra *Proceso y Contenido de la Novela Hispanoamericana*, Luis A. Sánchez dice: "Requena, autor de *Los enemigos de la tierra* y *Camino de Fuego*, relata en dichas páginas las persecuciones, tormentos, negociados en su país bajo la dictadura del general Rafael L. Trujillo, todo ello agravado con el fracaso de la expedición "libertadora" de Cayo Confites, 1947". (Madrid, Ed. Gredos, 1968, p. 432).

8. Para Lucien Goldmann las llamadas corrientes del 'arte comprometido' y 'el arte por el arte' son posiciones radicalmente falsas, ya que las dos implican un error que se contraponen diametralmente a toda estética dialéctica: la separación de la forma y el contenido. Dice que no es verdad que el arte resida en una forma independiente del contenido, pero tampoco es cierto que el arte o el valor de una obra de arte se pueda juzgar por su contenido en nombre de ciertas doctrinas o determinadas normas conceptuales. Vid. *Estética y Marxismo*, Tomo I, México, Ediciones ERA, S.A., 1970, p. 291.
9. La ciudad crece y se agudizan las contradicciones de clase en el medio urbano: hay una polarización inevitable entre la población económicamente marginal que sobrevive en barrios periféricos en condiciones de vida subestándar, el proletariado explotado, las fábricas, y la burguesía que disfruta de opulencia en hermosos barrios residenciales. En medio, cual masa gelatinosa, la pequeña burguesía.
10. Usamos el término 'literatura tradicional' para aquella dominada por el uso de temas y patrones tradicionales, para aquella que no renueva el caudal inagotable de la creación artística y acepta como válidos los esquemas fijados por escuelas o corrientes anteriores, confiriéndole un carácter hierático a los postulados que sustentan dichas escuelas.
11. Los mejores datan de las décadas de 1930 a 1950: *Camino Real* (La Vega, Imp. El Progreso; 2da. ed. Editorial El Diario, 1947); *Dos pesos de agua* (La Habana, Imp. A. Ríos, 1941); *La muchacha de la Guaira* (Nacimiento, Chile, 1955).
12. *Cuentos escritos en el exilio* (Santo Domingo, Colección Pensamiento Dominicano No. 23, 1962); y *Más cuentos escritos en el exilio* (Santo Domingo, Colección Pensamiento Dominicano No. 32, 1964).
13. Se caracteriza por sus temas y estilos esencialmente americanistas, en que el paisaje local y el sabor criollo tienen un contenido más universal que el del siglo XIX y en que la naturaleza adquiere a veces una dimensión humana.
14. Es una representación ideal de una totalidad histórica concreta que nos sirve de instrumento metodológico para dar significación coherente a lo que aparece de manera caótica en nuestra experiencia. Cfr Julien Freund, *Sociología de Max Weber*, Barcelona, Ediciones Península, 1967, p. 59.
15. Del cuento "La mujer", Seymour Menton ha dicho: "Tanto la construcción artística como la importancia concedida a la luz y al sonido de la composición denuncian la herencia modernista. Igual que el venezolano Rómulo Gallegos, Juan Bosch sabe adaptar las innovaciones modernistas para dar más relieve a la escena criolla. Además, la imagen deslumbrante de la carretera indica cierta influencia del surrealismo". *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, Tomo II, p. 100.
16. "Suma total de los procedimientos por medio de los cuales la sociedad u otro grupo dentro de ella consigue que la conducta de sus unidades componentes, individuos o grupos, se conforme a lo que de los mismos se espera". Henry Pratt Fairchild, *Diccionario de Sociología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 68.
17. El Caribe, 1964.

18. *El Enemigo*, publicaciones de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, S.D., 1970, p. 21.
19. Idem, P. 88.
20. Vid "*Pueblo, Sangre y Canto*", Publicaciones del Frente Cultural, Santo Domingo, 1965.
21. Cartagena, Aída. *Escalera para Electra*, publicaciones de la UASD, Santo Domingo, 1970, P. 67.
22. Santo Domingo permaneció prácticamente sin transformaciones en su configuración ecológica durante cuatro siglos (del XVI al XIX); y los arreglos y construcciones hechos después de 1550 no lograron alterar la fisonomía arquitectónica de la ciudad. (Cfr "*Los Monumentos Arquitectónicos de la Española*", E. W. Palm, Ciudad Trujillo, Universidad de Santo Domingo, 1955).
23. No es una clase en sí misma. El origen de las poblaciones marginales (lumpen-proletariado) hay que buscarlo, como afirma Carlos Romeo en "...el exceso de población rural-urbana que se vuelca en la ciudad y que deviene un exceso de población urbana por la incapacidad de la economía citadina para absorberla. Con ella queda reflejada la dinámica insuficiente de la industria para darle trabajo al crecimiento demográfico excedente del interior del país y de la propia ciudad" (*Las clases sociales en América Latina*, UASD, Cuadernos Universitarios No. 2, p. 98).
24. *La Máscara, Cuentos Premiados 1967*, Santo Domingo, Imp. Amigo del Hogar, 1969, p. 52.
25. Vid "Human Migration and the Marginal Man", de Robert Park; Cepal: "Notas sobre el concepto de Marginalidad Social"; *Antropología de la pobreza*, de Oscar Lewis; *La cultura de la pobreza en los Estados Unidos*, de Michael Harrington.
26. Vid Castells, Manuel: "Análisis sociológico del proceso de urbanización", mimeografiado, UASD, 1973.
27. Vid nuestro comentario del cuento en la *Antología de la Literatura Dominicana*, S.D., ECD, 1972, p. 26-27.
28. Segundo Premio, Concurso La Máscara 1967, p. 32.
29. Vid Lipset y Bendix: "*Movilidad Social en la Sociedad Industrial*", Buenos Aires, Eudeba, 1963.
30. Primer Premio La Máscara, 1968.
31. Vid nuestro comentario del cuento en la *Antología*, p. 27-28.
32. Primer Premio La Máscara 1969.
33. Término que proviene del francés (anomie) usado por Emile Durkheim para designar ausencia de normas y desorganización social.
34. Primer Premio La Máscara, 1967.

35. Idem, p. 29.
36. La Máscara, *Cuentos Premiados 1968*, Santo Domingo, Imp. Amigo del Hogar, 1969, p. 68.
37. Cfr nuestro artículo "Grafo análisis de la violencia", *Revista Liberación*, 1971.
38. Cfr "El Boom": "Guerrilleros de la novela", Mario Castro Arenas, *El Nacional* (5 de Octubre de 1969).
39. Cfr *Cinco miradas sobre Cortázar*; Lezama Lima y otros, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968.
40. Cfr *Historia de un deicidio*; Mario Vargas Llosa, Caracas, Monte Avila Ed. 1971.
41. Vid el libro de Carmen Arnau: *El mundo mítico de García Márquez*, Barcelona, Ed. Península, No. 36, 1971.
42. La Máscara, *Cuentos Premiados*, 1968, p. 7.
43. Vid *Spanish American Fiction*; Kessel Schwartz, Vol. II, p. 99, Miami, University of Miami Press, 1971.
44. *Historia de un deicidio*, p. 139.