

Alberto Bacza Flores

Doce poetas dominicanos

AISLAMIENTO Y ESENCIA.



ANTE la poesía dominicana lírica de hoy—en su mejor raíz y copa más pura—debemos pensar necesariamente en un destino injusto y oscuro que rodea no sólo la brillante producción poética de la República Dominicana, en su hermoso hoy, sino también a otros movimientos poéticos de nuestra América. Se desconoce, en su valor total o aproximado, el movimiento poético contemporáneo dominicano, fuera del territorio de la República. Y es más: creo que ni siquiera aproximadamente se piensa, en los países del sur de América, en la altura y hondura lírica lograda por el mejor sector poético dominicano moderno. El mal de ausencia de verdadero contacto espiritual hondo en América, divide a nuestras poesías diversas en especies de cámaras cerradas, impidiéndoles expansión, contacto salvador, aire, luz, difusión hacia afuera. Por de pronto, la poesía dominicana de hoy se conserva—con rara excepción—en una especie de virtud de hueso encerrado, de fruto íntimo, que sólo sabe vivir de su propia intimidad y aislamiento para crear belleza e irradiar interno esplendor.

Sorprende no poco, aún al viajero antillano, encontrar en la República Dominicana un movimiento tan cuajado en nombres y en obras, tan propio, tan personal—a veces—y tan en-

raizado, casi inconscientemente, a los temas, a las venas, a las vetas vivas de la preocupación poética americana de hoy.

Esta esencia dominicana de isla—aunque no se perciba marcadamente en su poesía—me parece una virtud no menor para esta especie de virtud, desconocida afuera, de su poesía. Se diría que todo su conjunto se asemeja al sabio adolescente o al joven de sensible sabiduría, que vive casi anónimo sin más amparo que su creación, al fondo de una casa de huéspedes difícil y no menos encerrados. El joven estudia con su ardiente lámpara de soledad, vive sus visiones, compara sus sequedades y sus florecimientos, anota y compulsa en su alma, el mundo que alrededor de la lámpara, del cuarto, de la calle, de la ciudad, de la tierra, vive y transcurre. Luego escribe y parece como guardar lo escrito, encerrarlo en su propia soledad. Más tarde abre puertas y ventanas a la poesía a través del sueño.

Bien está que viva la poesía dominicana de hoy—en su mejor afirmación—en la isla geográfica, pero mal estará siempre que esta isla geográfica se transforme en mar de aislamiento, sordera y desconocimiento para los hombres sensibles de otras tierras, porque desconociendo la entraña poética—que es la huella más pura de cada patria en sensibilidad rendida—nos desconoceremos siempre y no andaremos nunca en el camino ideal de una América de patria mayor, crecida del entendimiento de las particularidades de cada una, buscando en el acento propio, distinto, de cada cual, el fondo común que nos aproxima y hermana. Bien está en comenzar por cualquier acento, que siempre—en el pensar de Goethe—llegaremos a tocar centros. Empezar por el acento poético es tarea en sí recomendable.

Estos doce poetas dominicanos, en quienes encuentro el acento más cuajado y viviente de la poesía dominicana de hoy, quieren ser mis doce poetas, actualísimos por hondos, de mi preferente lectura y enseñanza. En ellos he encontrado no poca virtud de estímulo a mi poesía a través de sus temas y acen-

tos, y de ellos he recogido una enseñanza de lealtad y de conducta poética, de aspiración a lo lírico a través de lo humano, que me será siempre inolvidable.

No son estos doce poetas, fríos para mí, sino al contrario: pulpa y entraña, aprendizaje y renovación propia mía.

En ellos veo una ciencia difícil, y el rumbo cierto de la mejor poesía dominicana contemporánea, para ir derecho, seguro, en la libertad de una expresión cada vez más honda, al hombre permanente, a su profundidad, esencia y esplendor.

CONCEPTO DE LA HERENCIA.

No aparecen, ciertamente, estos doce poetas como brotados por azar. No puede nacer ninguna poesía sin una herencia, y ciertamente existen acentos, corrientes, ondas, conductos, que preparan, que limpian un tanto el campo, que desbrozan y trabajan un estímulo mayor para crear más tarde un valor más hondo y permanente.

De entre los nombres más dignos y más altos que contribuyen a establecer una primera herencia lírica cierta, en lo sensible dominicano, dos nombres se destacan: Enrique Henríquez (1859-1940) y Fabio Fiallo (1866-1942). La importancia que ellos tienen es que concentran en poesía lo poéticamente aislado, compendian, ordenan, amarran en el poema elementos sueltos de sensibilidad, dispersos antes en poesías distintas, en temas y esencias líricas, siendo el aporte más importante anterior el de Gastón F. Deligne (1861-1914). Lo que en Deligne era sólo cosa de pasajera zona, lo que en Joaquín Pérez (1845-1900) se escapaba—de tarde en tarde— a través de un mal entendido dominicanismo externo; lo que en Salomé Ureña de Henríquez (1850-1897), fluye como a pesar de una norma fría, de discurso, acorde con la parte de frialdad acartonada del siglo XIX español (apartados Bécquer, Larra, Rosalía de Castro y los poetas del 98); lo que en Arturo Pellerano Castro (1865-1916), es sólo

un leve temblor de insinuación, en Enrique Henríquez es una primera esencia de formal conducta en poesía y con poesía. Por primera vez en un poeta aislado, solitario, vocativo entra el temblor poético de manera más continua. Viene a ser—en términos comparativos de otra poesía—lo que son Bécquer y Rosalía Castro, con respecto a los poetas finales del neoclasicismo español, o a los poetas de la plenitud del romanticismo hispano como Gabriel García Tassara, Núñez de Arce, Ventura Ruiz Aguilera y Enrique Gil y Carrasco.

Enrique Henríquez inicia una especie de poda al frondoso y frío árbol de una poesía discursiva: se queda con lo nocturno, en lo tembloroso de la medianoche, en la calle del amor, en la alcoba, en la cita vieja, en el aroma de un recuerdo. Esta mayor estrictez íntima, el verdadero intimismo sentimental que inicia, con el mejor temblor romántico y los primeros toques modernistas, sitúan la obra de Henríquez con una importancia de primer plano lírico en la mejor herencia de la poesía actual dominicana. Su dolor, el suspiro, la queja, están expresados con la menor teatralidad posible, si comparamos sus desnudas notas de amor a expresiones alusivas, envueltas, anecdóticas de la poesía anterior. Henríquez innova también, en la poesía dominicana, iniciando una concentración en sólo ciertos temas, en sólo ciertas cuerdas de que el poeta es capaz. Reacciona contra la amplitud osada de la temática de Gastón Deligne. Henríquez, al reducirse, amplía con mayor fuerza lírica su contenido poético y hace más viva la descarga lírica de su expresión temblorosa.

Fabio Fiallo, a través de un modernismo, lentamente asimilado, innova y conduce la parte más íntima del modernismo, y deja un tanto de mano la parte más anecdótica y bullanguera de él. Tiene su vida cierta aureola romántica que pasa con el mejor símbolo a su poesía madrigalesca y sensitiva. Vivió como Enrique Henríquez—en poeta, y éste es un segundo ejemplo bello de ambos.

Pasando por diversos nombres que no agregan conducta u obra fundamental al primer aporte de estrictez y conducta lírica de Henríquez y Fiallo, encuentro un tercer aporte de conducta y herencia a la poesía actual dominicana y su destino: la obra de Ricardo Pérez Alfonseca (1892).

Si Fiallo y Henríquez logran concentrar, por vez primera, la intimidad. Ricardo Pérez Alfonseca logra, por primera vez, otorgar a la poesía dominicana el sentido meditativo que en vano habían querido otorgarle poetas anteriores. No encontramos aquí el tema viejo desde afuera como en la poesía de Salomé Ureña de Henríquez, por ejemplo, sino una luz meditativa, sensible, interior, que aprovechando el nuevo sentido de la época se apropia de meditaciones poéticas, íntimas y recogidas, y las desenvuelve de acuerdo a una sensibilidad interior. El intento de Deligne, que no pudo realizar por no centrar el asunto en la entraña poética viva, lo consigue Pérez Alfonseca porque, justamente, procura no salirse, en su meditación de lo lírico, y rondar con ella como alrededor de la lámpara la anochecida mariposa, entrañable, de luz.

Su acento es filosófico y profundo, se inicia por primera vez en la lírica dominicana, el monólogo meditativo interior, un llamado a un insistente desvelo, a diálogos y preocupaciones que serán nervio de la poesía de Domingo Moreno Jiménez (1894) poco más tarde.

Comparado cualquier poema de aliento más largo de Gastón Deligne, externo, con «Oda de un yo» de Pérez Alfonseca, puede apreciarse cuánto significa en avance la obra poética de Pérez Alfonseca, en concentración de interiores diálogos y móviles luces de sensible pensamiento activo. En «Oda de un yo» si hay huellas de Francis James, las hay también de André Gide y sobre todo de Goethe, y es esto lo que nos resulta tanto más significativo puesto que significa la búsqueda de una preocupación sensible y pensante a través de una poesía de ideas y de sensaciones depuradas.

He señalado solamente lo que aporta, en herencia, la poesía anterior dominicana a los doce poetas de ahora. No me he referido a la herencia de la poesía no dominicana en ellos, ya que es—como en toda gran poesía actual—de dos naturalezas: una de raíz clásica del siglo de oro español, y en general de poesía universal de todos los tiempos, y de esencia europea y americana contemporánea. Huellas de surrealistas, de Joyce, Lawrence, T. S. Eliot, Rilke, no es difícil encontrar en la poesía dominicana contemporánea. Ello indica una preocupación por los fondos de una herencia universal general de la poesía de todos los tiempos, unida a una herencia contemporánea de la poesía—sobre todo europea—anhelos que vienen a desembocar en la actitud del grupo de «La Poesía Sorprendida», que desde el primer número de su revista poética, ha venido traduciendo poesía de Paul Eluard, André Breton, Robert Desnos, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, George Hernain, D. H. Lawrence, George Santayana, Archibal Mc Leish, William Blake, Stephen Spender, André Gide, André Salmon, Charles Vidrac, Paul Claudel, Arsene Yergath, Salvat Papasseit, James Joyce, Paul Valery, Xavier de Forneret, etc. Esto entraña apetencia, conducta y ubicación.

En los doce poetas escogidos descansa, para mí, este concepto de la mejor herencia y mejor realización poética dominicana. Las virtudes líricas de Enrique Henríquez, Fabio Fiallo, Ricardo Pérez Alfonseca, en lo dominicano, y las corrientes mejores de la poesía no dominicana, en las partes asimiladas por la poesía dominicana actual, entran a valorarla singularmente.

Los intentos de Henríquez y Fiallo y los nervios líricos de Pérez Alfonseca entran a realizarse, por los doce poetas escogidos, dentro de un clima de poesía eterna, constante y mágica.

Dentro de los poetas escogidos, imperan no pocas corrientes de la poesía española de hoy. Un intimismo profundo, depuración formal, y estrictas palabras interiores en la poesía de

Franklin Mieses Burgos: un retorno a la estrofa y a las formas de una poesía ceñida en formal y libre en su expresión interna poética en Mariano Lebron Saviñon; una especie de neopopularismo en la poesía de Manuel Cabral; elementos de una intención surrealista en algunos textos poéticos libres de Freddy Gatón Arce; una depuración a formas más estrictas en la poesía de Carmen Natalia y una en sentido hacia el verso como elemento de trabajo aislado y refulgente como en María Cartagena; y por último entronque de varias tendencias como en Rafael Américo Henríquez: neopopularismo e intimismo.

Los acentos de una poesía profética, anunciadora, ideológica a la manera de Nietzsche y de Whitman o de un Isaías más íntimo se muestran en un vaivén que va de la profecía y la proclama al monólogo íntimo en Domingo Moreno Jiménez y Héctor Inchaustegui Cabral. Estas esencias se hacen totalmente herméticas, íntimas, en poesías como las de Manuel Llanes y Pedro María Cruz, donde el trabajo está realizado vuelto todo hacia el interior, nocturno y denso como ola pesada de un mar viejo de antiguas preguntas, dudas y vacilaciones, en honda noche interior cerrada.

DOMINGO MORENO JIMÉNEZ (1894).

En los primeros libros poéticos de Moreno Jiménez, como «Psalms» (1921), «Promesas» (1916) y sobre todo en «Vuelos y duelos» (1916) se percibe claramente una lucha, que sólo más tarde resolverá al poeta, entre una expresión que a veces queda temblando en pleno blanco hermoso y dolientes intentos fallidos en busca de esta expresión. Algunos elementos becquerianos entran en su primera poesía: una niebla sutil, el sueño, la poesía, el corte de la rima, el soñar por el soñar y la mirada a los hombres como niebla y escoria. Estos elementos sutiles son los que afirman su mejor parte, y los que apuntalan la masa que quiere derrumbarse a la no poesía. «Se torna el cielo de

un naranjo obscuro», o bien esos «cipreses funerarios» colocan como tonos de selección en una poesía que luego se tumba por falta de equilibrio hacia el lado más ingrato. Pero es necesario marcar en él una acción precursora que es la que nos interesa por sobre los vacíos o las zonas confusas y repetidas de su poesía de entonces. Es posible seguir una línea de exaltación verbal y de la imagen que amerita su obra de entonces: «Busqué para mi imagen collares de rocío», dice, y luego elementos del modernismo anterior que se hacen más puros: «una rosa de nácar caída sobre el césped», amparándose ya entonces, en la muerte, como uno de sus temas para alegar por una poesía de mayor orquestación angustiosa y verbal.

Un crepúsculo de sofocación y elementos decorativos a la manera de Darío y Herrera y Reissig cierran este primer período suyo.

Es a partir de entonces que Moreno Jiménez realiza una renovación formal. Ciertamente esta renovación existe en estado latente en los libros anteriores de Moreno Jiménez y cabría dejar un interrogante hasta dónde escuelas como el ultraísmo y el creacionismo, anteriores a 1920, pueden tener alguna conexión con la obra de entonces de Moreno Jiménez. Justo es señalar que no hay en la rebeldía de Moreno Jiménez las huellas negativas, demoledoras de la herencia en el sentido de los futuristas, ni la euforia de entonación de la edad mecánica de ellos, sino más bien una preocupación de libertad formal, sin las estridencias y acciones de los dadaístas, y con una gravedad, tono mesiánico, sentido de lo apostólico ajenos al juego. Esta gravedad y adustez es una característica de lo que será el Postumismo, su Escuela, como actitud ante el público. No es un movimiento estridente de lucha callejera sino de reclusión, de recogimiento, siendo todo un símbolo, que los poetas Postumistas se recluyen y recogen en la «Colina», en uno de los barrios de Santo Domingo de entonces.

El escándalo que se produce no es un escándalo ante el cual se enfrentan directamente Moreno Jiménez y los suyos, sino la resultante de una búsqueda de una actitud más libre, que más adelante se transformará en una actitud de mayor sentido próximo y evolutivo, al proclamar Moreno Jiménez en 1935, que uno de los fines del Postumismo es «Desatar en el espíritu las fuerzas primarias» y una coordinación con la realidad cósmica, sin abandonar su tono religioso, profético y mesiánico revisor.

Una de las características del Postumismo ha sido su constante cambio de posturas y evoluciones, de lo pasivo a lo activo, de lo poético a lo religioso, de lo nacional a lo universal, de lo particular a lo cósmico, de lo concreto a lo abstracto. La evolución de Moreno Jiménez ha sido casi la evolución del Postumismo. Al dejar de participar activamente en la poesía, sus compañeros de la primera hora: Andrés Avelino, Rafael Andrés Brenes y Rafael Augusto Zorrilla, y cerrarse su acento con Francisco Domínguez Charro (1912-1943). Moreno Jiménez ha terminado en Profeta sin discípulos, encerrando en sí toda su brillante e importante profecía, continuando solitario y activo, toda su evolución y su importante trayectoria.

Moreno Jiménez otorga a la realidad una acogida cruda. No la supera soñándola, depurándola o haciéndola llegar a su poesía por medio de líricos filtros, desbrozamientos y podas. La toma como la encuentra. Otorga a las palabras un sentido que acoge aún aquellas que aparentemente carecen de valoración poética. Para él parecen no haber palabras no poéticas.

Es cuando el poeta se recluye, por propio destino, en las viejas provincias de su isla, que empiezan realmente su mejor vena. «El diario de la aldea» (1925) y «Decrecer» (1927) que recoge poesía anterior, marcan una búsqueda de expresiones en que empieza a crearse acuerdo entre la poesía y el mensaje, entre el paisaje y el fondo.

«Permite que así como amo a la rosa te ame a ti,
que prolongas la vista de los pelícanos hacia las nubes».

La obra de Moreno Jiménez requiere un espacio que estas breves apuntes no alcanzan ni pueden resolverse. A falta de una mayor detención, solamente debo contentarme con anotar de pasada algunos de sus temas y corrientes.

Desde luego una búsqueda de lo nacional dominicano, no en la parte de una sola enumeración, sino en la razón de su humor.

«Como el buey llevo mi carga de domesticidad, más allá de ignorados límites». «El cénit fué mi centro, y ahora lo ignoro a cada pisada».

Se interesa por una expresión ancha, de versículo, de salmo. Lo orquestal empieza a ganar real fundamento en su poesía, y lo sonambúlico adquiere en él mayor potencia mesiánica.

Un sentimiento de angustia enunciado en sus primeros cantos cobra desarrollo y da paso a una desesperación de ambulante de su isla donde concentra toda la tierra. De allí sale al universo.

Pero es necesario llegar hasta la madurez de los 40 años del poeta para hallar los dos primeros testimonios inobjectables de su lírica: «El poema de la hija reintegrada» (1934) y «Moderno Apocalipsis» (1934).

La muerte, tema constante en él, supérase como tema en sí, en el primero de los cuadernos. La visión adelantada, relumbra en el segundo.

«En este mundo, donde sólo se premia la capacidad de fingir
[mejor
era justo que llegaras, y después de breves instantes,
ya estuvieras confundida con la cal y con la mariposa, con el
[carbón y con la piedra».

«Cómo me alivianas la sombra, al advertir desde que te dor-
[miste
que en mi derredor todo es sombra».

«Moderno Apocalipsis» adquiere el acento del predestinado. La América entra a ser su religión.

Las corrientes materiales se hacen carne y sangre en su verso, en su obra siguiente. En todo encuentra motivos para su canto, a todo lo levanta su singular y extraordinario don de entraña lírica. Pero todo, como la tierra en la raíz, se adhiere de elementos que el poeta deja, por pesar o pereza, en estado ingrato y duro.

Una antología suya, depurada, selecta, amplia, espera para mostrarlo en la importancia que parte de su obra tiene como la labor de uno de los más singulares poetas americanos de nuestros días.

Sin duda alguna es Moreno Jiménez un poeta nacional, totalmente nacional, como lo son, por ejemplo, César Vallejo para el Perú. Pablo de Rokha para Chile y López Velarde para México. Nacional por entraña de hombre afirmado en su honda tierra.

Lo dominicano puede mirarse a gusto en parte de la obra de este poeta, verdadero Caminante de múltiples caminos y de tantos, «caminantes sin caminos», como el título de uno de sus cuadernos poéticos (que llegan a pasar la treintena).

Su obra de entragamiento de una vida de cultivo poético, su postura insobornable, libre y siempre suya, otorgan a su vida un valor tan destacable como su obra, constituyendo ejemplo en la poesía moderna dominicana, en lo que significa desvelo por una creación, y realización de éstas—como sus naturales vacíos—a pesar de las circunstancias y por sobre un ambiente no siempre grato al normal, inevitable desarrollo de su poesía.

RAFAEL AMÉRICO HENRÍQUEZ (1899)

Trabaja una poesía de factura un tanto cerrada, pende una estrictez castellana fuerte y recia. En su poesía habla la ola de los suyos: fuertes y precisos, resueltos y contenidos castellanos. A ratos la cantinela del señor de las tierras y los predios, como en el Marqués de Santillana mezclando lo popular a lo culto, asoma como canción que se murmura entre dientes, a media voz del alma: «Con filo de estrellas,—cavando su fosa . y afirma en él un sentencioso canto de tierra redonda, limitado, enmarcado, estrechado por una estrictez de normas y un deseo de cerrada arquitectura noble y sola. «Dedos de rocío—abren la ventana» «Y se enreda el cielo—en la frente yerta—de la niña muerta». «Y es canción de cunz—el canto amarillo que canta la luna».

Existe un elemento de color que señala una de las características más salientes de su poesía. A la manera de los impresionistas él coloca el color a sus sensaciones humanizando la naturaleza, vistiéndola con el tono de su monólogo sonambúlico interior. «El verde oloroso que lanzan las flores—el rosa an la riego que viaja en los vientos» «El verdín sonoro de la primavera».

Su luna que «fabrican diez doncellas» es más bien una luna de sueño, que rueda en el sueño que ha de llevar vagabunda—Por paisajes interiores—¡Ausencia de cosa tuya!» y es esta luna cabalgadora en ramas y espigas y aguas morenas de río, quien va de pleno a la fantasía, al «huerto de nácar», donde los dedos son luces que buscan la luna y donde «los vientos apriscan—ovejas dormidas—en cielo nocturno». Al poeta y su poesía es necesario encontrarlos con sus sentimientos diluídos en los colores vivos de su interior traspasado en la naturaleza y hacia las cosas inanimadas para reflejarlas en fantasía.

La realidad del paisaje está desmontada, desmenuzada y en la poesía de Rafael Américo Henríquez existen varios paisa-

jes de colores y poesías, acentos y tonos, como son varias sus lunas: de doncellas, de espigas, de ramas, de ríos y de huertos. No existe, como en la poesía de Manuel Llanes, la ola nocturna que transporta en su sombra el sueño. Aquí el sueño está en la tierra como una flor o una hoja crecida de súbito en medio de un paisaje escueto transformándolo en paisaje barroco de ciudad. Constantes cambios, mutaciones, puentes, van de su paisaje a su realidad interior—donde lo monta y desmonta— señalándolo.

El silencio lento y grave de Rafael Américo Henríquez, que a la manera de un primitivo atado a la tierra, parece subirle por los pies con no sé qué fuerza de raíz o de interior de la cáscara terrestre, se extiende como fantasía y sobriedad a la vez, como dureza de cáscara y como fortaleza y delicadeza de ramas. A veces cruza cierto paganismo que se detiene en el color, y sus mujeres tienen cierto sentido de friso o de estampa de la tierra en el aire. Miran al cielo, desde un suelo de sueños: son mozas sonámbulas, o lunáticas, o perversas: «Con pecado se viste: grácil, lúbrica, lenta,—Aprieta pechos duros, cual ayer a las hijas—De la cabra difunta». En esta realidad deformada naturalmente, surge una fuerte luz que es la que separa y designa a las cosas, las disloca, las tira, y a la moza lúbrica la acompañan zonas del cielo, de un cielo loco de color. «Las estrellas son vuelos—De canciones rurales— En moza van mudando los verdes de la era;—El paisaje enarbola dos manos por bandera». Imposible separar estos elementos de la poesía de Rafael Américo Henríquez: sensual color terreno que sube del fondo, sonambulismo de sus figuras, sequedad de la forma que viene, a mi entender, de la sequedad de la tierra sobria y dura. Lo tierno en la poesía de Rafael Américo Henríquez se da con cierto ceño duro, parecido a la ternura de la tierra. El árbol suyo poético—de raíces duras de Castilla—da flores y hojas, pero a través de un tronco nervudo y ronco.

El trópico suyo es un trópico más fiel, más próximo a este trópico duro, a pesar del color: «Y los pinos se enfiestan con fanfarria de fragua,—La moza sueña: abreva, deja olor a frescura—En los dorsos de piedra y en los brincos del agua». Vuelvo a señalar esta posición suya de señor del campo de su trópico fuerte y algo gris. Su afán de superación verbal encuentra ejemplos en algunos adjetivos, sustantivos y verbos que traen a su poesía madurez y encuentran clima en ella añejas y nuevas voces que la circundan a ratos: «aprisca», «bacanales», «enarbolala», «cortijo», «ventorreros», «aprontan», «brega», «rebota», «enfiestan», «fanfarria», «cuaja», «jocundan», «avientan», «desuncidos», «regaña», «finita», «jayán», «holganza», «zaga», «alcabueta», «albergadora», «fallidas», «hurtar», por robar, «hendidas», «bermejas», «recrece», «agobio», «titila», «verdín», «vaho», «ringlas».

Rafael Américo Henríquez busca la superación y la recreación de su poesía en un ceñido cinturón de gravedad y a la vez de seco esplendor. Todo este afán podría decirse con palabras suyas, que estas maneras y formas verbales que levanta caminan a la zaga de luces perseguidas». Busca su luz pero en lo fuerte. Esta preocupación de lenguaje sin perder lo firme y lo estricto de su nervio lo separa ostensiblemente de los Postumistas que descuidan la forma en su afán de apresar emociones, y es este sello castellano, de selección de vocablos, de lenta maduración del poema, de corrección, de repaso de la forma y la palabra, y también de temas totalmente de campo, mozas, luces, que lo aísla de la corriente Postumista, aunque pudo estar con ella cuando significaba voz de escándalo y vanguardia.

La poesía última de Rafael Américo Henríquez tiende a un mayor desahogo de la expresión, a una osadía de aliento largo y ancho, continuo. Sobre esta rigurosidad castellana corre ahora cierto delirio mayor de que reviste sus evocaciones y símbolos. Sus temas siguen siendo: el campo, el recuerdo, el paisaje—interior y exterior—montado en una luz ideal suya, in-

terior y de la tierra. Su poema definitivo: «Rosa de tierra», largo aliento lírico en extensión y calidad apretada, señala la culminación feliz de una expresión poética trabajada con fervor y lentitud, pero sin descanso y con fe. La repetición de ciertos elementos, a la manera de Lawrence, con maestría y felicidad expresiva; la madura evocación del tema: un recuerdo que da origen a todo un río de símbolos; la originalidad renovada, revaloradora de un tema eterno hacen de «Rosa de Tierra» una obra poética que puede figurar entre los más altos intentos y logros líricos de la poesía dominicana de todos los tiempos. El recuerdo va mezclado aquí a la sentencia, la meditación crepuscular y doliente emparentada con figuras un tanto de sueño, de sueño de tierra, quintaesenciando su depuración selectiva y su norma de trabajo difícil y ahincado.

MANUEL LLANES (1899)

La intuición poética y el instinto renovador interior valen en la poesía de Manuel Llanes por sobre cualquier otra virtud, manteniendo su obra, después de una larga vida silenciosa, en igual silencio de selección y de aislamiento salvador. Esta austeridad de silencio, este recogimiento interior le ha mantenido salvándole lejos de la marea antipoética en que casi la totalidad de los imitadores de Moreno Jiménez—con contadas excepciones—se sumara. Manuel Llanes se mantiene aparte por su soledad y vocación. No quiere decir esto que no existan en su obra elementos Postumistas—materialidad, contradicciones verbales, juegos de palabras, «hambra sin hambre», etc.—pero todo ello está trabajado en un silencioso sueño de interior, y ya es sólo la sombra de un Postumismo. El misterio es en él su mejor zona, un misterio al cual se asoma la muerte en temas que parecen ser la prolongación de una sola ola alta y larga levantada en el canto—azul de noche de muerte—.

«Ronca fuerte la demencia de la aurora—con la dulzura que fallece—en el viento y en las hojas del otoño» «tu lámpara risueña» «Mi piedad dormita—como los stradivarius—en la serenata de los ángeles» «Sonríe la noche en mis labios—entre un coro de campanas,—pero de campanas dolientes—en medio de la noche—estruendosa».

Asoma su noche «mayo huérfano», y en la noche es preciso situar sus imágenes de muertas y sus ausentes que parecen flotar en una espesa marea clareando de silencios su mundo. Así exclama doliente: «Mi corazón torpe, estaba ebrio de demencias nocturnas—imaginando dolores en los rincones de mis penas—En el caos de las almas las campanas negras duermen».

Su escritura está llena de sombras, un claroscuro sube de la vida a la muerte, baja de la muerte a su viviente recogimiento. Allí se desenvuelve su mundo y su agonía, y se me antoja a veces su obra temblorosa y nocturnal, el manuscrito del trasplantado de cualquier dormida, solitaria estrella.

Es interesante señalar que aun cuando Llanes recurre a lo exaltado, al color violento de lo raro profético, su profecía sueña a profecía interior. No avanza al grito, no avanza al ademán fuerte, se queda en una penumbra, a lo sumo llega antes del alba, y la anuncia, pero sin entrar en ella con su canto.

«Isla triste creo en tus tierras de fuego», exclama al comienzo de su canto profético, pero cuando se piensa que la luz de afuera ahogará lo interno, ruedan los elementos nocturnales: «en el vaho de la idea que está en el fondo podrido de la fiebre» «el zig-zag se desvela sobre los horizontes fértiles» «entre las sombras—creo verte de nuevo—con el estupor blanco—de la noche mojada». El alba no está pura ni sola. No resplandece única, ha de mezclarse a ella la asociación nocturna. Hasta el mismo tema del alba y del fuego se me ocurre que surgen por estar antes que el alba la noche y por hablar de la noche con el pretexto del alba, y el fuego es un fuego más del corazón que de la tierra, un fuego más de la noche interior, cerrada,

fuego de la muerte y de la vida y nunca fuego externo. La «luz doliente», «los siglos», los pájaros fugaces con la noche», están vueltos en una atmósfera misteriosa que poco tiene que ver con el alba.

A esta corriente de reflejos nocturnales es preciso agregar como importante otro elemento que es el color lawrenciano, y el aliento de ola de mar de la poesía de D. H. Lawrence. Su poema «El grillo» nos puede ser buen ejemplo de lo dicho.

El grillo—elemento también de tarde y de noche—marca en la poesía de Llanes un punto neurálgico, ya que elementos de soltura verbal, de poéticas vacilaciones, de recreaciones de lenguaje, de zonas de delirio, entran a voluntad, moviéndose todas en medio de un ambiente de proyección nocturna.

«Tú estás cielo y solo, y me pareces de noche una copa vacía». «Tú estás donde la noche se cae volando la flor». «No te pareces a la tierra, la culpa toda llena de lamento», dice, pasando de una idea a otra, por medio de bruscas asociaciones a veces sin término fijo. A la manera automática, las cosas diversas se asocian y confunden, y a veces es el grillo, a veces la noche, a veces el hombre que circula por su anohecida poesía sin fantasma determinado. «Asordinado tú no consideras la flor mece la cuna, ¡oh mecedora!» Recuerda cierta forma de marea suelta joyceana, creadora de asociaciones distantes, y reflejas. «Tú que haces entraña la estrella de un grillo—de modo que ella parece expatriarse en voz baja». Las citas podrían seguir, ya que el poema refleja diversos modos de Llanes, que confluyen superándose, pero el final merece detención, porque nos afirma la ubicación nocturnal de su poesía; voz, tú, sombra de todas las cosas—ahora eres tú el alba con tu sombra». La sombra del alba, la proyección de su noche en el canto, definen un modo particular suyo. Su canto continúa hilvanando la noche, la muerte, la soledad, el abandono a esas formas—criaturas nocturnales—como en una larga ola interior obscura, ola de mar del doliente penumbroso que va y vuelve, se extiende y se

recoge en un planeta oscuro, azul, iluminado por la creadora noche de la tormenta, la angustia, el temor, los fantasmas y la vigilia con iluminaciones, apariciones noctámbulas dichosas que vuelven, muertas insepultas que rondan, fantasías, sueños, despertadas, resucitadas y pre-agónicas, que rodean la poesía de Llanes como elementos de una marea sin reposo.

TOMÁS HERNÁNDEZ FRANCO (1904).

Una vena popular, de un neopopularismo que se presenta en Manuel Cabral, señala una de las directrices de la poesía de Hernández Franco, marcada singularmente en su libro «Canciones del litoral alegre» (1936). Un desentado y una soltura de arrogancia verbal, y una búsqueda de términos de humor antillano—junto a su mar—con personajes e imágenes de una especie de «Marinero en tierra» con menos andalucismos y más Caribe, se anudan a una de sus expresiones más conseguidas.

Pequeños espejos de figuras señalan un estado de ánimo o un paisaje: los vientos de su mar Caribe son «crucigramas de las islas», y Don Pancho Alegría, capitán de goleta, es naturalmente «parrandero de tormentas», «marrullero de corrientes». Quiere recalcar no sólo el humor, sino rescatar sonoros nombres de su litoral: Puerto Plata, Las Bahamas, Aruba, Turkilán, Curazao, Paramaribo, San Thomas, Jamaica, San Juan de Puerto Rico.

«Sin brújula se te va—al alma, recuerdo afuera!».

La canción simple, al modo de ritornelo popular pasado por el filtro de lo culto, impera en esta etapa anterior. Todo aquí es sencillez y tiene humor y son: «¡Qué dulce la sal del mar!—¡Qué bueno es irse muriendo—de tu mirar y besar». El juego da paso a la luz, una luz de sol que en las manos o en el alma besa la sal del mar y sonrío. Todo es alegre y dulce.

juegos verbales («y vientre suave de vela—en viento sabio de rutas»), modalidades gratas a los poetas ultraístas y creacionistas («Brújulas anarquistas», «equinoccios de tragedia», «cielos de arena blanda»).

El tono se hace más íntimo sin perder ni su frescura, ni su gallardía infantil, conmovedora a ratos, pero en él no empieza a preocuparle tanto el decir mucho con soltura como el decirlo con síntesis, a la manera intimista, por desplazamiento de nudos y elementos intermedios:

«Toda tierra. La tierra que tú veas,
es la misma del viaje:
es la misma que aguarda el gesto de tu mano
cuando digas: ¡Adiós!»

Su afán de mayor síntesis desemboca luego en el mejor intento lírico suyo, en su libro «Yelidá» (1942). La riqueza imaginativa encuentra un cauce ordenado y una razón de aliento mayor, mágicamente rescata elementos bajo la corriente de su alma y recurre a símbolos, a historias para hablar de su esencia, de su saudade y su angustia. Aquí la alegría de Don Pancho Alegría, matador de tiburones en el mar de las Antillas, se transforma en una silenciosa congoja y penetran elementos de folklore en reemplazo del humor anterior. Todo empieza a ser grave aún con la agilidad verbal que a ratos impera y domina.

Dice de Erick, «alma de fiord y corazón de niebla», y está definido y agrega: «de padre ausente naufragado—nadador ya de algas profundas y arenas sorprendidas» «Erick creció en su idioma de anzuelo y de corriente—fuerza de remo y sencillez de espuma» «mitad Tritón y mitad Angel» «pulso de viento y terquedad de proa» «a los quince años conocía mil golfos—y sin contar el ya remoto y salobre seno de la madre».

Los años no ruedan en vano. Dejan como un sedimento de desesperadas anclas y de mares movidos en el alma. Los años

le transforman el humor en esa especie de humor de navegante de la tierra asomado a todas las nostalgias y mareos.

El trópico prieto, jugoso, vigoroso y vivo, alto como la palma y duro como las relumbrantes maderas, entra como un lucero mulato, abanicándose en las hojas vivas y grandes. Una tienda Fort Liberté. Dioses: Legbá y Ogún. Una Virgen suelta de muelle de puerto: Suquiete. «hecha de medianoche a toda hora — con hielo y filo de menguante turbio» «calcinada cerámica con alma de fuente» «en la noche sudada de fiebres y mareas».

Hernández Franco ve su trópico no a la manera anterior de color reposado y soñado de Rafael Américo Henríquez, o a la de Llanes, nocturnal de ola azul y densa interior, sino sensualmente, con brillo de hojas temblantes en la lluvia.

«Yelidá» está colmado de aciertos líricos, de síntesis oportunas, de multiplicados espejos, donde él contemplaba antes su viento marinero y hoy refleja la ola de las corrientes de dos sangres:

«estaba tendida y fresca como una hoja amarilla muy llovida adolorida sin dolor casi despierta en la hamaca de un sueño tibio le vivía tan sólo un golpe amado de tambor en las sienes».

Trópico subido, verdeante, jugoso, jubiloso, con su tambor, su color, calor y tragedia. Hernández Franco le refleja en un fondo gráfico, de inquieto dolor, con problemas de sangres y de razas, de nervios y se ofrece como conductor—por su contacto largo con una cultura abierta de todo este grito de brillo y de vivencia. Elementos de su poesía.

FRANKLIN MIESES BURGOS (1907)

Es necesario anotar como importancia de la conducta y la obra poética de Franklin Mieses Burgos que constituye, des-

pués de Moreno Jiménez, el ejemplo más señalado de vocación y pasión por una conducta y una obra, aventajándole Moreno Jiménez, por permanencia mayor, por edad mayor y por sentido renovador, pero superándole Mieses Burgos en selección, finura y depuración poética, constituyendo, en la actualidad, su posición diáfana, enseñadora y recogida, el mejor ejemplo lírico a la joven poesía dominicana y la verdadera continuación de la conducta iniciada por Moreno Jiménez: un profundo respeto a la soledad creadora del poeta, ceñida en Mieses Burgos por un aislamiento salvador sin urgencias.

Ganada la batallada de libertad formal de la poesía dominicana por Moreno Jiménez, aceptados los elementos materiales y reales como elementos de una gran poesía, la actitud de Mieses Burgos aparece como señera y singular: levanta lo onírico y a la vez desbroza su poesía de elementos impuros. En la actualidad, la poesía dominicana mejor parece girar alrededor del ejemplo de este gran maestro de la poesía lírica dominicana de hoy.

La poesía que Díaz Plaja llama esencial, y el poema como «hilo conductor, confidencial, secreto, de los afectos casi inexpresables fuera de la estricta intimidad espiritual y enamorada» encuentran en ciertas regiones poéticas de cultivo, en Mieses Burgos, un rumbo de profundidad y de íntima fortaleza. Frente al dique abierto por Moreno Jiménez, Mieses Burgos se impone la tarea de canalizar, eliminando materiales impuros, pesando y repasando las palabras, no admitiendo ciertas voces hasta que han pasado y vuelto a pasar como un río repetido y empujado a ser más puro, y, entretanto, puede aliar este trabajo de selección con un adentramiento de cabos sueltos y de amarras libres hacia el sueño y las zonas oníricas, pero es necesario marcar que solamente se produce esta libertad cuando han sido recorridos ciertos tramos en su poesía y se han dado los primeros pasos selectivos y depuradores íntimos—de sentimientos, palabras y temas.

Una gran aristocracia formal y de peso, alienta en su poesía; natural postura de quien sueña no ya la naturaleza, como en Rafael Américo Henríquez, sino el propio sueño. Las canciones se caen de los árboles como las hojas muertas, y se levantan árboles paridos de léxicos azules, con los que dialogan los hombres y las piedras. De la voz nace un árbol de canciones, en el poema suyo. Sombras, albas, rosas, palomas, hojas, cielos, silencios, enamoradas y cambiantes lunas de su trópico íntimo, palmeras de humo y de llama, pájaros sonámbulos, campanas de voces cambiantes como el año, se inundan de sueño y traspasan sus visiones. La tierra se reconstruye en la intimidad del poeta.

El camino de sueño, que siguiera al comienzo la sombra de un sugestivo y simbólico Maeterlinck, se trueca luego—más tarde—en un Rilke sonámbulo y luego—o paralelo—en un Lorca con entronques surrealistas, y si traemos estas referencias es sólo a título de mera señal en la noche normal del sueño, no a condición de marcar una determinante influencia, porque Mieses Burgos, de tanto asimilarse múltiples corrientes y apetencias ha logrado crearse un particularísimo, definido y personal estilo poético, uno de los más personales—si no el más personal—en la lírica dominicana de hoy.

Como ejemplo de esta depuración de sentimientos hasta las esencias, puede servirnos un trozo cualquiera de su «Anti-génesis»:

«Entonces: ya todos éramos uno—en la unidad de Dios.—Y mi aliento de vida, era tu aliento,—porque tú eras yo...—¡Oh, indescifrable enigma de la rosa y el viento!—Yo me amaba en ti misma». «Qué dolor el de no verte—entre estas muchas cosas—que no eran» «Ya íbamos a ser—mujer, estrella o rosa».

Un barroquismo de alta ley vigila su poesía definiéndola. No está recargada como en Moreno Jiménez, porque tome una realidad ígnea recargada, sino porque el sueño trabaja y es él

quien ordena, y recarga, pero una vez que la realidad común ha sido dejada a un lado. Es sobre la realidad selectiva, nada vulgar, proferida al poeta, que empieza la creación, y es sólo entonces que trasoñándose, empinándose hacia el imaginado empeño del sueño de las cosas, que ellas levantan un perfil. «Tienda de Fantasías» es una verdadera ciudad donde imperan «un automóvil persa y un verde perro etrusco — que le ladra a la luna,— como todos los perros que saben ser poetas» «una rosa de trinos y un paisaje de vientos», besos arrugados como momias egipcias» «un rido de gardenias con música de abejas» «una crisma perfecta de un niño sin infancia—escondida en el fondo—de una obscura — botella» «pozos, mohosos por la herrumbre — de todas — las estrellas», «un dado con tres doces» «un ángel de la brisa—que sé como las hojas» «una campana enorme que sueña entre la niebla» «un florero de peces que saturan el aire».

El primer libro poético de Mieses Burgos: «Sin mundo ya y herido por el cielo» (1944) demuestra una laboriosidad silenciosa y solitaria ejemplar. Es uno de los testimonios más puros de la poesía antillana, y uno de aquellos libros donde las zonas poéticas se hacen tan continuas, que obligaría a una cita casi total.

Pero existen otros elementos de singular valor en la poesía de Mieses Burgos, y son aquellos que recuperan un trópico que había andado en manos poco líricas y sí muy descuidadas, para soñarlo con la técnica de una poesía suya depuradora y profunda.

Su deslumbrante «Trópico íntimo», soñado y resoñado en su interior, es la nueva evidencia de una preocupación de elevar todos los materiales bellos del exterior a un deslumbrante sueño poético.

En Franklin Mieses Burgos cobra rumbo de hondura y altura lírica, y señala con fulgor y esplendor nuevo—actualísimo y viejo a la vez—el momento de búsqueda insatisfecha de hon-

duras para una poesía, por terrenos de exploración y de afortunados hallazgos. Clásico por equilibrio y novedad, por actualidad, por hondura. Nuevo por búsqueda del fondo medioeval barroco, romántico, con entronque surreal, del hombre. Selectivo y profundo, depurado y fino.

MANUEL CABRAL (1912)

Las tendencias de búsquedas de esencias populares, de sonoridades de voz común, del pueblo múltiple, depuradas y elevadas a la poesía. El ejemplo suelto, ancho, cómodo, de una voz sentenciosa y jugosa, ágil y sugeridora, distinguen una intención medular en la poesía de Manuel Cabral, más ahincadamente y con mayor tendencia que la poesía del propio Tomás Hernández Franco. La vena recogida por García Loca, Alberti, Altolaguirre y Dámaso Alonso de España, y el «retorno a lo popular; pero sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica» (Díaz Plaja: «La Poesía Lírica Española») es aprovechada en lo antillano por Manuel Cabral. «12 poemas negros» (1935), «Pilon» (1936), «8 gritos» (1937) marcan una segura intención de valoración de lo popular elevado a lo poético en una búsqueda constante de lo dominicano por sensaciones y sensibilidades.

Diversas intenciones pueden descubrirse en la interesante poesía de Manuel Cabral: nervios y modos de una poesía anti-imperialista, desenfado popular, soltura y percepción de elementos de la patria en color y símbolo. Avidez de coger influencias, ríos y aguda percepción de tendencias y modos—modas—salvándose casi siempre el poeta por una especie de instinto de natural selección.

Bienes cierto que a veces su deseo de sorprender lo lleva a sorprenderse a sí propio, malparado, en una poesía muy para la exportación y poco íntima: poesía turística, que supera con gracia y soltura, y a veces salva del afrentón.

Su sentido colorista, imaginativo, diáfano y gracioso, su manera juguetona, infantil, niña, ingenua de mirar los elementos, le dan ojo especial de infante agudo, de ingenio armado de la poesía:

«Bajo tu potro es un juguete el llano,—bajo tu potro tan dominicano—que le sirve de espuela la corneta—y vuela más que la guinea inquieta—que en las plumas se pinta municiones—para robarle el blanco a la escopeta». «Qué bien recuerdo tu apretón lejano: ¡un corazón se te volvió la mano!—Se me quedó tu azúcar en mi hiel,—como a los negros cuando cortan cañas—se les queda en el machete, miel».

No logra la poesía de Cabral el son de sonoridad de Son prieto y duro de Nicolás Guillén en Cuba, el acento diría de imitación de pregón de humor, adivinación de alma callejera y común, de piel adentro, expresándose. Sus elementos negros son de color, pero no de sabor o tono, en cambio su Concho Primo es vivísimo (y dominicano):

«Loro de los refranes, triunfo de las mujeres,—cuando volando las cabalgaduras,—eran sobre las lomas y las llanuras—un tiroteo los amaneceres». El humor irónico lo manifiesta de manera siempre directa, como el pueblo, rueda el dinero. «y bajo la sotana o la moneda—su flor a la santica se le queda» «enredada en la hélice—se va la carretera por el cielo.—Mas hoy, compadre Concho, también se va tu llano,—míralo en el bolsillo del norteamericano».

Su síntesis llega a veces a captaciones en que sí da en el blanco en un humor más intenso, porque cuando no quiere hablar en son de negros sino en son de su pueblo—mezcla de razas—llega, por adivinaciones, a raros atisbos: «La calle es una historia que camina» «se bebían los guapos el país:—iba de boca en boca la botella—como la boca de la meretriz» «Tierra clara,—chica de mapa y alta de palabras» «gritaste—con la voz cimarrona de los negros—bobos de cielo». «Tierra—tu cansan-

cio,—es el mismo cansancio de la mujer encinta», «tu ventana, de par en par,—hoy está del tamaño del cielo».

Su poderoso instinto de captación lleva la poesía de Man-jel Cabral a regiones más altas y puras, y por el camino de lo nacional entra a un terreno más subjetivo, donde la imagen ya no representa tanto una circunstancia determinada sino una resolución meramente poética, de solá sensación y selección lírica aislada. Así, el tema mismo de la tierra le da estas variaciones: «Tierra,—tengo en la brisa los ojos—para llevarte por ellos— más allá del alfabeto» «tiene tu barro ahora como ademán de torre,—de torre siempre abierta como el sueño del viento» carretas «que traen de lejos su catedral de fatiga» «No es la América mansa—suave como la muerte del caballo del indio» «Bajo el cielo de ahora—la calle antigua acaba de nacer».

Su libro editado en Buenos Aires, donde reside desde hace años, «Biografía de un silencio» (1942) revela la búsqueda de este poeta de una más rigurosa síntesis selectiva y de un equilibrio entre su acento de lo nativo y el humor del criollo—ahora hacia América—con un gusto selectivo, poético y fino, felizmente resuelto y equilibrado.

PEDRO MARÍA CRUZ (1912)

Al señalar la poesía de Llanes y sus características, algo—o mucho—hemos avanzado en la de Pedro María Cruz que conserva un mismo fondo de intimismo, aunque en él el amor ocupa el lugar que la noche en la poesía de Manuel Llanes.

Pedro María Cruz busca y anhela una síntesis difícil, y baraja un determinado juego de efectos que en su repetición dañan no poco el brillo hondo de la poesía suya. Menos noche y más azul, su atmósfera no deja de aparecer dolida, monologando como una salvación aparente.

Las relaciones de los sentimientos, y la búsqueda de sus fines y principios, los espacios que separan las esencias del

amor, parecen ser temas y deliberaciones suyas. El juego de oposición de planos, el contrapunteo de finas esencias líricas, lo lleva a un sentido amoroso de búsqueda de aristocráticas formas de selección en lo simple, y lentamente empieza a desembarazarse de viejos resabios románticos—superados—que a veces aparecen y emergen la cabeza entre su fresca huella postumista que el poeta supera en intimidad.

«Lo mismo.—Siempre lo mismo.—La muerte de tu vida,—que la vida de tu muerte,—tus catorce años de alba—que tu alba enterrada a los catorce.—Lo mismo.—Desesperadamente lo mismo.—Tener tus párpados enterrados—que abrirte en el tiempo mis párpados».

Y luego, estas inefables notas, que recuerdan, por su intención, los clásicos intentos de su poesía lograda en lo profundo por Pedro Salinas: «Poesía íntima, coloquial, depurada, amorosa, cuyos orígenes podrían buscarse en Garcilaso, en Bécquer, en Juan Ramón Jiménez, pero fuertemente sellada por el hálito creador, verdaderamente poético, de Pedro Salinas» (Díaz Plaza, en su importante libro ya citado).

«Perdóname por tenerte—tanto en mí—sin ti». «De ti vienes tú.—Lejana, ¡tan a mi lado!—Tengo tantas cosas—y eres lo único que tengo.—Sin ti de ti dueño» «Siento tu ternura invadir esta angustia,—esta ansiedad, este gesto que cae sobre mi vida,—pero ignóralo ahora que lo estás sabiendo.—Sin volver a ti esta ida es retorno.—Perdóname haber sido tantas veces esta herida,—que ya cicatrizará con su arrullo el olvido!».

Aparte de este afán de intimidad, el poeta no puede desprenderse de ese sello propio de cierta línea grata a Moreno Jiménez—y que vimos en Llanes—: una proximidad por contraposiciones de términos en que, aparentemente, se ubican semejantes y representan lo contrario, produciéndose en el choque y la distancia el acercamiento y la polarización.

Y cuando se suelta mayormente, dice:

«y tus ojos conmigo derrotaban la sombra» «el río se da manso como un tímido enfermo—Quisiera seguir tus huellas como bajo sueño de siglos». Seremos como dos piedras que contengan dos almas...—¡Oh, el amor más grande, el que arde perfuma,—el que fué hecho de estrella para animar las estatuas!».

Elegíaco, una obra breve, pero selecta y madurada escogida a tiempo, signa el rumbo de Pedro María Cruz, aislado en su provincia y siempre nostálgico solitario interior.

HÉCTOR INCHAUSTEGUI CABRAL (1912)

Inchaustegui Cabral, con más reposo, con mayores elementos de herencia lírica mejor cogida, con campo mejor desbrozado, es quien mejor aprovecha y continúa—superándolo en cierta motivación de humor—el acento de Moreno Jiménez de protesta ante el medio y de prédica. Si bien Moreno Jiménez surge a un plano religioso, fervoroso y esperanzador, Inchaustegui Cabral se queda en la burla, en la ironía, y en un humor ciego, francamente desesperado a ratos, que me ha recordado no pocas veces el humor de T. S. Eliot, tan interesante en la poesía de lengua inglesa actual, y tan definidor.

Es importante—y daría para un ensayo—el momento en que la corriente de anunciación americana, de fe en un mañana promisor, de triunfo de la armonía del arte en el hombre de mañana de Moreno Jiménez encuentra en la poesía de Inchaustegui Cabral una solución de réplica y protesta airada por la ironía.

Los fondos parecen ser distintos. A Inchaustegui le interesa la realidad para dejar deslizar sus repriendas a la realidad. Le interesa el mundo a título de desencanto. Su primer libro poético, «Poemas a una sola angustia» (1939) hizo ver, a los apresurados, que se trataba de un poeta eminentemente social. El cartel o mote parecía grato a ser colgado y se pretendió que el

libro de Inchaustegui Cabral era el de un militante y de un propagandista de la lucha social. Alguna alusión a Marx o Bakunin pudo reafirmar mayormente esta ligera conclusión. Mirado con reposo y hondura, «Poemas de una sola angustia» es la protesta formal de una disconformidad, pero sin querer conclusión ninguna, y sin que el vehículo sea otro que el humor, que la ironía, las alusiones contrarias al fondo mismo de lo que el poeta quería decir. Cansancio de una tierra demasiado cubierta de máscaras y absurdos. Temas viejos, y tierras viejas.

«Rumbo a la otra vigilia» (1940) empezó a mostrarlo preocupado —afortunadamente— de un monólogo rumoroso, y no por ello menos desesperado, interior. En «Soledad de amor herido» (1943) levanta, sin que deje la angustia, el tema particular a grados generales pareciendo ser ésta una de las particularidades de su poesía. «De vida temporal» (1944) su última obra, valoriza la entrada a preocupaciones—vida, muerte, amor—que por su desarrollo y dirección, marcan lo más logrado de su poesía y una zona feliz y antológica en esta cuerda, de la poesía dominicana y antillana.

Tal como en la poesía de Moreno Jiménez, en ésta, las palabras aparecen con un prurito de cierta ostentación aun de voccs callejeras, populacheras y a veces lugareñas e impuras. Es una de sus virtudes el salvar a veces estas dificultades con una justa manera lírica de coger la embestida cruda y resolverla, pero a ratos su poesía parece arrastrarse—como ciertas zonas de la de Moreno Jiménez—como presa y acongojada por la osadía.

Inchaustegui Cabral pretende captar lo rudo y a veces no superarlo, ni mejorarlo, y confía a su monólogo lo que Moreno a su profecía.

Como hombre de tierra adentro, la poesía de Inchaustegui Cabral refleja un sabroso humor dominicano, en su seriedad y en su sonrisa. Tierra dura, costra firme y hombre desesperado. La sonrisa como salvación final, y hasta la risa.

No hay en su poesía inicial soluciones whitmanianas de euforia de fe salvadora: sólo resignación y defensa burlesca, sollozo, monólogo recogido sobre la propia soledad de un alma.

Sus temas, a veces, parecen, en lo árido, editoriales lentos que el poeta debe resolver, pero su preocupación del hombre, el interrogatorio sobre el destino, y siempre su desaliento, resuelven—con más o menos fortuna—los múltiples peligros de una poesía que se recorta tanto las alas y vuela tan a ras de tierra.

Con todo, la poesía de Inchaustegui Cabral tiene la importancia del lírico documento de un tiempo suyo—y nuestro—y la no menor de un estilo que afirma en definitiva las conquistas de Moreno Jiménez por una poesía de verso suelto y blanco, que Inchaustegui salva con dedicación e interesante monólogo de lo particular a lo general, de lo abstracto a lo concreto.

«El corazón del mundo,—asediado de dudas que nadie moverá.—y de amores que se van y que se vuelven,—dentro de mí,—de angustias flaco y aterido—está temblando» «los papeles olvidados toman su lugar,—la flor refina su perfume en el jardín en sombra—y en mis sienes la sangre bate sin cansancio» «¿Quién soy? me pregunto.—y sospecho que estoy tratando de inquirir—lo que seré mañana—cuando la estrella que vierte su luz por la ventana expire». «Lo que busco no tiene que ver con calendarios,—ni el tiempo le levanta sordos muros...»

«A cuatro pies por las alcantarillas llenas de muertos,—o erguido en las plazas luminosas,—seguirá vacilante—gozando su gran hambre y su gran sed».

Patético y acongojado, doloroso campo el suyo, sin posibles señales.

Gran soledad de quien ve la tierra de manera tan próxima y tan desencantada a la vez, donde no hay barandas, ni amparos, ni refugios.

El eclesiastés repica no pocas veces en las anécdotas que a veces marcan el rumbo a sus desalentadas historias, «De vida temporal» es una menor protesta y menor esperanza, el monólogo abarca espacio mucho más desolado. No se sabe a veces en el milagroso apoyo, lo social—en intención—está buscado más de soslayo, en cortos trazos con relación a sus primeros libros; mayor sugerencia y menos declaración, sigue buscando el testimonio de cosas mudas, ahora de una infancia que levemente vuelve, pero ni la semilla de la especie retoñada en hijos parece afirmararlo.

La poesía de Inchaustegui Cabral por su acento material, directo,—diversa a la poesía de Neruda y más patética por la ironía—establece un señalado e interesante punto de referencia aun con sus vacíos—para medir un temperamento y una conducta de desesperación en la época y en la esperanza.

AÍDA CARTAGENA PORTALATÍN (1916)

Un elemento de relampagueante temblor de síntesis en el verso, señala la poesía de Aída Cartagena Portalatín con singular destino. Finamente recargada, la imagen aparece atrapada en una zona de sorpresas y condicionada por una sensibilidad inquieta y buscadora. El breve poema está resuelto sin distracciones, con fuerza y temblor. En Manuel Cabral el poema de tono menor era resuelto en atmósfera de color localista y de imagen gráfica y graciosa, en Aída Cartagena impera un trabajo depurador, selectivo de la imagen y de una seriedad que aparta toda anécdota. Interesa a su poesía sólo el nervio estrictamente lírico, la razón de la entraña poética, la sensible relojería que deja temblando el centro del poema: la emoción pura expresada a través de determinados trazos de esencial síntesis completa. Su poema queda por eso enunciado, temblando, porque prescinde de todo lo que sea prolongación de la sensación hacia la anécdota. Sus símbolos se revisten de doble sím.

bolo y una singular osadía verbal y de imagen impera y define. Su intuición captadora la lleva a apresar en un solo verso lo que podría ser acaso el desarrollo de un poema, y refulge en su poema esta virtud como de múltiples espejos, de raras síntesis de espacios y tiempos líricos;

«Llanto no harán las piedras para que me hagan arena», «la luz es sólo sombra», «Mundos de pies cansados descansarán» «las piedras tendrán lenguas» «los mares serán mármoles» «El tiempo—desde el cuerpo del Sol—con temblor de ceniza» «un abrazo en el filo del mar que labra el mundo» «Para saberte cerca,—quiero silencio de astros de las selvas rendidas» «para que tus sentidos sólo tengan mis voces—y sueñen desvelados en la brisa sin cielo—que estremece mi frente».

Pocos libros, en la poesía dominicana, más depurados, más temblorosos y más en la esencia poética viva que su único libro poético «Víspera del sueño» (1944). El trabajo riguroso, la aceptación de lo inasible traído a la poesía en forma de temblor misterioso en la imagen; la asimilación de aires poéticos y diáfanos en delicadeza firme, una angustia que trabaja con bellos elementos de expresión poética, la insatisfacción amorosa, lo femenino en soledad, y ciertas sequedades interiores familiares a Santa Teresa, señalan algunas características de esta poesía.

«Las palomas del sueño se han herido en las alas» «a la luna se han ido los labios del dolor» «en todo lo que es agua,—la sed de mi dolor—no ha encontrado su agua».

Muy distante la insatisfacción de Aída Cartagena, del tono acostumbrado y general de la poesía femenina americana, prefiriendo las corrientes que se aproximan a Gabriela Mistral por aquello de temblor interior, monólogosensible, desesperación, jaeo hondo, zonas de incertidumbres íntimas propias de la Santa de Avila, acarreado a sus expresiones maneras íntimas expresadas en cierta forma como automatismo psíquico momentáneo, volviendo al control de su barroquismo más formal, quedando entre un temblor de trazo reverdiano y una forma caste-

llana ceñida en palabras de interior y profundidad como los místicos españoles del siglo XVI.

CARMEN NATALIA (MARTÍNEZ BONILLA) (1917)

Una adjetivación simple y calma, equilibrio y armonía en las formas, resuelta en volúmenes a veces impasibles por cuyo interior, o al fin, aparece el destello y la resolución; nada de rebuscamiento, eliminación de barroquismos y elementos usados por los románticos de fiebre y descontrol ardiente al exterior. Ni extorsiones ni brusquedades, símbolos fáciles. La emoción está centrada con cierta diafanidad y sencillez—hasta con humildad. Los sentimientos se hallan, en la poesía de Carmen Natalia, tras pasados a símbolos elementales rodeados de un vocabulario que se esfuerza en brillar por la eliminación de voces y selección, descargándolo de términos y vaciándolos a moldes que como estatuas trágicas conducen un acento de angustia y de dolor, de ternura y desesperación, de manera digna y premeditada.

Elaboración lenta pero espontánea, desestimación de temas traídos y llevados por la lírica femenina americana, para quedarse en la austeridad y selección interior:

«Pobre alma mía, cómo no he de amarte,—si me trajiste el vino de la dicha» «arráncame la vida—y hazla polvo en tus manos. La he querido—sólo porque tu amor me hizo vivirla!».

«Tu camino es un trazo—blanco hacia los jardines—del júbilo perpetuo». Luego... ¿a qué decirlo? Fué un golpe de sombra.—Te fuiste durmiendo mientras yo reía,—y ví desleírse tu luz y tu nube.—Se bebió la noche, de un sorbo mi día» «Pero mi corazón, allá en el fondo,—se sentía morir bajo la piedra,—y agrietándola toda sollozaba» «Yo adiviné en seguida tu secreto,—tu secreto que a voces me decías,—desde tu soledad inmensa y triste.—Pero pasé de largo, sin mirarte,—para que no supieses que yo te comprendía...»

La ternura y la vocación subterránea de una expresión que busca los medios más simples y sonrientes para expresar su desesperación íntima y su soledad, asignan a la poesía de Carmen Natalia una rara contención, una diáfana austeridad. Representa, en la poesía actual dominicana, un trabajo de formas y preformas, de moldes y símbolos—casi máscaras quietas—donde se vuelca la expresión de un alma atormentada que, sin embargo, ama la claridad.

FREDDY GATON (1920)

Lo que en la poesía de Franklin Mieses Burgos significa de búsqueda y exploración, y está resuelto con selección y cierto afán de pureza, en la poesía de Freddy Gatón Arce está embestido con acento de desesperado humor ciego, y descontrolado acento. Los materiales en estado ígneo o de presolidificación brillan e irrumpen con sus aristas y sus brusquedades. Sorprende su mundo y su barroquismo desacostumbrado en la lírica dominicana. La impasibilidad con que Gatón Arce se da a nuevos avances augura logros óptimos e insospechados, y conquistas firmes y desconocidas a lo que en la poesía dominicana de hoy es avance sobre desconocidos terrenos.

Un descontrol propio de ciertos resplandores surrealistas, al cual sólo pone atajo el humor despiadado del poeta y su visión risueña del mundo, pero no a la manera de Inchaustegui Cabral, sino con un humor más jolgorioso y menos desesperado por más joven. Mucho mayor piedad y mayor esperanza, mucho mayor resolución a la manera de un Rimbaud del mundo, buscavidas y devorado por los metales y los mundos que esa despiadada ironía de un T. S. Eliot quieto y desencantado,

Todo es ardiente y sabe a fresca pólvora, a desordenada cabeza que estima este desorden como condición previa para su ordenamiento en el caos.

Se emparenta con intentos de Alberti en la poesía española contemporánea de un descontrol de los sentidos y aporta luces nuevas a la exploración lírica dominicana:

«Cuando el siete y medio sea trece de copas astilladas, y la corna no destripe seises del centro de la ballena, y el rojo deslengüe ascendiendo en la ruleta infinita, y el doble seis quede en el tranque de la estancia; Cuando la bola esquina cante en el centro de la tierra, y la reina del mate sea proletaria Dulcinea de un peón, y el tablero no calcule la rosa desmayada, y el póker sea de ases transparentes, y el bacará esconda el rostro y escapen los puntos de la herida Olvido; Cuando la garganta lleve su trasnocho de sol a los ojos descentrados del ecuador del polo, y la última moneda apriete la mano del muerto; Entonces—sólo entonces—el corcel sangrará sangres negras... los amigos exudarán su hielo... y tú tendrás tu hablar de hojas encanecidas, esperanza».

En esta poesía los símbolos y los tonos, los nervios y acentos líricos adquieren los más insospechados perfiles. Todo parece desconocido, misterioso y cuajado de peligros, pero el poeta resuelve todas las dudas de la única manera posible al poeta: creando.

La poesía de Freddy Gatón Arce, minoritaria, selectiva, para una estricta minoría de iniciados, tiene no poca virtud en su rara selección y en su destino de impopularidad: la pasión de una búsqueda realmente lírica en terrenos no siempre conocidos.

MARIANO LEBRON SAVIÑÓN (1922)

Se acerca, primordialmente, por una sencillez de canto—al que no anda ajeno la vena popular que el poeta levanta a su cultura—. Una simplicidad de canción dulce de trópico encantado y encendido: «En tu casa puso el viento—un canto verde

de pino» «Pronunciaste mi nombre quedamente—y vagamente te busqué en el cielo».

Para Lebron Saviñón no es el acento popular lo que es para Manuel Cabral. No es deslumbrante estampa, ni síntesis de luces y humores nacionales típicos, sino residuo, recogimiento de fondos, purezas, selecciones: «Tú estabas como sol de primavera», dice, con cierto sabor recogido a canción popular, pero popular selectiva, escogida y trasbordada a su instinto de selecto temblor. Lo dominicano no busca en sus canciones carrera para imágenes de anécdotas, sino que se afirma en cierta sangre española, a la manera de los poetas de los primeros cancioneros, cantando con dolor, pero con distinción y soledad, con sencillez y diafanidad, con simple y elemental tono.

Siempre ávido de nuevas búsquedas y pleno de insatisfacciones, la poesía de Lebron Saviñón cruza por libertades formales que le dan señalada preparación para su reintegro a modos más estrictos. Su paso por una poesía más abierta y espontáneamente querida, le otorga mayor desenvoltura que aprovecharán y asimilarán después: «Sobre mi vida un canto—mi alma como un grano de arena» «apagadas mis voces cantan sueños oscuros» «Te busco y es inútil—Me lo dice la aurora que se levanta de tus ojos». «El mar saca sus manos blancas de espuma». «La mujer está en el mar lleno de tiburones—que la cercan—y ella siente el sopor de los deseos—calarle el ser hasta los huesos—El viento pone a flotar su cabellera—que parece una nube» «Silencio mío, que conoces las cosas de mis cosas—eres lo mismo que el mar—lleno de caracoles—con la tierra en los pies y el cielo en los cabellos». «Yo busco en las sombras—algo que ignoro hasta la ignorancia de mi silencio». «A nadie perdonas, porque a nadie prefieres».

Traductor de Eluard, Desnos y los surrealistas franceses, adquiere síntesis y rumbo, que le será de alto valor en su poesía: «Te vistes de rocío, de noche o desolación—desde la gota de fuego—hasta el último hombre, hasta el último niño».

Su apasionante y libre manera con que aparece en «Los Triálogos (1943) e «Infinita estética», colaborando en una poesía a tres voces (con Domingo Moreno Jiménez y el que esto escribe) marcan en su poesía el punto más conseguido de su obra de libres y espontáneos medios y de avasalladora, interior escritura. Frente a su obra y a su manera espiritual es preciso hablar de una manera neo-romántica.

Lebron Saviñón retorna, después de este saludable pasaje por una poesía más espontánea y suelta, a su cuerda propia y más suya: a una poesía de formas, donde el marco valoriza su manera apasionante de alma y amor, sus temas esenciales. Es aquí donde es preciso señalar su mejor logro: «Así sobre el dolor me desterraron—tus quiméricos sueños de ventura». «Pasó una mariposa y pasaron mil olas.—Y yo en los sueños tuyos borrado ya el perfil».

Con los viejos metros italianizantes, con las formas que hicieron suyas Garcilaso y Boscan, levanta una poesía que si a ratos es encantamiento de sonoridad brillante, otras es doliente cuerda de soledad de amor. Su facilidad, su poder—raro—imitativo, su demasiada apetencia de absorciones líricas, su mimetismo, son gratuitos dones que para que no se vuelvan contra el poeta lucha contra ellos. La importancia de la obra lírica de Mariano Lebron Saviñón reside principalmente en que los viejos temas, gratos a Fabio Fiallo y Enrique Henríquez, vuelven en él a un feliz resurgimiento, con la calidad y condición que este resurgimiento de las formas corresponde a un sentido de parte de la poesía española actual (Jorge Guillén, Rafael Alberti, Gerardo Diego) y americana (Jaine Torres Bodet, José Gorostiza, Francisco Luis Bernardes). La juventud del poeta y su precocidad adelantada hacen que esta vena suya, nueva en importancia de resurgimiento en la poesía dominicana, sea todo un feliz símbolo de trabajo y una actitud franca y oportuna dentro del normal desarrollo de la lírica en la República.

COMPLEMENTO FINAL.

No quiero cerrar estas notas sobre poetas dominicanos, sin agregar, aunque ahora sólo de mero nombre, dos obras poéticas recientes de señalado valor y de particular importancia en la generación más joven poética dominicana, la obra de Manuel Valerio (1918) y de Antonio Fernández Spencer (1922).

Isla Española, en el Mar Caribe, marzo de 1944.