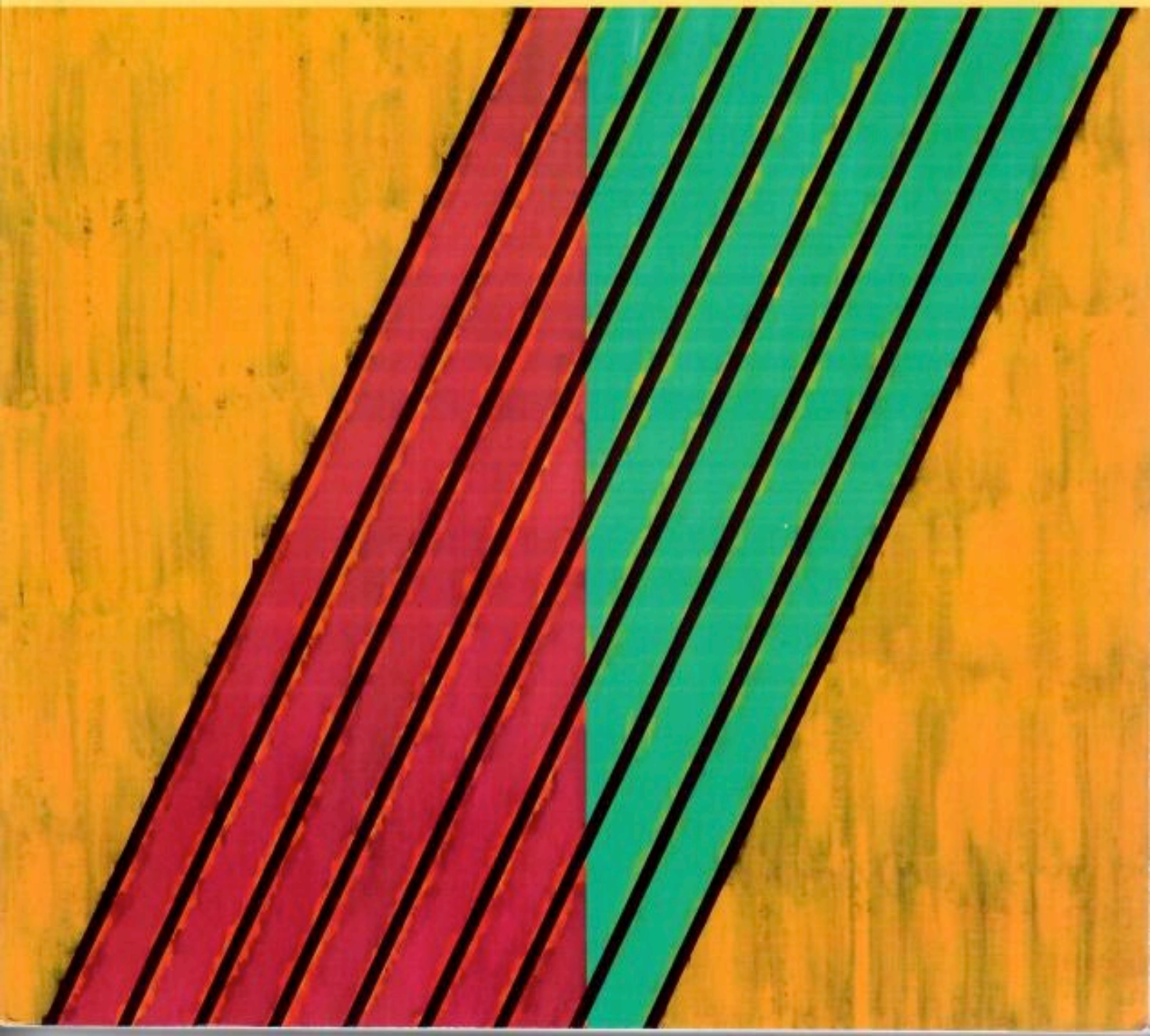
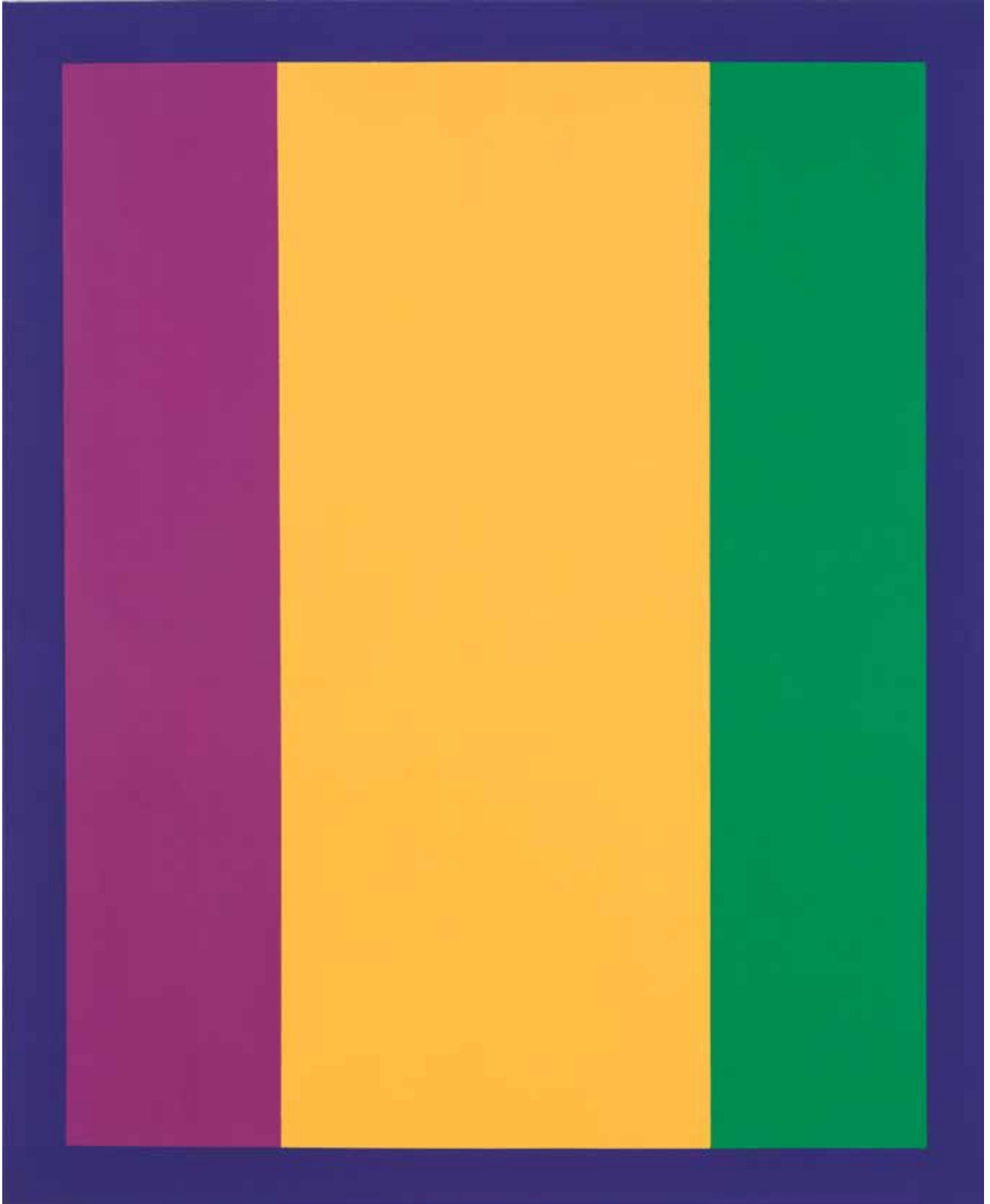


CUADERNOS DE POÉTICA 36

Julio-Diciembre 2021
ISSN 0257-6457

- Leticia Franqui: Del erotismo en la obra de Ángela María Dávila y sus resonancias
- Pedro Vergés: primer capítulo de su novela inédita *Ya yo estaré lejos*
- Efraim Castillo: capítulo 7 de su novela inédita *Banana Split*
- Pedro Antonio Valdez: El personaje femenino coadyuvante masculino en la novela *La sangre*, de Tulio Cestero





Freddy Rodríguez. *Untitled*, 1971, Signed, titled and dated 1971 on the reverse, Acrylic on canvas, 66 x 54 in, 167.6 x 137.2 cm

NI ELOGIO, NI CONDENA, NI SILENCIO

DIRECTOR

Diógenes Céspedes
diogenes.céspedes@gmail.com

SUBDIRECTOR

Miguel Ángel Fornerín
miguel.fornerin@editorimagomundi.com

ASESORES

Guillermo Piña Contreras
guilleromopina@gmail.com

Andrés Merejo
andresmerejo@yahoo.es

DISTRIBUCIÓN Y VENTA

Tus libros en casa
www.tuslibrosencasa.com
Tels.: 809-473-7525 y 849-403-7914

Isael Pérez
editorialsantuario@gmail.com

CONSEJO EDITORIAL

LUIS GONZÁLEZ DEL VALLE, Temple University, Pensilvania

LOUIS HARSS, West Virginia University

NOÉ JITRIK, Universidad de Buenos Aires

KLAUS MEYER-MINNEMANN, Universität Hamburg

HUGO SAVINO, traductor poético

RAFAEL NÚÑEZ-CEDENO, University of Illinois at Chicago

FERNANDO VALERIO-HOLGUÍN, Colorado State University

JORGE RUFINELLI, Stanford University

ROLANDO ALUM, antropólogo

PEDRO VERGÉS, escritor

Ilustraciones de interior, portada y contraportada de Freddy Rodríguez

Diagramación: Alexandra Deschamps

Impresión: Editora Búho, S.R.L.

Elvira de Mendoza No.156 • Zona Universitaria, Santo Domingo, R.D.

Tels.: 809-686-2241 / 809-686-2243 / 809-687-6239

CUADERNOS DE POÉTICA está incluida en el *Index of American Periodical Verse* (*CUADERNOS DE POÉTICA is indexed in the Index of American Periodical Verse*).

CUADERNOS DE POÉTICA es una revista dedicada a la investigación de la teoría del lenguaje como teoría de la historia, a la escritura de ficción, a la crítica literaria y a la lingüística como un todo dialéctico, así como a la creación literaria (poemas, cuentos, relatos y todo tipo de ficción), reseñas de libros y noticias de acontecimientos culturales, políticos y literarios. Se publica dos veces al año (enero-junio y julio-diciembre) y posee el registro oficial N.º 0257-6457 del 28 de agosto de 1984. *CUADERNOS DE POÉTICA* publica textos originales en español, inglés y francés.

Editorial

- 4 Homenaje a Freddy Rodríguez (1945)

Ensayos

- 7 LETICIA FRANQUI: Del erotismo en la obra de Ángela María Dávila y sus resonancias
- 23 PEDRO ANTONIO VALDEZ: El personaje femenino coadyuvante masculino en la novela *La sangre*, de Tulio Cestero
- 35 ALEJANDRO ARNEUS: Freddy Rodríguez: Pintura y Subversión
- 37 MIGUEL ANÍBAL PERDOMO: Decálogo del cuentista impaciente
- 39 DIÓGENES CÉSPEDES: ¿Voces nuevas, voces viejas? Contrastes entre tres escritoras
- 86 DIÓGENES CÉSPEDES: José Núñez de Cáceres y el bicentenario de nuestra primera independencia (1821-2021)

EL RINCÓN DEL DIRECTOR:

- 97 1. El triste y vergonzoso caso de la Academia Dominicana de la Lengua
- 102 2. Dos cartas sobre la ilegalidad de la reforma estatutaria de la Academia Dominicana de la Lengua realizada por Bruno Rosario Candelier el 13 de enero de 2006
- 107 3. La reforma estatutaria de 2006 no fue aprobada por el Pleno de la Academia Dominicana de la Lengua
- 110 4. La Academia Dominicana de la Lengua no existe legalmente: es un fantasma
- 113 5. La literatura y las loterías
- 116 6. Federico García Lorca en Cuba y Santo Domingo

Narrativa

- 125 PEDRO VERGÉS: primer capítulo de su novela inédita *Ya yo estaré lejos*
- 131 EFRAIM CASTILLO: capítulo 7 de su novela inédita *Banana Split*

Poesía

- 135 DIÓGENES CÉSPEDES: *Ópera coral en tránsito. Poema (epopeya republicana)*

Reseña

- 155 DIÓGENES CÉSPEDES: *El camino de Santiago*: Alejo Carpentier en tiempos de virus coronado

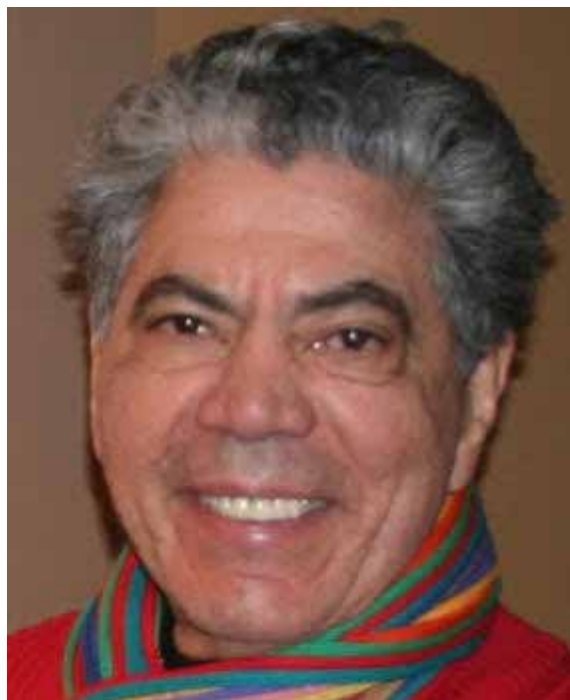
Colaboradores

1

Freddy Rodríguez

Nacido en 1945 en Santiago de los Caballeros y obligado a emigrar a Nueva York en los años 60 del siglo pasado, Freddy Rodríguez es un ícono y un símbolo de la dominicanidad en el extranjero, porque nunca perdió sus raíces por más que le haya sonreído el éxito, tanto allá como acá, como un maestro de la pintura. Desde que le conocí en 1975 cuando nos tocó trabajar juntos en el Museo Nacional de Historia Natural (en formación para esa época), él en el departamento artístico que dirigió el finado Asdrúbal Domínguez y yo a cargo de las relaciones públicas de esa institución, entablamos una amistad estrecha y una colaboración de trabajo ratificada a través del tiempo. .

Freddy se marchó en 1976, o mejor dicho, volvió a su Nueva York de donde había regresado a Santo Domingo, luego de graduarse de pintor en *Fashion Institute of Technology (FIT)*, porque vino a estudiar su raíces y a buscar la identidad que todo emigrante se plantea alguna vez en su camino al reflexionar acerca de la sociedad de acogida y en la que escasamente se reconoce. Y encontró esas raíces y esa identidad y no ha cesado, hasta hoy, de estudiar en los libros de autores dominicanos y extranjeros este tema que le apasiona. Las exposiciones pictóricas que realizó en el país, durante y antes de marcharse definitivamente a Nueva York, específicamente a Flushing, donde reside junto a su esposa Mary Mackenna, son un testimonio de la búsqueda permanente de la especificidad histórica y cultural dominicana por parte de Freddy Rodríguez. Como lo atestiguan las crónicas de Marianne de Tolentino a la muestra de 1976 (*Listín Diario*, 24 de julio, p. 26), la de Jeannette Miller en 1975 en *El Caribe* del 31 de



mayo y la del pintor Fernando Peña Defilló, también en *El Caribe* del 9 de noviembre de 1975.

Cabe mencionar una serie de artículos en colaboración con el suscrito que fueron publicados en el suplemento cultural *Aquí*, del vespertino *La Noticia*, que dirigió el poeta Mateo Morrison, y que versaron sobre la técnica pictórica del maestro Guillo Pérez y otros temas relacionados con la pintura y la literatura.

También, para aquella época de 1975-76, Freddy fue un partícipe importante en la discusión de las nuevas teorías pictóricas que había traído de los Estados Unidos, tal el *Action Painting* o expresionismo abstracto, como lo bautizó el crítico de arte Harold Rosenberg y la pintura conceptual de los maestros Barnett Newman, Jackson Pollock, Motherwell, Rothko, Frank Stella, Rauschenberg y, particularmente, de las obras y los escritos de Marcel Duchamp y Magritte. Aquella efervescencia por el estructuralismo lingüístico, la semiótica y la literatura se

convirtió en el eje de las discusiones en las reuniones de una pequeña tertulia que el suscrito organizó en su apartamento de la avenida Independencia con los pintores Elsa Núñez, Ángel Haché, Alberto Bass, Jorge Severino y Frank Barrous, los lingüistas Rafael Núñez Cedeño, Arturo Jimenes Sabater y Pablo Golibart. Bass y Barrous era miembros de un grupo pictórico llamado los Atlantes. A Bass y a mí nos prestó Freddy los libros que versaban sobre el expresionismo abstracto y sobre el constructivismo del pintor uruguayo Joaquín Torres García. Freddy y Bass se conocieron en Nueva York.

Pero en el contexto de aquella cultura muy movida de los años 70, cada cual tomó su rumbo en busca de nuevos horizontes. Luego de los estudios de Besanzón, volví a Francia en 1977 a proseguir los estudios de doctorado y Freddy y yo nos mantuvimos siempre en comunicación epistolar. A mi regreso al país en octubre de 1980, es en casa de Freddy y Mary donde Ramonina y yo nos alojamos durante una semana antes de llegar a Santo Domingo. Y fue en el apartamento que Freddy poseía en la calle José María Heredia donde nos mudamos en noviembre de 1980 hasta recuperar el nuestro en marzo de 1981. Mientras tanto, Freddy iba y venía continuamente desde Nueva York a Santo Domingo y mantuvimos siempre las mismas discusiones sobre arte, literatura, cultura e historia dominicanas. Luego él organizó varias exposiciones individuales en 1974 en el Museo del Hombre Dominicano y la Universidad Católica Madre y Maestra; en 1975 en Casa de Teatro; en 1976 de nuevo en Casa de Teatro; en 1980 de nuevo en Casa de Teatro; en 1983 en el Voluntariado de las Casas Reales; en 1986 en la galería de arte Boynayel; y, la última en el país, en 2000, titulada “En esta casa Trujillo es el Jefe”, en el Museo de Arte Moderno, Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra y, en ese mismo año, la muestra individual titulada “Paraíso”, en Altos de Chavón y galería Larrama, de Santo Domingo.

En fin, que, a partir de los años finales de 1987, Freddy es ya una figura ampliamente conocida en los circuitos del mercado del arte en los Estados Unidos y despliega una intensa actividad de exposiciones individuales y colectivas, tal como está documentado en el currículo suyo que se publica en la sección de los colaboradores.

Volvemos a encontrarnos para aquel año 1987 en su casa de Flushing, Nueva York, cuando terminé mi trabajo de profesor invitado en la Universidad de Nebraska, en Lincoln y, juntos, participamos en un encuentro de escritores en la residencia del poeta cubano Rafael Catalá, en New Brunswick, Nueva Jersey. Nueve años después volvimos a encontrarnos en la misma urbe cuando trabajé como profesor invitado en Manhattan College, en el Bronx, de agosto de 1996 a junio de 1997. Y volvimos a compartir los espacios de los museos y las exposiciones colectivas, en una de las cuales, en la galería INTAR de Nueva York en 1997, participó Freddy y que reseñé para el periódico *El Nacional*.

En dos ocasiones más nos encontramos en los Estados Unidos. La primera en Nueva York cuando participé en las Naciones Unidas en un evento cultural y, luego, en la OEA, en Washington, donde fuimos invitados en 1915 por el embajador Pedro Vergés a exponer nuestros puntos de vista culturales y artísticos sobre el problema haitiano a la luz de la sentencia 168-13 del Tribunal Constitucional. Y finalmente, durante mi viaje a las Naciones Unidas, Freddy me invitó a admirar la obra que recuerda la tragedia del vuelo 587 de American Airlines en el que murieron 265 víctimas, la mayoría dominicanos. La obra de Freddy ganadora por concurso entre 65 pintores y arquitectos, fue inaugurada el 12 de noviembre de 2006 por el alcalde Michael Bloomberg. El memorial se encuentra instalado en el parque Rockaway de la comunidad de Belle Harbor, en Quenns, New York.

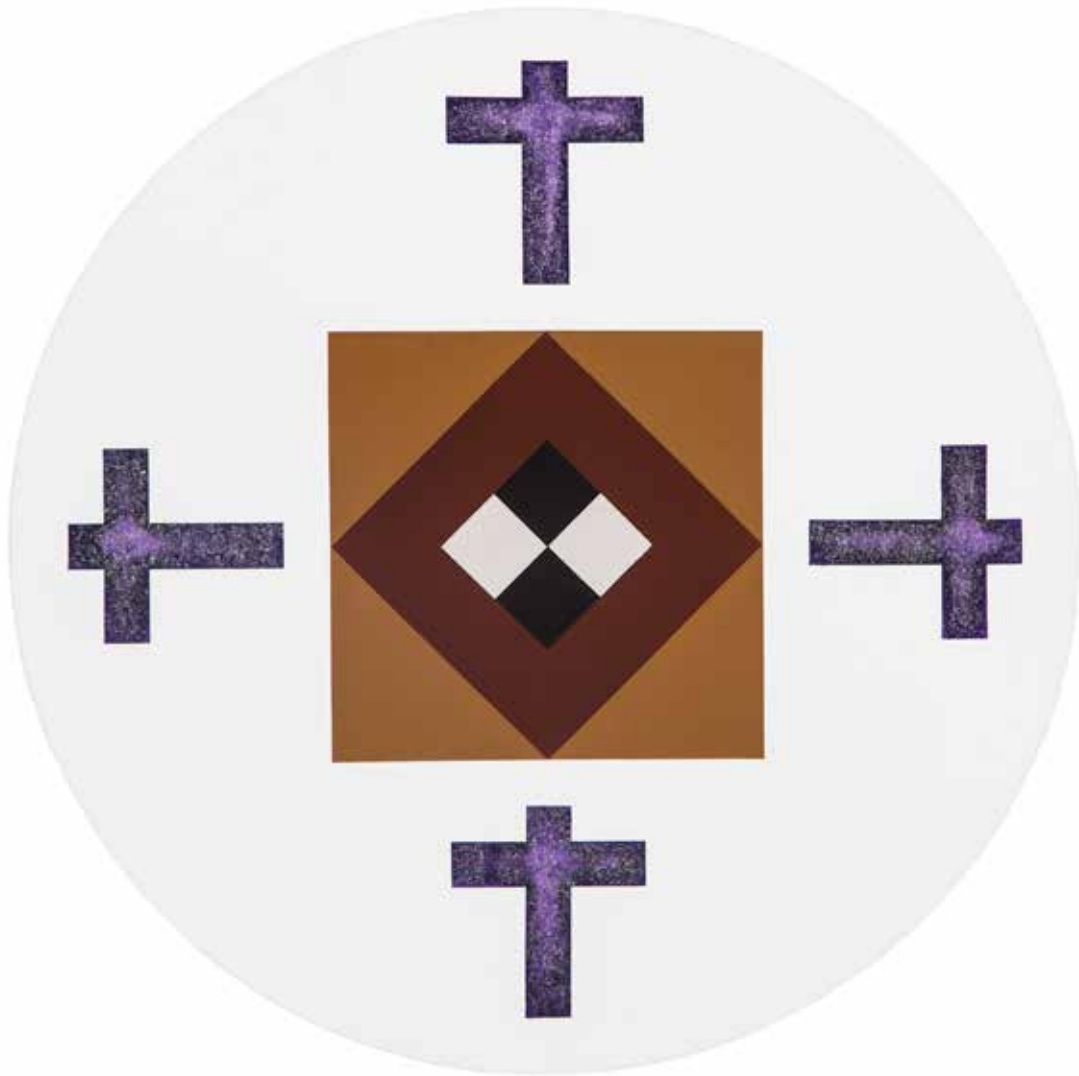
Por estas y otras razones, *Cuadernos de Poética* ha querido rendir, en vida, un homenaje a este pintor extraordinario de la República

Dominicana, quien, basado en el trabajo coherente y continuado y en su afán tesonero por lograr la calidad y la excelencia, ha colocado en un sitio eminente el nombre de su país en el ámbito de la pintura internacional con sabor a cultura dominicana y estadounidense, si es que, como decía Henri Meschonnic, el ritmo, en la pintura y en la literatura, tiene nacionalidad.

Y la relación de Freddy Rodríguez con *Cuadernos de Poética* no es de ahora. Como en esta ocasión se prestó gustoso a ilustrar este número 36, él ilustró también el número 9

de *Cuadernos de Poética* que vio la luz en 1986. Pero de aquel año a este de 2021 ha llovido mucha teoría y mucha práctica que abonan la consagración definitiva de Freddy Rodríguez como un maestro de la pintura, privilegio de un artista que comparte las dos matrices culturales de los Estados Unidos y la República Dominicana.

Freddy Rodríguez introdujo la teoría y la práctica del expresionismo abstracto en la cultura pictórica de nuestra sociedad. Si alguien no se enteró, no es responsabilidad de Freddy. 🗑️



Freddy Rodríguez b. 1945. *Church Interior (Colonization Series)*, 199, Acrylic on canvas with ground glass, 30 in diameter, 76.2 cm.

Del erotismo en la obra de Ángela María Dávila y sus resonancias

Leticia Franqui Rosario

Ángela María Dávila Malavé (1944-2003), una de las poetas puertorriqueñas más importantes del siglo XX, sitúa el erotismo en el centro de gran parte de sus versos, recogidos en la revista *Guajana*, en la *Antología de jóvenes poetas* y en tres libros: *Homenaje al ombligo* (con José Lima, 1966) *Animal fiero y tierno* (1977) y *La Querencia* (2006 publicación póstuma). El tema no se presenta meramente como espejo de una vívida pasión que se (des)borda en tropos: una mirada atenta revela los motivos del erotismo como punteros de una escritura subversiva y abierta al plural. Esa lectura nos permite afirmar que la sensualidad en Ángela María desgarrar la faja moral que se le impone al cuerpo femenino en las sociedades patriarcales y detona una voz lírica transgresora.

Ahora bien, su voz rebelde no pretende hacer tabula rasa de la historia de la poesía puertorriqueña, por el contrario, insiste en liarse y autoproclamarse heredera de la poética de una Julia de Burgos igualmente insurrecta. De allí que todo estudio sobre la poesía de Ángela María, nos parezca, deba precisar su economía política, su lugar dentro de una estética y los vínculos que sostiene con la obra de Burgos. Partiendo de lo anterior, nuestro trabajo se enmarca en las teorías de las feministas post-estructuralistas francesas y en la prosa teórica de

Octavio Paz trazada en *La llama doble* (1993). Se apoya nuestro estudio en el análisis comparativo entre las dos poetisas; en los diálogos y rupturas que las obras de Dávila sostienen entre sí y en el comentario textual de algunas de las poesías que, a manera de derroteros eróticos, surcan su escritura en diferentes épocas.

1. Para una escritura femenina desde la claridad de Julia y el cuerpo colonizable

Aunque separadas por casi treinta años *Animal fiero y tierno* y *La Querencia*, incorporan poesías escritas en la década del setenta y conservan un sustrato formal común. Así, en su última obra Dávila reagrupa y dilata las imágenes que se asoman en su primer libro individual, para instaurar el erotismo como tema medular. Esta reescritura nos obliga a adoptar una trayectoria un tanto cíclica en este artículo, a regresar y adelantarnos en la linealidad del tiempo para desvelar la filigrana del deseo que incesantemente Ángela María teje y reteje en sus versos. Dos abordajes nos interesan en este primer apartado: la intertextualidad burgosiana y las posturas teóricas que permiten una lectura hermenéutica.

Dávila se alimenta de la poética de Julia de Burgos¹, en un ejercicio de asimilación y trans-

1 El sensualismo y lo erótico en la obra de Julia de Burgos han ocupado un lugar privilegiado en los anales críticos de la literatura puertorriqueña, sin embargo, ha sido reciente la lectura política de ese tema medular en su obra. En un trabajo titulado “El cuerpo erótico del verso en *Íntima*” (en prensa) abordamos el autoerotismo desde la subversión simbólica del patriarcado: “Es en *Íntima* cuando (Julia) renuncia al lenguaje “masculino” (“viril”, “violador”) y presenta su cuerpo como significante ligado a significados nuevos e inefables. El autoerotismo lo dinamita semánticamente, mientras subvierte la ideología del Páter que marca la escritura, y turba la oposición binaria que fundamenta el sistema lingüístico y la sociedad patriarcal. No está el masculino convexo, no quiere ser en ese encuentro erótico y estético “un ácrata obrero” y “un don Juan”, pretende cabalgarse con sus manos y escribirse en el espejo del “otro” transmutado con su rostro, como una narcisa mística.”

formación constantes. Descubre y redescubre las resonancias del “cuerpo/verso” de Julia², como si mirase a contraluz un palimpsesto, desnudando sus revestimientos. Digiere una estética femenina – la de *Río Grande de Loíza*, *Amanecida* e *Íntima* – que coincide en sus elementos constitutivos y en su articulación con los tres pilares que sostienen la teoría de la escritura femenina de Hélène Cixous. El primero de ellos es una voz lírica femenina, un sujeto, que apalabra su deseo. El segundo es la relación intrínseca entre la recuperación del cuerpo de la mujer y la escritura. El tercer y último pilar, es la preeminencia de la oralidad, en particular del ritmo, del canto y de lo coloquial, como fisura que permite la interpretación plural -no codificada- en el verso.

En Dávila, como preconizan las feministas francesas post-estructuralistas, se despliega una subjetividad femenina desde la forma. El lugar primordial que ocupa el tema erótico da cuenta de una belleza de factura moderna que encuentra la identidad de la voz “femenina”, turbada y trascendida por el encuentro o el deseo del “otro”, en el “signo lingüístico”, transmutado en una copulación semántica extraña a la codificación del sistema. Se trata pues de una (re)apropiación del cuerpo-escritura a manos de un sujeto femenino. Esa instancia poética quebranta la ideología que concibe el cuerpo de la mujer -alternativamente idealizado y degradado en la literatura- como objeto del placer del “otro”, una “forma hecha para él” (Cixous 19). La escritura, denuncia Hélène Cixous, ha sido igualmente un territorio casi desconocido para las mujeres y un espacio que jerarquiza la diferencia y convierte lo femeni-

no en una suerte de masculino imperfecto, la entrada de ese sujeto femenino representa una segunda contravención al discurso del *páter*.

Un paralelo histórico no tarda en aflorar en la teoría feminista y es esencial en el estudio de nuestra poeta afrocaribeña: la identidad de género que le asigna la sociedad patriarcal a la mujer describe aquella que se le ha asignado al África “colonizable” a partir de la Ilustración. El continente negro y el sexo de la mujer quedan reducidos al “misterio” ajeno a la razón, a esa “otra” salvaje, bárbara, bruja, que necesita la penetración, la posesión civilizadora, la ley, el falocentrismo que la aprehenda en su dimensión física y simbólica...

Así, pues, como los pueblos colonizados, la puesta en valor, la habilitación de la mujer o de la tierra, está en manos de ese “otro” patriarcal-imperialista que condena a lo femenino y a los pueblos colonizados a ser eternos menores de edad. Bajo una mirada, sucesivamente violenta y paternalista, se impone la ley, aquella que significa y define lo masculino en una relación de oposición con el “objeto” femenino. Esa correspondencia entre cuerpo deseante e insubordinación política permea el “Animal fiero y tierno”: “(La) represión de una cosmovisión y el aislamiento sobre los cuales se construye el nuevo proyecto colonial (E.L.A.), no le serán ajenos a nuestra poeta colonizada, por ello pretenderá crear un mundo simbólico, alterno, íntimo y femenino, sin embargo capaz de albergar a un pueblo (...) Paradójicamente de ese mundo interior, subjetivo, que la poeta explora para construir el colectivo, se extraen los valores supremos de la solidaridad, el amor y la esperanza” (Franqui 124).

- 2 “A partir de la lectura de su poesía Ángela concatenará su quehacer y su ser a la figura de Burgos. Le dedicará varias poesías (...) escribirá artículos sobre la mistificación desafortunada de la figura de Julia, nombrará a la poeta cada vez que le den la palabra y afirmará que Julia (y Sylvia Rexach) le enseñan “cosas dentro de [ella] como si [se] las estuvieran diciendo en el oído.” (...) Desde su prosa, Dávila ha querido subrayar el hecho de que su poesía nace y significa en un mundo simbólico femenino dominado por la figura de De Burgos. Ha afirmado como los poetas alucinados del siglo XIX (en particular Arthur Rimbaud) que “vi[o] la claridad y que recibí[ó] la canción de Julia. Con una pasión y una emoción para algunos quizás románticas, Ángela María se considera una “escogida” un resonador ya no de la forma de Julia, sino de su carga, de su tensión vital.” (Franqui Rosario, *Atisbos* 75-76).

La historicidad de esa escritura que agrieta el monopolio simbólico del colonianismo y del falocentrismo es importante para localizar y acechar a nuestra poeta, pues lo largo del siglo pasado emerge una palabra en todas partes del mundo capaz de crear con “el don femenino” un discurso formal. Esos textos, en palabras de Cixous, vinculaban “la economía de la feminidad y la subjetividad abierta, pródiga” (y establecían) “esa relación con el otro en la que el don no calcula su objetivo y la posibilidad del amor;” y ataban esta “libido del otro” con “la escritura...”. (Cixous 54) Dávila entra de plano en esa insurrecta “subjetividad femenina” cuando se esculpe como un yo deseante y zurce una poesía en la que su cuerpo, el mundo y la palabra se abren al “otro”.

2. Las llamas de un verso modernísimo

En los versos de Ángela María nos topamos con una “voz” femenina que, en su desconstrucción encuentra la meditación modernísima de Octavio Paz. Su obra, entonces, nos permite acecharla desde la poética que el poeta mexicano desvelaba y afinaba en la *La llama doble*:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda, es una erótica verbal. (...) La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. Y del mismo modo: el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal. (...) El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. (10)

La poeta asimila esa estética moderna de raíces griegas desde lo femenino (recordemos que lo erótico es la fuerza creadora del universo en la antigüedad griega y su dios, Dionisio).

Dávila inscribe lo cóncavo como metáfora de la poesía, trae a la escena poética un cuerpo desbordado o desamparado de amor, que es también una escritura abierta que contrae en su cristal transparente y abismal, paradojas y espejos del mundo. Ese “gusto por las paradojas” que tempranamente señalara José Emilio González en el *Animal fiero y tierno* significa en términos poéticos y políticos, pues ellas exorcizan la oposición binaria del pensamiento, y permiten que lo masculino y lo femenino coexistan y se redefinan fuera de ese orden simbólico:

El pensamiento siempre ha funcionado por oposición, Palabra/Escritura, Alto/Bajo. Por oposiciones duales, *jerarquizadas*. (...) En todo (donde) interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones (duales, irreconciliables; o reconstruibles, dialécticas). Y todas las parejas de oposiciones son *parejas*. (...) La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la actividad y la pasividad. Tradicionalmente, se habla de la cuestión de la diferencia sexual acoplándola a la oposición: actividad/pasividad. (Cixous 14-15).

En el caso de la representación de la mujer podemos afirmar, junto a Cixous, que con contadas excepciones: “...si interrogamos a la historia literaria, el resultado es el mismo. Todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen. Al padre. Hay un vínculo intrínseco entre lo filosófico- y lo literario: en la medida en que significa, la literatura está regida por lo filosófico y el falocentrismo. Lo filosófico se construye a partir del sometimiento de la mujer. Subordinación de lo femenino al orden masculino que aparece como la condición del funcionamiento de la máquina.” (Cixous 16). La poesía, sin embargo, puede trastocar los discursos del poder. En esencia, es erótica porque se convierte en figura de la lengua, la representa, asume su identidad, la

subvierte y la re-significa reorganizando, “copulando”, como dice Paz, sus signos de otra manera, para dinamitar esas cargas que pasan inadvertidas en el marco de la comunicación pragmática. De allí, el que Dávila construya “metáforas a partir de su ser y de su experiencia femenina” y que al igual que las feministas post-estructuralistas francesas, transforme “el “don” femenino, la aceptación del “otro” en el vientre, en una escritura que exorciza las oposiciones lingüísticas y desata los significantes de la significación única.” (Cixous 129).

Desde sus primeras poesías, la voz poética insiste en presentarse como sujeto y objeto del deseo. En sus últimos dos libros, *Animal fiero y tierno* y *La Querencia*, el cuerpo es el centro donde se espejan y convergen la palabra y el mundo (“la gigantesca partícula en donde habito”, “este hueco mío...”). El quehacer poético de Ángela María a lo largo de más de tres décadas exhibe un interés permanente por el cuerpo y lo sensual. Dávila pasa del ensamblaje de imágenes en las que laten aquellas de Julia de Burgos, a la exploración ritual del “yo”, para finalmente tejer un texto que a manera de mosaico de géneros dibuja en escenarios cotidianos corrientes o al contrario en formas poéticas cultas el deseo físico del otro. A su antojo, ese cuerpo-escritura se viste y se desnuda de coloquialismos y jergas informales. Se trata, pues, de una poesía tejida a partir de temas recurrentes y de figuras en constante re-contextualización, que se inserta en la oralidad, en el bolero, la décima jíbara, la poesía en prosa y la epístola para dejar hablar a lo femenino.

3. Tanteos del erotismo

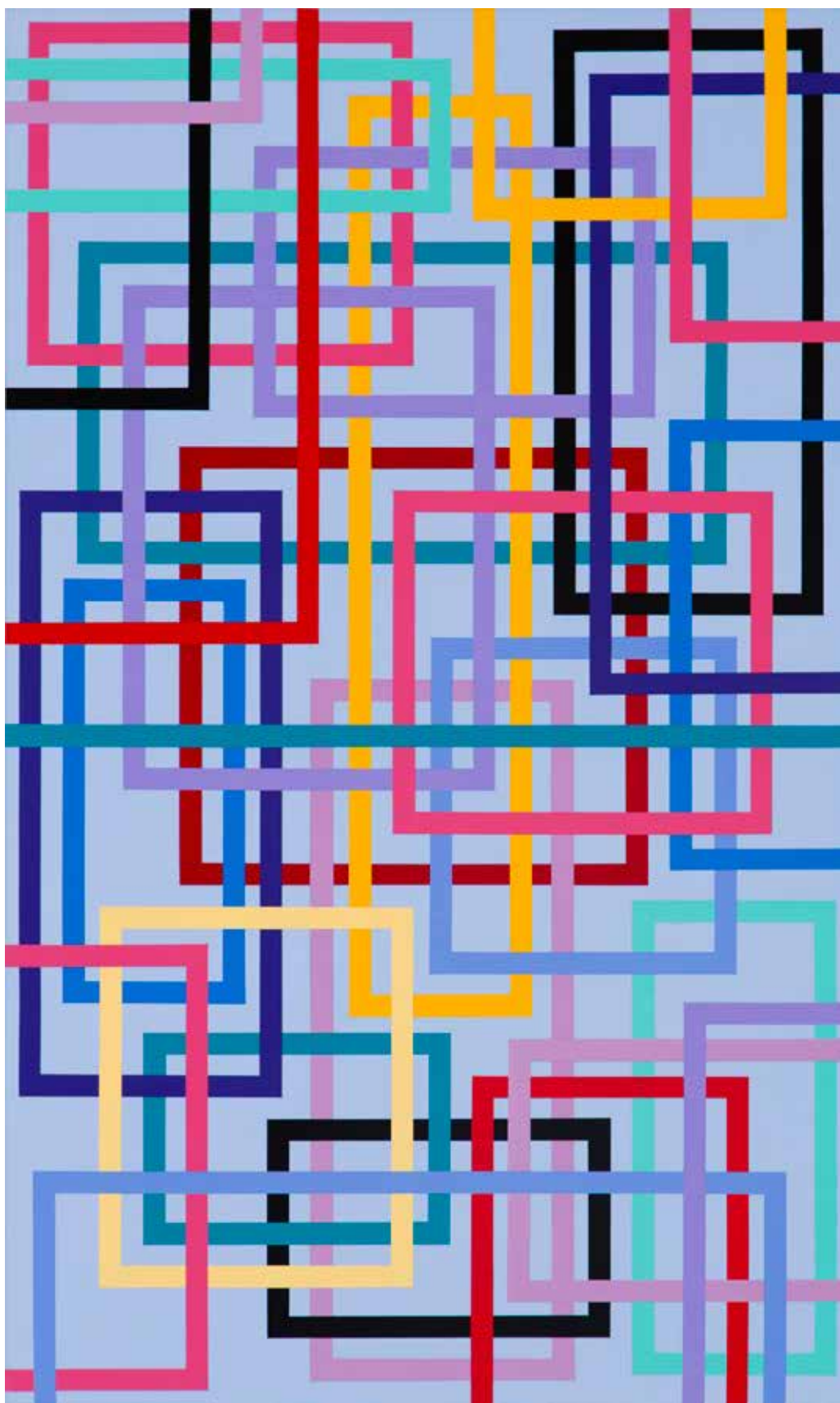
El erotismo en Ángela se construye en el ritmo, en el canto, en las interjecciones y en la incorporación de sonidos asociados con el placer o con el dolor sensual. Kristeva afirmaba que lo semiótico, concebido como la puesta

en escena del lenguaje en el cuerpo, reenvía, en efecto, a la oralidad y al placer. Señala ese estado anterior a la simbolización que concierne las pulsiones y que, en el lenguaje poético, aparecen notablemente bajo la forma de ritmos fónicos y de musicalidad semántica. Se trata de funcionamientos que remontan a estructuras pre-edípicas, y Kristeva utiliza a veces el término “semiótico materno”³ para calificar esos procesos que opone a lo simbólico, el lenguaje social, constituido como espacio paterno, espacio del súper-ego. Según Kristeva, la mujer es aun el sostén más sólido de la socialización, pero oculto o tan solo visible en las rupturas de lo simbólico, así pues, cuando “el sujeto en proceso” se descubre separado (de lo simbólico), se descubre al mismo tiempo “femenino”.

Para apalabrar la ruptura de Dávila tendríamos que recordar igualmente que el falocentrismo no solo se asienta en lo concreto del orden (solo en los Estados integristas la sociedad patriarcal es visible y violenta en la segregación y prohibición ‘genérica’ que hace del espacio). Este también se perpetua y se arraiga en el imaginario colectivo a través del discurso de las instituciones. En los pueblos donde el patriarcado se ha visto obligado, tras las luchas feministas, a “tolerar” a las mujeres en espacios sociales “masculinos” – siempre advertidas del peligro de la calle y la noche – es en la esfera de lo simbólico que el *Pater* asienta su dominio. El orden perdura porque su “lógica” y sus “estructuras” se interiorizan a través de las instituciones, sus tentáculos se alargan por medio del aparato del Estado (Althusser). Luego, la denuncia y deconstrucción del falogocentrismo es, en el plano simbólico, un acto político de liberación.

En Dávila ese “semiótico” no se opone a la simbolización, más bien la entrecruza y se funde en la búsqueda moderna de una identidad desdoblada en el yo, la palabra y el mundo. Un recorrido por los distintos períodos que

3 Figura el término por vez primera en 1977 en «Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur Polylogue», *Revue des Sciences Humaines* 4, Université de Lille III, pp. 495-501.



Freddy Rodríguez b. 1945. *Manhattan*, 2000, Acrylic on canvas, 48 x 29 in, 121.9 x 73.7 cm

jalonan el quehacer poético de Ángela María, revelan lo erótico como motor de una estética femenina que paulatinamente incorpora una oralidad cargada, estallada semánticamente (una “semiótica”) y que en su última vuelta dialoga con el misticismo.

En una de sus poesías tempranas (*¡Amante!*...) publicada en la “Antología de jóvenes poetas” del 1967, Dávila ya tantea ese cuerpo erotizado que intercambia su identidad y la del amante con aquella de la lengua poética. Establece allí un dialogo innovador con las poesías de Julia de Burgos en las que se dibuja la escena post-erótica, como “Canción del recuerdo” y “Amanecida”. El comentario de estos primérisimos versos ocupa una parte importante de nuestro trabajo, pues sostiene la apreciación crítica y teórica que hemos presentado a guisa de introducción y prefigura nuestro andar por su escritura.

Los versos de la entonces joven poeta, sitúan en un primer plano, la “nostalgia” por la “comunidad” que Paz señala caracterizan a ese humano que al “sentirse a sí mismo” se descubre “como carencia de otro, como soledad” (...) La poesía se enmarca en el momento posterior al enlace sensual, cuando el amante se ha desterrado del interior de la hablante lírica y del encadenamiento sólo queda la remembranza de su paso por su cuerpo. La voz poética apalabra (empleando el futuro simple) su anhelo de reconstruir el momento de la comunión sensual, evocando al amado y buscándolo en las huellas que le ha dejado en sí misma. Se trata de una promesa de (auto) erotismo en la que el espacio del “otro” lo ocupará su signo:

*¡Amante! las cadenas se destierran cristal
sobre mi pecho.*

*Escalaré tu nombre rastreándome en tu sangre,
Husmeándote en mi pulso demoliendo
en mi risa eslabones de sal
y ataduras de luz desde tu cuenca última.*

*Escalaré tu nombre seductor de mayúsculas
escritas en mi frente.*

¡No! No en mi frente:

En mi grito impronunciado,

*En la sílaba más tétrica y distante,
Y segura, y siempre viva de todos mis silencios.*

-De mí solo silencio inescalado-

Aquí nace el destierro

fundador del olfato más ágil y afilado:

perseguidor de huellas de piel, y hueso, y hambre

de plenilunio ronco y amorador

de la espera aumentada,

que socavando tumbas- y asaltada de luz-

las inventó horizontes.

¡Amante! las cadenas se horizontan dolor

Sobre tus huellas.

A partir de exclamaciones, apelativos, imperativos, pausas y encabalgamientos que calcan el ritmo acelerado del habla desde la escritura, la voz poética da cuenta del deseo por el que ha partido de su cuerpo. El amante se representa en su ausencia por el “nombre”, significante que esa “voz” deseante “invocará” en su encuentro (auto)erótico. Del encadenamiento carnal que precede al tiempo de la poesía quedan “cadenas” que “se destierran cristal” y se desdobl原因 en las imágenes “eslabones de sal” y en “ataaduras de luz”. Es decir, sólo queda fulgor, recuerdo transparente y luminoso de una conjunción fugaz, transparencia de una ausencia. El “cristal”, la “sal” y la “luz” pueden ser los motivos de los flujos del amante aun brillando en su piel, también, parafraseando a Paz, dejan intuir igualmente ese “estado más perfecto” inasible y pasajero como esa “Creación y destrucción” que “se funden en el acto amoroso”. En este mundillo, las identidades se trastocan, se intercambian. La voz poética quiere confundirse con el amante, y los posesivos “tu” y “mi”, los emplea tanto para el cuerpo poseído por él (el de la poeta) y el cuerpo poseído por ella (el del “otro”) como para su respectivo cuerpo. Se busca la voz en el otro y se explora al amante en sí misma: “Escalaré tu nombre rastreándome en tu sangre, / Husmeándote en mi pulso demoliendo/en mi risa eslabones de sal/ y ataduras de luz desde tu cuenca ultima.” De allí el verso “tu cuenca más profunda” que no sólo remite a los ojos del amado, sino también al hueco que le entrega la poeta, su sexo de mujer.

Los versos que clausuran la primera estrofa de la poesía doblan el discurso erótico de la voz lírica susurrando con la aliteración de la “s”. Esa consonante repetida como serpiente calca en los últimos tres versos de la primera estrofa el deseo de escalar, de trepar el “nombre” del amante en el “grito impronunciado” que nace de sus profundidades. El cuerpo toma la forma de un patronímico, la voz poética se concibe portando letras a las que el “nombre” seduciría, “mayúsculas” imaginadas en un primer tiempo poético en “(su) frente”. El “sustantivo” suplanta la corporeidad y paradójicamente representa la identidad plena del amante. La hablante en un gesto sensual pretende escalarlo, como escalaría el sexo del amante. En un giro propio de la oralidad, emplea la exclamación y la repetición del negativo (¡No! no en mi frente:) para dar cuenta de un cambio en el guión imaginario de ese acto erótico prometido. Las mayúsculas que seducirá el “nombre” ya no estarían escritas en su “frente”, no estará signada, no será una copulación intelectual. El “nombre” que quiere escalar seducirá las mayúsculas de su “grito”, de su “silencio inescalado”, lo inteligible y lo ininteligible, el símbolo codificado y el sonido gutural se encuentran así en el lenguaje poético. El “grito” nace en las entrañas, sube a la garganta, se forma en la boca y brota de los labios, pero el del sujeto poético es un grito abortado. La metáfora, que concilia opuestos, nos remite a su sexo y al sonido anterior a la simbolización, al sonido del cuerpo del que habla Kristeva. La exclamación es en el escenario augurado, voz abierta a la interpretación y hueco entrañable. En su encuentro simbólico con el otro es espejo de la poesía, de la culminación de esa plenitud-ausencia que la voz poética prevé. El “nombre” es también el sexo del amante desdoblado en escritura y escalado en su articulación, como una boca lo ascendería en su geografía corporal. Nombre y grito se contraponen y complementan, el uno significante atado a la forma del amante, escritura, el otro, sonido amorfo, como el sexo femenino, sin ataduras semán-

tic y con resonancias liadas a la puesta en escena de la oralidad.

Los versos finales nos permiten enlazar los motivos “tumbas” y “cuenca” y ver tras ellos el tema del “hueco” de su femineidad como doble del signo poético. El abandono, señala la voz poética, había convertido sus huecos en “tumbas”, pero la reminiscencia del amante, la posibilidad de reencontrarlo en su cuerpo, concilió las “tumbas”, su sexo y su palabra, con “la luz”. La ensoñación erótica “inventó” “horizontes”, significados nuevos en la piel y en la poesía. Ahora bien, cuando comienza a cerrarse el tiempo poético, la figuración se detiene, el sujeto femenino vuelve irremediablemente a la soledad del cuerpo y las “cadenas” en un movimiento reflexivo semejante al que abre la poesía, pero esta vez acompañado de un sustantivo verbalizado, “se horizontan dolor sobre (t)sus huellas”. La poeta constata que el “destierro” del cuerpo del objeto de su deseo, sólo deja dolor. La única experiencia erótica, luego, fue fruto de la imaginación apalabrada, de la poesía.

Ángela María Dávila, en esos primeros años conocida como Angelita, atisba la posibilidad de una experiencia estética totalizadora, pero cede en estos versos ante la carencia, ante la falta del “otro”. Ello se asemeja y contrasta, tanto con la reminiscencia apasionada e íntima de Julia de Burgos en “Canción del recuerdo” como con la experiencia estética del goce que logra en *Íntima*. Las ligazones con “Canción del recuerdo” se entroncan en la preeminencia común de “la luz”, que Ángela María también metaforiza en “cristal” “sal” y “plenilunio”, y en el engarce de imágenes del sexo femenino, del autoerotismo y del sexo del amante (en De Burgos “el fondo” y “un adentro”, “las caricias de ese íntimo letargo” y “el signo visitante del deseo”). El tema de la ensoñación pasional que clausura “Canción del recuerdo” (“esa nota que me pierdo de mi carne/ y me escondo en la ilusión de ser mentira”) (36) también se transluce en el mundo poético de Dávila. Con *Íntima*, ¡*Amante!* dialoga de manera indirecta, pues, aunque en ambos tejidos el cuer-

po y el signo se erotizan y se confunden, los versos de Julia no persiguen “al otro” para alcanzar la totalidad, sino que se tornan hacia el sujeto femenino deseante de su propio cuerpo. El narcisismo estético que, en *Íntima*, nace de un encuentro femenino despojado de la ideología del *Páter* se afirma también en la obra de Dávila. Ángela María, como Julia, impugna ese “anti-narcisismo” al que el falocentrismo condena a la mujer⁴. Lo que no sólo resulta en una celebración gozosa de su sexualidad, sino también en una metaforización de su sexo abierta a todo lo humano, a todo el misterio. El cuerpo erotizado es en su obra un cruce, un nudo que toma la dimensión y la forma del amante y se descubre mundo y poesía.

En otra de sus poesías tempranas (1968) recogida en el *Poemario de la mujer puertorriqueña* la joven poeta graba las metáforas de su estética erótica: “El ojo de mi vientre / Que humedece y desprecia con ternura/... /Este ojo de paloma conmovida / De luna dulce y acerada / Este ojo terriblemente mío / Tan amado desde la primera luna / Por sus pliegues remotos/ Desde que el horizonte se desdobló por este abismo dulce...” (59). Los versos organizan un escenario mítico para hilar el tema de la identidad profunda de la mujer-poeta. Así, pues, el “ojo de mi vientre”, el “ojo de paloma” y el ojo “...de luna dulce y acerada” son motivos del sexo femenino que se acompañan de adjetivos que dejan entrever el deseo o la apatía que lo atraviesan, pues “humedece y desprecia con ternura”. La poesía hila una narratividad de la metáfora que carga semánticamente el verso, de allí el que “el ojo del vientre” se transforme en el “abismo dulce”. El “ojo de paloma” y el verso “De luna dulce y acerada”, por su parte, anuncian los influjos del misticismo en su erotismo⁵ y el lugar del mito de la luna-mujer en

La Querencia. Las poesías que labrarán su quehacer como poeta a lo largo de más de treinta años incorporarán el “ojo” como motivo doble de su entraña y del misterioso conocimiento que deja intuir la poesía.

4. Los motivos de Eros

Los versos que a manera de portal abren las *Regiones* que ensamblan el *Animal fiero y tierno* (1977) se cosen, en efecto, con esos motivos (“ojo” “abismo” “paloma” y “luna”) que serán constantes en su poesía: “Un ojo mirando al infinito, /Una paloma de luz humedecida, /Un ojo sigiloso resbalando en la noche...”: “La escena poética, intuimos, busca conciliar el uno con el todo. De allí que el ojo “divino” pueda leerse también como el sexo femenino. El ojo de Dios, quiere Dávila se confunda con la única creación a su imagen y semejanza, “el ser creador y creado”, la mujer. (...) Una mirada visceral, nace del ojo sexo de mujer, de la “diosa”, del símbolo femenino que nos remite al infinito. En el abismo sin fondo de una mujer se fragua la vida, y el sexo sagrado cual pila bautismal bendice y nombra la vida, “al animal”, quien es como veremos más tarde la propia poeta.” (Franqui Rosario, *Atisbos* 20-21).

Los versos se ligan temprano en el *Animal fiero y tierno* para prefigurar a ese “otro deseado”. El epígrafe que abre la “Primera Región”, *Frontera con el aire*, puntea el vínculo inexorable entre poesía y erotismo que prevalecerá en la escritura: “Una cáscara dura / que detiene su límite / en la mano cercana / y en la lengua más próxima”. Desde el umbral del libro, estos versos otean los venideros, los cascabelean en su economía erótica dado que: “...la alusión al sexo oral se funde en el espacio escritural, la palabra se desvela, luego, como un instru-

4 Ese “anti-narcisismo, ¡un narcisismo por el que sólo se ama haciéndose amar por lo que no se tiene!” ... esa “infame lógica del anti-amor!” nos dice Cixous se instaura en la cultura falocéntrica que ha dominado las sociedades occidentales. (21)

5 En el *Cantar de los cantares* hallamos esos ojos de paloma: “¡Mira! Eres hermosa. Tus ojos son de paloma.” También encontramos los “ojos” y la “paloma” en el *Cántico espiritual* de San Juan.

mento de goce erótico y de libertad. La forma de la cáscara se extiende hasta sus manos, de la misma manera que esa escritura, forma aun sin contenido, límite, frontera, entre lo natural y lo divino, adquirirá nuevos significados entre sus manos hacedoras de mundos simbólicos. Estos versos que quieren ser el primer presentimiento del viaje que haremos hacia la Primera Región, establecen tempranamente la relación entre la sexualidad y la escritura sobre la cual se construirá la identidad de la voz poética.” (Franqui Rosario, *Atisbos* 27).

La *Primera Región* pone en escena esa escritura desdoblada en su forma de mujer. Las resonancias de Julia laten en los primeros versos de la poesía “Pero ¿desde qué fondo se incendió la paloma/ que me dictó aquel signo enanito y potente?”, en los que “el fondo” es vientre profundo y el “signo”, palabra y amante, “dicta la paloma” motivo de su sexo y de la poesía. En el *corpus* de la poesía, los versos “llamando hacia qué labio primogénito” y “¿dónde la atrocidad marcó su símbolo? insisten en ese intercambio de identidades entre su sexo y la palabra⁶. El gerundio “llamando” se viste en la escena poética con todos sus velos semánticos, “nos recuerda “el incendio” que abre el poema” y deja intuir a “alguien que da voces, que avisa, que convoca, pero que también da nombres, atrae, o toca la puerta, la campanilla, para que abran, “... un labio primogénito” Ese labio, puerta de la lengua, de la voz órgano de la palabra, ...es también la entrada al sexo femenino. La poeta busca el lugar donde quedó inscrito el símbo-

lo de la atrocidad” (Franqui Rosario, *Atisbos* 29), lo busca en su cuerpo y en la escritura. En “Antes de que el dolor tocara con la sombra la puerta de mis labios...” se retoma el motivo “labios” con toda su carga semántica: “puerta” de la poesía, de “la voz” y del “sexo femenino”. En la poesía, el “lenguaje la “rasga”, le revuelve el agua”, “amenaza el primer manantial”, la vida en potencia, como un violento amante. (...) La poesía irá de la mano del dolor y del erotismo” (32). En “Cercanamente lejos” y aquella titulada “Poema para una noche de amor”, se pueblan los versos con motivos del sexo femenino, algunos novísimos, otros, retomados en la escena poética: “hueco”, “cristal enmohecido”, “lágrima del musgo”, “manantial doblado/de pliegues duros y dulcísimos, de ave, de túnel florecido, de incursiones de vida”. Ellos acentúan la relación que se borda en el *Animal fiero y tierno* entre las formas de la poesía y la forma de la voz lírica abierta al goce y al dolor eróticos.

La Querencia expone en sus hojas, como el *Animal fiero y tierno*, una estructura poética. En su morfología este orden dialoga con “las moradas” de Santa Teresa y las resignifica en nuevos espacios y formas poéticas moldeadas por el erotismo.⁷ Muchos de los versos que habitan las “moradas” zurcen relatos eróticos que a manera de pequeños poemas en prosa surcan el texto junto a los poemas formales. Ángela María retoma numerosos motivos en las poesías y en el epistolario de *Aelia* una suerte de alter-ego de la poeta que, intuimos, se forma con las vocales de sus dos nombres y

6 “Pero ¿desde qué fondo se incendió la paloma
Que me dictó aquel signo enanito y potente?
¿llamando hacia que labio primogénito??
¿Dónde la atrocidad marco su símbolo? (...)”
Hay un duende jueyero,
Uno con un ojazó como de luna turbia
El que descifra y dice los cangrejos oscuros (...)”

7. En el epílogo del libro, Ivette López señala citando a su vez a Luce López-Baralt: “Dávila se apropia de la metáfora heredada de Teresa de Ávila, quien representó el alma y su búsqueda espiritual como un castillo de cristal “constituido por siete moradas que parecen ser, simultáneamente, siete palacios o castillos concéntricos”. (185)

la consonante “l” como eje de la simetría y la diferencia vocálica. Las metáforas las relocaliza en su cotidianidad, en su “querencia”, con toda su carga ritual. De allí los líos de poesías que se encuadran en las fases de esa “luna” omnipresente en su obra anterior y la reescritura del mito de la luna-mujer que rompe con la oposición binaria sol/luna, hombre/mujer. Lo ritual que en *Animal fiero y tierno* no tiene un referente biográfico, en la “Morada Primera (Lunación)” de *La Querencia* se entronca en la historia de la estirpe de las mujeres a la que la voz poética pertenece, no solo por filiación, sino por la iniciación de la que participa.

En *Luna Nueva*, la sangre naciente de su sexo, la hila la poeta, en el tejido de las mujeres de la familia, de “hembras” que han “besado” y “amado”. La luna inmutable asiste a la iniciación, su femineidad desata la poesía ritual, la poeta como propone Cixous es una “joven recién nacida” al cuerpo y a la escritura. Las palabras (de la madre) como sucede en la poesía “se vuelven de verdad”, tantean en su malabar verdades ocultas en el lenguaje a través de esa oralidad que caracteriza la escritura femenina.⁸ El erotismo, como el rito, se canta, se hereda y se renueva en la cofradía de mujeres, de esas “brujas” a las cuales la poesía devuelve su signo de grandeza y de ternura. La “paloma” reaparece como forma del vientre, el flujo de sangre que le nace es pertenencia e identidad

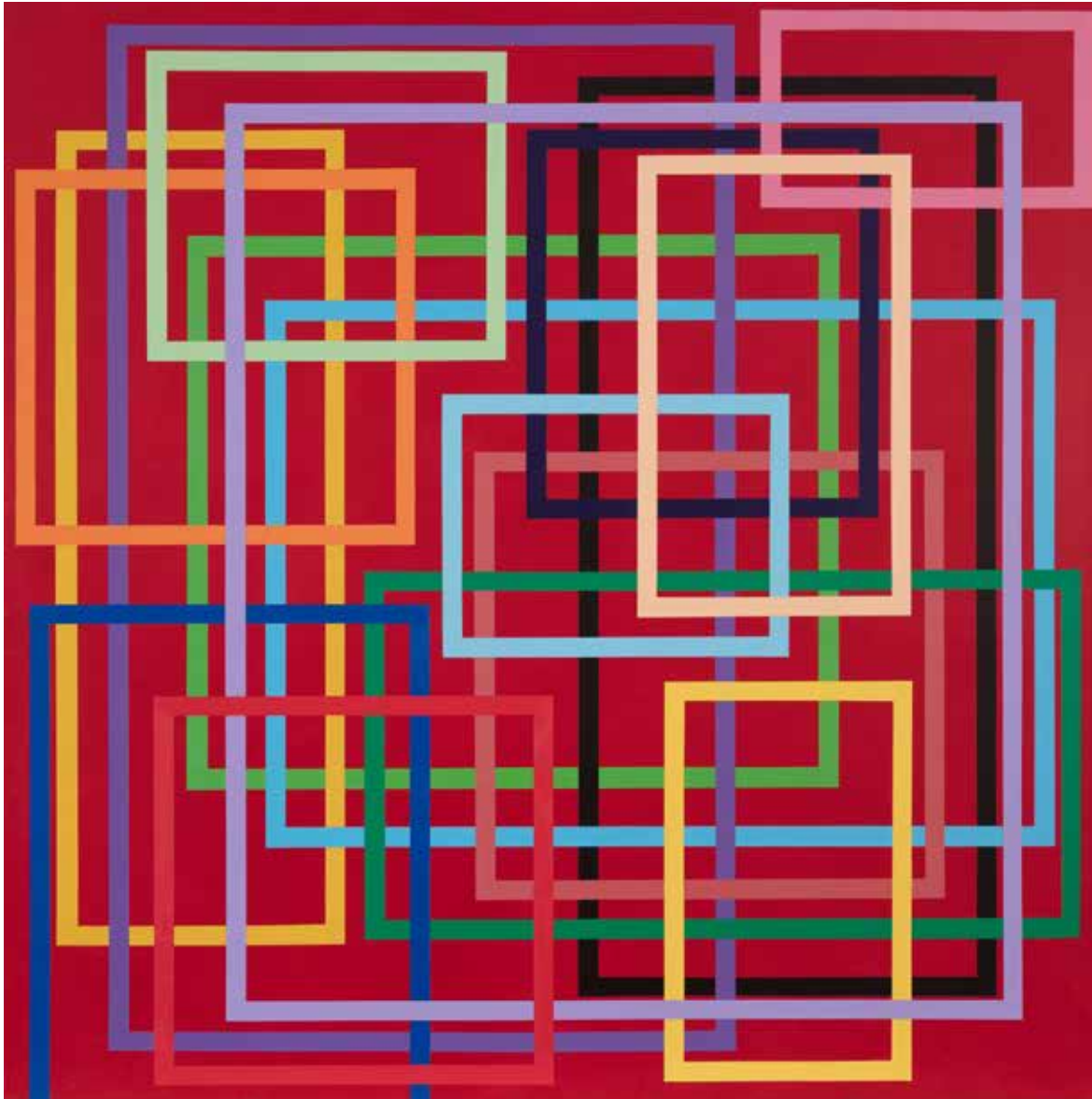
íntima (“es tuyo, eres tú, es algo íntimo de nosotras”) como aquel “ojo” que nos decía Angelita era “terriblemente (suyo)”.

5. Subversion y retumbos místicos (metafísicos)

La poesía en prosa titulada *La espera y el espejo* (parte de la *Morada Primera*) se abre con una afirmación de un sujeto femenino deseante y audaz. Los versos describen la experiencia que conjuga el cuerpo erotizado con la lengua poética: “me detengo ávida, húmeda, recipiente, clara y dispuesta para el abrazo.../ Me quedo aquí alerta, callada, listo mi corazón, con las palabras hechas carne, la carne vuelta verbo y una voz silenciosa de cántaro infinito” (38). En esos versos en los que el cuerpo y la palabra intercambian identidades, late una economía religiosa que invita a la descodificación. Las imágenes que conversan con el Evangelio de Juan (1.1)⁹ desvelan la junción entre sensualismo y mística, el verso elide la abstracción racional como herramienta de conocimiento. La poeta se manifiesta deleitablemente como mujer, describe su lubricidad como fuerza semejante a la del dios cristiano hecho humano. Re-volviéndolos, asimila los versículos de la biblia para dar cuenta de esa transformación, de la potencia creadora del deseo. El último verso “esta espera es mi búsqueda” visita en su paradoja la mística de San Juan y también

8 “reciente estaba todavía el sijilo invisible de la luna nueva cuando abordó con augurios la sonrisa de la primera sangre. ahí estaba temblorosa la sonrisa de mai, traicionada por el brillo en los ojos, muerta de risa sorprendida con lo ansiado, dando besos; corriendo rapidita en el ajetreo de las medidas necesarias y ... (...) ella regresó rápida y diestra y yo mirándola casi a lo sagrado con la certidumbre de que conocía todos los secretos. todas las cosas que me había dicho todas las palabras se volvían de verdá, estaba pasándome de verdá y era así y así y así tal y como me dijo. un silencio mullido recojía los susurros envolviéndonos (...) ahora eran toallitas de las que vienen, pero cuando no hay...y aquí la explicación de los pedacitos de sabanas viejas bien limpios bien limpios doblados con cuidado...de pronto sería y con un beso: no hay que hablar estas cosas con nadie, es tuyo, eres tú, es algo íntimo solo de nosotras (...)/ esa noche nos acostamos a las tantas diciéndonos cosas, (...) yo con la mano puesta sobre mi vientre de paloma; la della entre ratitos sobre la mía (...) afuera, el terrible amor rondaba la casa. las madres y las madrinas espantándolo y exorcisándolo para que fuera del bueno; asistían al hecho de sangre mil veces milenario. había cantado el gallo su primicia. la tribu esperaba impacientes las nuevas señales.” (30)

9. En el Evangelio de Juan 1.1, hallamos los versículos “el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros”, “yo soy la fuente y el cántaro”



Freddy Rodríguez. *Political Statement #3*, 1999, Acrylic on canvas, 42 x 42 in, 106.7 x 106.7 cm

da cuenta de una intuición profunda de la naturaleza del deseo, que sólo existe mientras no se consume.

En “Luna nueva / sijiloso cocuyo”, la poesía *Mujer interrogando frente al espejo* nuevamente reescribe lo femenino desde la oralidad y enlaza los motivos de su sexo a un saber primigenio, a un misterio que no se opone al conocimiento. “es mi asombro mudo que yergue su porqué sobre el punto.” /... “sé que encierra respuestas desde la raíz de la cueva:/ túnel antiguo de sombra perforada que parpadea luces. / vengo a decir preguntas / grito primero y úl-

timo resonando en los cántaros; / cántaro primordial de voces repartidas a ras de tierra (...) de pie sobre la esfera garfio con ramas es mi signo, / puño que estalla suave en cinco labios / con pistilos y estambres ambicionando abejas; o mano escarbando hacia la luz...” (43).

El segundo verso: “es mi asombro mudo que yergue su porqué sobre el punto”, es figura del gesto muy humano de quedarse con la boca abierta y en el mundillo poético también remite al hueco dilatado y misterioso, su sexo. Imágenes ya presentes en su poesía erótica y ritual anterior reaparecen en ésta como dobles

de un saber atado a su sexualidad: “la raíz de la cueva”, “túnel antiguo de sombra perforada que parpadea luces”, “grito primero y último resonando en los cántaros”. Ese “cántaro primordial”, se asimila en los versos al genital femenino y conversa con la literatura mística y popular española en las que las vasijas, como la fuente, el agua, el mar, se asocian con el sexo de la mujer.¹⁰ Los versos de la última estrofa “puño que estalla suave en cinco labios (...)” dejan entrever la relación entre el (auto)erotismo y la escritura, es pues, una mano que se abre sobre los labios de su cuerpo, “labios con pistilos y estambres” que ambicionan “abejas” o una “mano escarbando hacia la luz”. Los versos de clausura apuntan tanto al deseo de un encuentro erótico con el “diferente”, mutado en “abeja”, imagen cargada de simbolismo fálico, como a la posibilidad de un placer que emerja de sí misma, semejante al de Julia de Burgos en *Íntima*.

En poesías como *Menstrual y temblorosa* Ángela María Dávila, desde lo ritual, inserta la imagen del “vaso” para describir su sexo y presenta el “mar” como espacio de encuentro consigo misma: “menstrual, luna tras luna clara y tibia/ cómplice de la luz, siempre al acecho, protagonista y vaso que seduce” (...) “huyo hacia el mar, entre la tierra fluyo” (44). La lírica popular española y la mística tañen en las imágenes. La experiencia sensual en *Ese hombre es uno de esos* se forma desde la oralidad y la paradoja. Los dobles de su sexo, como “cueva” y “abismo” describen al amante, a su propio deseo y revelan la experiencia del tiempo: “con unos ojos desos que tienen un abismo y algo más: / una muerte chiquita que te arrastra

como para una cueva y te dejan/ detenida para siempre por un segundo.” (49).

Las cinco “moradas” teresianas son también en *La Querencia* el doble del sexo femenino: cóncavo y cárdeno en su encuentro con el amante.¹¹ En la poesía titulada “deseo” es medular esa metáfora que ordena el libro: “por la espera amoratada/ prendí las brasas, quedé/ sin más guarda que mi sed/ ávida y encandilada./ no pensaba yo en mas nada/ que encender mi pebetero,/ entrepiernas al desvelo/ velando, la mano ardida/ mi vientre listo vijila:/ ya no amarro fuego, espero.” (50). Esa “espera amoratada” y “prendida”, figura de su sexo encendido por el “amador”, engulle los versos del místico español. El fuego y la “sed” de la hablante lírica dialogan con la “llama de amor viva” de San Juan de la Cruz¹² al tiempo que adquieren su carga sensual en su junte con imágenes como “entrepierna”, “vientre” y “pebetero”. Este último motivo ata erotismo y poesía, deja intuir una experiencia estética pues el yo poético se representa como recipiente donde se quema el perfume: arde en su concavidad la llama que perfuma como la identidad profunda del lenguaje poético yace oculta y prende en la palabra. La metáfora es una “llama doble”.

En “Putísima y sublime” se afirma la voz lírica en la injuria mayor que la sociedad patriarcal destina a la mujer, en el epíteto que se opone al “Purísima” del Ave María: “putísima”. La poeta se apropia del estereotipo, cambiándole el signo. Las imágenes “pliegue y musgo” revienen para describir un sexo aterciopelado, filamentoso, semejante a las hojas de los libros y húmedo por la apetencia: “en

10 Los motivos del “cántaro”, “la vasija” y “la fuente” en la literatura popular se exploran en la revista de folclore “Debajo de tu mandil” de José M. Domínguez Moreno. En la literatura hispánica se estudian igualmente “la fuente” y los motivos del agua como imagen del sexo femenino y del encuentro místico de San Juan en el *Cántico espiritual* (*El erotismo en las Letras Hispánicas: aspectos modos y fronteras*.)

11 Recordemos que el morado conjuga el azul y el rojo, es lívido, es encuentro y lucha entre dos colores primarios, pero es también misterio. Esas imágenes poderosas que se nutren de paradojas remiten a su sexualidad y al placer de su propio cuerpo.

12 En el epílogo de *La Querencia*, Ivette López afirma: “San Juan de la Cruz retorna a los textos, cuya referencia a la “llama de amor viva” se vuelca aquí en fulgor, brasas, encandilamiento y fuego. 190-91.

pliegue de musgo hambriento, moja la espera, sonrío”. La hablante erotizada se describe como versos elegidos, huele “a líneas sueltas de josiantonio dávila/ marcadas en el libro” (53). La avidez sensual es el preámbulo de la escritura, la desata y a la inversa la poesía es su espejo, su identidad final: “un vuelvo tarde de cartulina cuelga con el poema este/ que escribirá mañana lánguida/ conmovida/ desnuda y ojerosa/ en su diario.” La siguiente poesía “maestra de caricias (*ars* y erótica)” reúne en su paréntesis los derroteros formales y temáticos que estudiamos y pone en escena ese encuentro que pasa por los cuerpos de los amantes y por la palabra. La “amada” se apropia del apetito del amado y se desdobra en él para erotizar la lengua con la que también quiere amarse y amarlo. El juego y el goce eróticos pasan por la palabra del “otro” que inventa para sí misma y para describir la extrañeza del otro (55). “La dulce metedura”, por su parte, se centra en la remembranza de la copulación. A pesar de la carga “soez” que la nombra, la poesía no renuncia a lo lírico y construye un mundo simbólico cargado de ecos que anuncian una experiencia estética-erótica travestida por los motivos del misticismo español. Así pues hallamos “la cima del cielo” “la sabrosa morada”¹³, “tu vaso” “del ámbito a la morada” (57), motivos que regresan al “cántaro” que retomará la voz lírica en “LUNA CUMPLIDA”: “(...) hoy ando/ jirando lenta y redonda desde mi cántaro” (163).

“A punto de ser domesticada” expone una identidad del “yo” poético que se confunde con aquella del arte literario. Ente vivo, la poesía recorre los espacios de la hablante lírica, los que ocupa en obras anteriores como “credo de la limpieza jeneral (1)”, “déjenme sola” y “llegarás mientras lavo”. La suplanta, realiza tareas

domésticas semejantes, la poesía carga su cotidianidad y su cotidianidad le da un cuerpo a la poeta, un cuerpo apalabrado, rebelde, que en la oscuridad se tantea con placer erótico.¹⁴ Ese sujeto lírico-femenino que dibuja Ángela María tiene, parafraseando a Cixous, “ojos para ella misma”, “ha ido a explorar su casa” y no tiene ni “miedo” ni “asco” de la mujer. La poeta se “rebela contra la colonización del cuerpo” que a las mujeres “no les han dejado gozar” (Cixous 21). Su escritura se hace eco de un discurso poético anti-colonialista a múltiples niveles. Dávila denuncia la condición colonial de su país en numerosas poesías (entre las cuales aquellas de *La cólera correcta*, tercera “Región” del *Animal fiero y tierno*, y del *Ámbito*,¹⁵ de *La Querencia*) y también condena desde su poética erótica “la colonización” de su sexo, ocupado y mistificado por el androcentrismo, sin renunciar al amor y al deseo por los hombres “de la tribu”.

En Ángela María hay un catálogo de representaciones de su sexo entrecruzado con el firmamento escritural. Transforma así, el mito del sexo femenino y contradice la máxima del patriarcado “hay dos cosas irrepresentables: la muerte y el sexo femenino” (Cixous) En ese sentido su obra poética es una escritura femenina que osa nombrarse y mirarse en su enigma mientras deconstruye el orden simbólico del falocentrismo. El “querido” ocupa en numerosos versos el lugar del objeto del deseo que en la literatura occidental ha ocupado tradicionalmente la mujer. Él es centro de la mirada tierna y deseante de la poeta y pasa por el verso trazado en su sensibilidad en poesías como “*tu cuerpo*”, “*un hombre hermoso, útil, ágil y verídico*”, y en la prosa poética “un hombre seriesísimo”. Asimismo, figura versado a pedazos de cuerpo, en las poesías: “tus manos” “tus pieses” “tu espalda” “tu pene” y “tus nal-

13 Recordemos “la sabrosa ciencia” de san Juan de la Cruz en el *Cantico espiritual*.

14 “se desnuda tentando entre la oscuridad y el placer. Subrepticia y solapada/ avanza y vence;// siempre subversiva. aquí (así) sobrevive LA POESIA.”

15 En esta parte que sucede a la última “morada” y antecede el “limen” las poesías, “poema de amor para las heroínas y los héroes”. “¿...no ves que están matando jente? En “epítetos ¿injuriantes?” y “Luna cumplida” se afirman en un discurso anticolonialista, nacionalista y revolucionario.

gas”. Estas poesías revelan su ruptura simbólica con la pasividad que define la esencia de lo femenino en nuestras sociedades y con la invisibilización del cuerpo masculino en la literatura puertorriqueña. “Tu pene” título que en el manuscrito original Ángela María habría sustituido por “tu pinga” (palabra soez muy gráfica que gramaticalmente feminiza el sexo masculino) junto a “tus nalgas”, son quizá los versos más desafiantes y osados de la poeta. En el teatro del “goce” es la voz lírica femenina quien versa la carne sensual del “hombre” invirtiendo así la oposición sujeto-masculino/objeto-femenino. En estas poesías el “pudor” ya no “acecha” a la poeta como en los versos que abren “Animal fiero y tierno”: su deseo es impudoroso, carnal activo fuerte y lascivo, y como la poesía es “subversivo”.

La última poesía de *La Querencia*, “derramada en mi vaso”, enhebrada por el misticismo árabe y teresiano, lía el “cántaro” al “canto” y al sexo femenino:


*derramada en mi vaso
una gota de luz colmó mi fuente
después de ti
caminando en la calle una flor me miró
y fue el deseo simple de besarla:
pude ser luna, sombra, sol, ave
insecto quieto;
mano instantánea
roció, lluvia aire.
su pétalo encendido
se volvió transparencia de amapola
me volvió transparencia
diluida
disuelta la frontera con el aire
se clareaban los huesos.
sólo la boca húmeda y el mundo
el gran beso del mundo.*

En su pórtico de despedida¹⁶, la voz poética, en sigiloso diálogo con san Juan de la Cruz se vuelve sobre sí para descubrirse mujer deseante, horadada y plena como su poesía. Así, pues, en las imágenes de clausura “derramada en mi vaso/una gota de luz colmó mi fuente” se funden lo místico y la experiencia estética-erótica. Místicas ligaduras con aquellos del *Cántico espiritual* (“¡Oh cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados!”) forjan estos últimos versos. Ambas voces poéticas son sujetos de un deseo que los lleva hacia el interior, a voltearse hacia su fuente, su vaso primordial, en un gesto que colma el deseo en un mundo interior... que es la totalidad. El acto de “derramar” y los motivos “vaso” y “fuente” se enredan con una larga tradición que llega a la península ibérica a través de la literatura sufí, y que atraviesa los tratados eróticos hispánicos como el *Kama Sutra español* del siglo XVII. Luce López-Baralt, editora y estudiosa de este último, apunta sobre este verbo en el discurso erotológico: “...todos estos antiguos sexólogos consideraban que la mujer, en su culminación amorosa, eyaculaba o “derramaba” como el hombre: se creía que la hembra emitía una suerte de semen en el momento del orgasmo.” (244) La escritora y crítica señala que palabras como “baso” (vaso) se emplean en el texto para referirse a la vagina, asimismo, apunta un dato que de manera insospechada vincula la estética de nuestra poeta con el discurso del autor, pues “para el morisco, el sexo (...) es algo vinculado a la más alta vida del alma, y por eso describe explícitamente los distintos aspectos del contacto sexual entreverados con

16 En este último “ámbito” erótico-místico se retoman versos y motivos de ese viaje ritual que su escritura había trazado en *Animal fiero y tierno*: el verso “caminando en la calle una flor me miro” conversa con “será la rosa”, “disuelta la frontera con el aire” retoma el título de uno de los portales del libro y las enumeraciones, el inventario del mundo constante en su primer libro individual se desdobra en esta poesía de clausura: “pude ser luna, sombra, sol, ave insecto quieto, mano instantánea roció, lluvia, aire.

oraciones y azoras coránicas”.¹⁷ En la lírica tradicional española, “el agua” y sus motivos, como la “fuente” se asocian, igualmente, con el erotismo femenino y con la posibilidad de un encuentro amoroso¹⁸, mientras que en la mística apuntan hacia el encuentro con la divinidad. La hablante lírica conjuga el vaso y el líquido, el amante y el yo, el mundo y lo minúsculo, y clausura su búsqueda-encuentro con los versos de Julia fundidos en los suyos: “me volvió transparencia diluida” En ese juego intertextual con san Juan, con sus versos pretéritos y con Julia, Ángela María se despliega y desde la extrañeza compone versos totalizantes. Ellos rozan el misterio profundo en la paradoja conciliada, en el encuentro erótico con el otro y consigo misma que describe Paz. El deseo se transforma en conocimiento íntimo y universal, y logra “disolver” aquella primera “frontera con el aire” del *Animal fiero y tierno*, para, haciéndose reescritura de sí misma y de Julia, ser “solo la boca húmeda y el mundo / el gran beso del mundo”.

Reordenados por una voz que se afirma sujeto, los signos rompen en las poesías eróticas de Dávila con las codificaciones únicas. Permeándola, atravesándola semánticamente, la poeta descubre la palabra como doble del vientre femenino, abierto a “la diferencia”. Las paradojas y los motivos sobre los que construye su poética del erotismo, su “escritura femenina”, le permiten, ya al final de su obra la conjugación de lo político, lo estético y lo místico. El arte y el conocimiento resultan de tanteos, de roces de una plenitud que dejan intuir un signo erotizado y un cuerpo poetizado, libres.

Sus versos pueden leerse desde la máxima de Hélène Cixous: “Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe.” Poeta y poesía se funden y se confunden en el rostro de Medusa. Los significantes, recipientes de los significados, y la mujer cuya concavidad atravesada y definida por el otro parecerían destinarla a ser, en palabras de Ortega y Gasset, “tránsito de otros seres”, se espejean y se transforman en concierto. La poesía y la poeta fundidas en su malabar erótico destejen jerarquías, vacían y bordan otros seres y otros mundos en femeninos, vainas transparentes cargadas de opacidad. 

Bibliografía

- ALONSO, GLORIA. “El poema de las raíces hasta las estrellas.” *Claridad/En Rojo* (18-24 feb. 1994): 22.
- _____. “Triste o no lo mío es la vida.” *Claridad/En Rojo* (14-20 marzo 1997):
- BARRADAS, EFRAÍN. “Anjelamaría Dávila: La querencia o la herencia del querer.” *Claridad/En Rojo* (14-20 junio 2007): 28-30.
- BARTHES, ROLAND. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- BATAILLE, GEORGE, *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- BARRETO, LYDIA ZORAIDA. Ed. *Poemario de la mujer puertorriqueña*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1976.
- CIXOUS, HÉLÈNE, *La risa de la medusa*. Madrid: Editorial Anthropos, 1995.
- DE BURGOS, JULIA. *Obra poética*. San Juan: Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004.

17 “Para el morisco, el sexo conduce a Dios. No hay en él culpabilidad cristiana: es una actividad santificada, que eleva al hombre a la contemplación divina. El sexo es para el morisco algo vinculado a la más alta vida del alma, y por eso describe explícitamente los distintos aspectos del contacto sexual entreverados con oraciones y azoras coránicas”. Entrevista a Luce López-Baralt en *El País*, 27 de noviembre de 1992.

18 Juan Victorio, afirma que la “simbología toma como base principal el mundo de la naturaleza, como era fácil de prever. Y en primer lugar hay que destacar las aguas, citadas mediante los términos “fonte” o “fontana”, “río”, “lago” o simplemente “agua”, elemento que encierra la idea de fertilidad. Su cita supone ya la idea de encuentro amoroso...” (Erotismo en las Letras Hispánicas: Aspectos, modos y fronteras 509).

- _____. *Antología poética*. Ed. María Solá. Río Piedras: Huracán, 1986.
- DÁVILA, ÁNGELA MARÍA. *Animal fiero y tierno*. Río Piedras: Editorial qeAse, 1977.
- _____. *La Querencia*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2006.
- _____. "Un clavel interpuesto." *Claridad/En Rojo* (24 feb-1 marzo 1984): 15.
- _____. "Feminismo ¿criollo? Sí, por favor.» *Claridad/En Rojo* (28 feb-6 marzo 1986): 14.
- _____. "Anjelamaría Dávila se expresa sobre publicidad UPR." *Claridad/En Rojo* (5-25 enero 1990): 15.
- _____. "Aclaración inevitable." *Claridad/En Rojo* (5-11 abril 1991): 27.
- _____. "¡Blanca Canales dirige y proclama la república!» *Claridad/En Rojo* (9-15 agosto 1996): 20.
- DÁVILA, ÁNGELA MARÍA y JOSÉ MARÍA LIMA. *Homenaje al ombligo*. San Juan: ed. autor, 1966.
- DÁVILA, ÁNGELA MARÍA et al. *Lírica colérica*. San Juan: Guajana, 1977.
- DÍAZ QUIÑONES, ARCADIO. "Yo también hablo de la rosa." *Reintegró* 1/2 (enero 1980): 9; 1/3 (1981): 10-12.
- FORNERÍN, MIGUEL ÁNGEL. "Una mujer deshilachada." *El Nuevo Día/Revista* (10 junio 2007): 35.
- FRANQUI ROSARIO, LETICIA. Franqui Rosario, *Atisbos al Animal fiero y tierno*. San Juan: Editorial Alas, 2006.
- _____. "Asteriscos sobre el cuerpo de La Querencia". *Exégesis* Año 21 (septiembre 2008): 70-73.
- GELPÍ, JUAN. "El sujeto nómada en la poesía de Julia de Burgos". *Nómada*. 2 (octubre 1995): 21.
- GONZÁLEZ, JOSÉ EMILIO. "Julia de Burgos: la mujer y la poesía." *Sin Nombre*. 7/3 (1976): 86-100.
- _____. "La poesía de Ángela María Dávila". *Claridad/En Rojo* (1-7 julio 1977): 12-13.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE. *Julia de Burgos: vida y poesía*. San Juan: Editorial Coquí, 1966.
- LLORENS TORRES, LUIS. "Cinco poetisas de América: Clara Lair, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Julia de Burgos". *Puerto Rico Ilustrado* (13 noviembre 1937): 14-15, 62.
- LÓPEZ-BARALT, LUCE y MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO. Eds. *Erotismo en las Letras Hispánicas: Aspectos, modos y fronteras*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1995.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, IVETTE. "Angelamaría Dávila y Julia de Burgos: filiaciones de un diálogo." *Claridad/En Rojo* (3-9 dic. 1999): 24-25.
- _____. "Luna cumplida: Ángela en su areyto." *Diálogo* (agosto 2003): 36.
- MELÉNDES, JOSERRAMÓN. "Animal fiero y tierno»(reseña). *Claridad/En Rojo* (5-11 agosto 1977): 12-13.
- MILLÁN FERRER, ALIDA. "Los quererres de Anjela." *Claridad/En Rojo* (8-14 feb. 2007): 16.

El personaje femenino como coadyuvante masculino en la novela *La sangre*, de Tulio M. Cestero

Pedro Antonio Valdez

Resumen

La Sangre es una novela publicada por Tulio M. Cestero en 1914, que tiene como escenario narrativo la dictadura de Ulises Heureaux de finales del siglo XIX. En el presente ensayo describiremos la presencia del personaje femenino, que en esta novela funge como punto de apoyo para el hombre en diversas facetas. Sobre esta última función, resaltamos la presencia temprana de la chapiadora, que invierte la acción coadyuvante para actuar como explotadora del hombre.

Palabras claves: Novela, modernismo, Lilís, chapiadora.

Summary

La Sangre is a novel published by Tulio M. Cestero in 1914, whose narrative setting is the dictatorship of Ulises Heureaux at the end of the 19th century. In this essay we will describe the presence of the female character, who in this novel serves as a point of support for the man in various facets. Regarding this last function, we highlight the early presence of the *chapiadora*, which reverses the coadjutant action to act as an exploiter of man.

Keywords: Novel, modernism, Lilís, chapiadora.

Tulio Manuel Cestero y su novela *La sangre*

Entre los vientos de fronda de la manigua de 1914, Tulio Manuel Cestero Leiva, quien había sido de los importadores del modernismo a nuestra literatura, publicó *La sangre*, es-

pecialmente ponderada por estudiosos como Joaquín Balaguer, José Ramón López, Max Henríquez Ureña, Federico García Godoy y Manuel Arturo Peña Batlle como una de las principales novelas dominicanas. Nacido en la San Cristóbal de 1877, a este autor le correspondió vivir un período complejo de la historia nacional, supeditada entonces a un contexto de convulsiones sociopolíticas y crímenes de Estado. Fue la época de la montonera, de la revolución como deporte pueril y fugaz, tiempo en que el proyecto de la ciudad moderna y la pesadilla de la manigua confundían sus fronteras.

Hombre culto para la época, Cestero intentará insertarse en los grandes episodios del espíritu artístico, para lo cual tomará bocanadas de aire fresco que lograba arrancar a las experiencias estéticas del extranjero. Luego del período de brutalidad política desatado tras la muerte de Ulises Heureaux, alias Lilís, le correspondería vivir bajo la poderosa dictadura de Trujillo, que estabilizó el país en torno a la figura del tirano con una fuerza represiva sin precedentes en la vida nacional. Cestero falleció en 1955. De esta manera, su ciclo vital de nacimiento, desarrollo y muerte acaeció entre tiranías.

Su novela *La sangre* se escenifica en el contexto histórico de los gobiernos de Lilís, quien apaciguaría por casi dos décadas el país de la manera que suelen hacer los dictadores de mano férrea. La trama gira en torno a los trabajos y afanes de Antonio Portocarrero, un periodista que, así como medio siglo después se esperará inútilmente la carta en *El coronel no tiene quien le escriba*, ansiaba un cargo importante



Freddy Rodríguez. *Y me quedé sin nombre*, 1974, Signed and titled on the canvas overlap, Acrylic on canvas, 70 x 36 in, 177.8 x 91.4 cm

en el gobierno. No tenemos claro si su interés real era resolver su limitada condición económica o realizar importantes transformaciones desde la dirección del Estado. Parecería que su principal intención era adquirir prestigio para fortalecer el ego. Siempre que llegaba un nuevo presidente, de esos que tanto se sucedían por aquel tiempo marcado por la violencia política, Antonio aguardaba a ser llamado para ocupar alguna secretaría. Pero pasaba el tiempo con sus mudanzas y el nombramiento nunca sucedía.

Por ambientarse en los gobiernos de Heureux y dibujar el panorama sociopolítico de esa etapa, se podría pensar que es una novela histórica. De ser así, pertenecería a la temática fundadora de la novelística criolla. Sin embargo, debido a que *La sangre* fue publicada apenas tres lustros después de la caída de Lilís, al momento de su puesta en escena no se sustenta en un estudio histórico, sino en plasmar un tiempo presente que el autor había vivido. De hecho, entre la muerte de Heureux y la escritura del libro, el esquema sociopolítico del país era prácticamente el mismo.

Presencia y ausencia del ideal modernista

Cestero está considerado como uno de los principales representantes del modernismo en la República Dominicana. Fue también un ferviente difusor de este movimiento. En su primer libro, *Notas y escorzos* (1898), resalta las semblanzas de los autores modernistas, como José María Vargas Vila, Rufino Blanco Fombona y José Enrique Rodó. A esta publicación, según Balaguer (1972), siguieron “algunas obras escritas en lenguaje poético, como *El jardín de los sueños*, 1904, *Citerea*, 1907, y *Sangre de Primavera*, 1908, notables por haber sido las manifestaciones de mayor calidad artística que alcanzó el modernismo en la literatura dominicana” (p. 287).

No obstante la inclinación estética del autor, *La sangre* no se trata de una novela modernista. El tema, el ámbito de la historia y la estructura interior del protagonista sin dudas le obligan a

separarse de los parámetros de esta corriente literaria. El desarrollo económico que acompaña el ideal modernista se encuentra completamente ausente de la sociedad dibujada en esta novela. Se trata de un ambiente social caótico y atrasado, en que la miseria acecha a cada paso. En un panorama así resulta improbable forjar una expresión serena y preciosa, esenciales para la belleza modernista, como la que alcanza Darío (1985) en “La muerte de la emperatriz de la China”: “Delicada y fina como una joya humana, vivía aquella muchachita de carne rosada, en la pequeña casa que tenía un saloncito con los tapices de color azul desfalleciente. Era su estuche” (p. 122).

El Cestero de 1914 ya no es espiritual ni estéticamente el mismo muchacho entusiasta que había ensalzado a los representantes del modernismo. Según Alfau Durán (1955), citando a Federico García Godoy en Cestero (1955): “Al principio, al iniciarse, extremó los procedimientos, con asombro y escándalo de muchas gentes temerosa de lo nuevo; pero su actitud revolucionaria ha ido modificándose con el tiempo” (p. xi). Balaguer (1972) detalla en un comentario sobre el novelista: “Sus dos grandes novelas, *Ciudad Romántica*, 1911, y *La Sangre*, 1914, se hallan, en cambio, escritas en prosa ágil y en estilo vigorosamente personal en que el preciosismo del lenguaje es reemplazado por el trazo de inspiración dominicana” (p. 287).

La novela luce una eficiente factura literaria. Muestra una estructura de partes bien equilibradas y del discurso cadenciosamente encadenado, lo cual fue sin dudas un recurso adquirido de su experiencia modernista. Resulta notable la fijación del paisaje, que se retrata siempre en movimiento, a partir de un valor funcional. Esto permite colocar en el terreno de la recepción no solamente los sonidos, propios de la escritura, sino también los colores, los olores, los sabores... toda esa sensualidad que penetra por los demás sentidos. Sus personajes son verosímiles, marcados por características humanas bien definidas. En este tenor, puede decirse que su

mayor logro es la contextura psicológica de Antonio Portocarrero. No es un personaje de interioridad estática. Al inicio se trata de un sujeto lleno de energía. Se encuentra en un calabozo, prisionero por orden de la tiranía, en los márgenes de los deliciosos paisajes de la niñez. Observa desde la claraboya un cielo claro, prometedor, azul, como página limpia para un sol de oro. Emerge ante nuestros ojos como un

Joven, estatura de prócer, la fisonomía enérgica y simpática, la color melada, cuya palidez actual aumenta la sombra de la barba crecida. Los cabellos negros, de rebeldes vedijas, la nariz roma y los labios carnosos de bordes morados, denuncian las gotas de sangre africana que, desleídas, corren por sus venas. Las pupilas grandes y brillantes, henchido el pecho (Cestero, p. 1)¹.

Esta imagen de plenitud interior irá diluyéndose emocionalmente a causa de las malas jugadas de la vida. Las traiciones vulgares, las burlas del destino y la espera inútil insuflarán la delicuescencia en su carácter. En las páginas finales de la historia será un hombre enfermo, cansado de soñar, sin el mínimo deseo de aferrarse a lo que antaño le insuflaba el espíritu: “¿A qué pues luchar? Y lo peor es que el médico afirma que mi carácter, mi altivez, mi intransigencia, no es virtud, sino consecuencia de terrible herencia. Ahora resulta que yo no soy yo” (*La sangre*, p. 212). Los elementos que constituyen la novela dominicana de inicios del siglo XX, según Pérez (2018), “forman un tejido donde la motivación psicológica es explicativa del tipo realista, modernista y naturalista, esto es, de los tipos que reflejan el tramado histórico-social de los personajes y su autor”. En efecto, esto se puede confirmar en la construcción de Antonio Portocarrero, en el que la movilidad neumática muestra la

estructura progresiva de un personaje cinematográfico bien elaborado.

La sangre incluye un grupo de personajes de toda clase. Parecería por momentos un experimento de la sociedad dominicana de aquellos años. La trama incluye altos personajes, como presidentes y generales con una función figurativa. Comerciantes, religiosos, galleros, campesinos, artistas, pícaros, revolucionarios, políticos, cocineros... en suma, todo el espectro social de la época confluye en sus páginas. Para los fines del presente estudio descriptivo, nos detendremos especialmente en los personajes femeninos. Veremos que, conforme a los principios de la época, estas mujeres actúan como coadyuvantes del hombre, en nuestro caso especialmente de Antonio Portocarrero.

El positivismo apuntaba a colocar las piezas del entramado social al servicio de la producción. La producción requería de muchas manos. En muchos casos no importaba que tuvieran un origen masculino o femenino. Sin embargo, la mujer dominicana prácticamente quedaba fuera de este esquema económico, al ser parte de una sociedad en la que el desarrollo material tenía muchas limitaciones inclusive para el hombre. En este ambiente, en que el contrato social privilegiaba la figura masculina, el impulso productivo estará dirigido a satisfacer las necesidades inmediatas del hombre. La mujer será aquí, por tanto, un ser coadyuvante. Para el caso del presente enfoque, tomamos el término coadyuvar con la semantización que adquiere en el ámbito jurídico, donde el coadyuvante no se limita libremente a suministrar la ayuda, sino que se mantiene subordinado al ayudado sin poder asumir una autonomía con respecto a él. En este caso, que es el que impera en *La sangre*, el personaje femenino asume el servicio ante el hombre como una condición indeclinable.

1 En lo adelante, cuando hagamos otra cita de esta edición de *La sangre*, solo se indicará el número de página entre paréntesis.



Freddy Rodríguez. *La Casa Roja*, 1973, Acrylic on canvas, 18 1/2 x 32 in, 47 x 81.3 cm

El personaje femenino en *La sangre*

*Mujeres pálidas, marchitas, devastadas,
ardidas en el fuego amoroso
hasta lo más profundo de sí mismas,
consumido el rostro ardiente,
con la nariz agitada por el impulso
de inquietas aletas, con los labios abiertos
como yendo hacia las palabras pronunciadas,
con los párpados lívidos
como las corolas de las violetas.*

Gabriel D'Annuncio

El personaje femenino tiene una visualización notoria en *La sangre*, donde juega un papel importante. Podemos decir que después de las acciones del protagonista Antonio Portocarrero, de actantes figurados como Lilís, y de algunos personajes masculinos que, aunque cumpliendo una función tangible, van de paso por la historia, en esta novela es la acción de la mujer la que más influye en el destino de la trama. Aunque no actúan necesariamente de manera coordinada, aquí los personajes femeninos pueden ser agrupados en tres esferas: a) las que cumplen una función de experien-

cia emocional para el protagonista; b) las que cumplen una función desde el esquema familiar del protagonista; c) las que cumplen una función laboral fuera del ámbito familiar del protagonista. En un entorno donde la vida social gira alrededor del hombre, estas mujeres influyen en el mundo masculino desde la cercanía del hogar, o distanciadas y en los diversos espacios fuera de su hogar. Asimismo, veremos que, clasificadas en estos tres grupos, en ocasiones la mujer aparecerá como personaje individual y como parte de un sujeto colectivo.

En la primera esfera, en la que cumplen una función de experiencia emocional, las mujeres se constituyen en referentes que operan desde la memoria. Tienen en común el suministro de la idealización del sexo femenino y la construcción de las convenciones eróticas; por eso su vinculación con el varón es íntima, a menudo de carácter sensual. El primer personaje femenino que conforma esta esfera es una niña de siete años que coadyuva a definir el rol de Antonio como macho en el esquema socioerótico: “Su primer recuerdo data de los

cinco años: una vecina entra de improviso en la casa tirándole de la oreja y acúsale de haberle sorprendido con su hijita, escondidos entre la ropa sucia” (p. 5). Pasado el tiempo, Antonio evocará a esta niña que inauguró sus sentidos amorios: “Diablo de chiquilla aquella, le aventajaba en dos años y fué su iniciador” (p. 5). La recordará con deseos positivos como un pago emocional por la bella experiencia que aportara: “¿Qué será de ella? ¡Honesto casada, sí, y cargada de hijos!” (p. 5).

Como parte de este colectivo femenino, que interactúa y se desplaza en torno a una misma acción narrativa, se destaca otro personaje: la madre. Ante este primer asomo de la libido en el niño Antonio, ella se encargó de ordenar su posición de varón según la convención tradicional, formalizándola, por supuesto, con el sello de la moral religiosa:

“Jugábamos a los matrimonios”, balbuce girimiqueando, y la madre, entre bromas y veras, asienta: “comadre, amarre su gallina que yo tengo mi gallo suelto”; pero a renglón seguido, con un rebenque, le aplica en las espaldas la primera prédica moral y la más elocuente demostración de la existencia del pecado original” (p. 5).

El personaje principal de esta primera esfera es Luisa, quien posteriormente sería su esposa. Percibida desde la memoria, ella es una abstracción que constituye a la mujer por excelencia. Se trataba de una chica poco atractiva, “magra y nada bonita” (p. 77). Acaso más allá de una buena caligrafía, tampoco no era propietaria de ninguna gracia contrastable: “No era una buena bailadora, pero ya le parecía simpática, graciosa: algo de ella entraba en él” (p. 78). La conoció un día de San Andrés, en medio de una divertida batalla de agua, cuando el vestido mojado resaltaba sus líneas: “El traje ceñale las carnes, mostrando los pechos erectos y la cadera firme. Un golpe de agua en pleno rostro ahogó la mirada lasciva, y el galán respondióle con el botón de rosa roja que le adornaba la solapa” (p. 78).

Posteriormente la cortejará para terminar conjugando con ella la relación amorosa en conformidad con las predisposiciones religiosas que su madre había trazado en su tierna infancia. El día del matrimonio fue el más feliz de la vida de Antonio... aunque la luna de miel fuera echada a perder por Lilís, quien emitió una orden de prisión en su contra. Estas tres mujeres trazarán una visión interior en el protagonista.

Luego estarán los personajes femeninos que cumplen una función desde el esquema familiar. Entre ellas serán especialmente importantes las que actuarán desde el hogar en que residirá la pareja, pues por razones de conveniencia se acordará que ambos vivan en la casa alquilada por los padres de la esposa. No se tratará de una asociación para sumar la riqueza, sino de una estrategia para evitar sucumbir cada uno por su cuenta ante la miseria:

La suegra cocina y plancha, y el suegro, que nunca maldice, a cada artículo suyo teme que le despidan del empleo que tiene en el Palacio, y eso sería el acabóse. La casa no la pagan hace años, está en ruinas, y el casero no la repara para que se muden. Los cuñados apenas ganan para sus necesidades (p. 142).

Las mujeres de esta clasificación son materialmente más cercanas a Antonio, aunque ninguna, salvo Luisa, tiene comercio íntimo con él. Cumplen funciones esenciales para la supervivencia material. La principal será Luisa, ahora su esposa. Ella le dará un hijo, le brindará compañía y suplirá en materia doméstica la labor que antes del matrimonio realizaba su madre. Era una mujer de su época, sumisa, realizando continuamente mutis para que se resaltara la figura del marido. Ella velaba por Antonio; junto a las mujeres de la casa, realizaba oficios de orden doméstico para ayudar al sostenimiento del hogar, socavado por la pobreza.

Ella nunca le contradecía, aunque en ocasiones estuviera en desacuerdo con alguna decisión suya. Además, cargaba con el cuidado

del hijo de ambos, un niño que naciera con limitaciones fisiológicas y mentales: “Luisa no se queja; pero late en su reserva una protesta; y el hijo crece, se estira, ha logrado caminar, temblequeante, los brazos abiertos y un hilo de saliva colgante del labio belfo” (p. 142). Esta será la mayor expresión de la cárcel, y la habitará sola. Descargará a su marido de esta culpa, guardando secretamente la conciencia del sacrificio: “Es la pesadilla que le abrumba. De esa tiranía nadie le libertará, ni poder ni riquezas” (p. 142).

A este renglón pertenece la madre de Luisa, doña Rosita, una mujer “flaca, cetrina la rugosa piel trigueña” (p. 121). Posee un humor agrio, que pone de manifiesto especialmente contra su nuero:

Luisa aprueba con energía: “has hecho bien, es una tontería comprometerse a última hora”.

Sones musicales lejanos llegan hasta el comedor. Doña Altagracia pone la oreja en escucha, y anuncia:

—Oigan, música. Debe de ser serenata que le traen a Antonio porque lo han hecho ministro.

—No señora, no ha querido, —refunfuña la suegra.

—Ah, yo... Como decían...

Y Antonio sale disparado en busca de aire (p. 139).

Doña Rosita tendrá en su yerno un motivo para descargar sus emocionalmente sus frustraciones: “Incansable en el trabajo, virtuosa, consciente de su destino que será igual hasta la tumba, si la dispepsia la atenacea se rebela, y es entonces cuando sus saetas se clavan en el yerno” (p. 149). A pesar de la reticencia cada vez que su nuero fracasa en el intento de conseguir un nombramiento en el gobierno, doña Rosita ayuda a sostener el hogar en que este reside, pues “la suegra preside en el ámbito” (p. 121).

También pertenecía a esta segunda esfera la abuela de Luisa, doña Altagracia, “una mujercita seca, pina, a pesar de sus noventa años” (p. 145), quien ha acumulado amplias experiencias en su vida. Sus conversaciones servían de distracción a Antonio: “La voz de la abue-

la es la que más suena en la tertulia, nunca le falta tema, pues remueve pasado y presente. A Antonio le gusta oírlo y la hace hablar, ora interrogándola, ora contradiciéndola” (p. 149). Para él, la anciana fungía como un compendio de historia oral capaz de resumir en una conversación la impronta de todo un siglo.

Su cuñada, Herminia, cuyos momentos de alivio se circunscribían a la lectura y a la visita de su novio, cooperaba con el sostenimiento de la casa lavando y fabricando dulces. También fue la primera en simpatizar con la relación entre Antonio y Luisa, cuando se trataba de un proyecto odiado por los demás miembros de la casa. En Herminia podemos observar una suerte de poética de la miseria, en la que el angustioso trajín de la pobreza se encadena a la esmirriada belleza que provee la esperanza:

Herminia, la novia, que ajetea desde que amanece, después de recogidos los peroles de hacer dulce y la tabla y las planchas, se baña, y compónese con blusa de batistilla adornada de encajes y cintas, falda de lanilla azul oscuro y zapatos de tacón alto. Florece la negra cabellera con una rosa, y se sienta en el balcón a leer novelas de Dumas, de Feval o de Pérez Esdrich, hasta que llega el novio” (p. 142)

En esta muchacha se refleja la estética de la decadencia de un segmento social: gente de cierta cultura sumida en el espanto material, buscando acomodarse con la mayor dignidad posible a los aprestos de la sobrevivencia. En suma, las mujeres de esta clasificación cumplen el rol de facilitadoras, por lo que sus acciones ayudan al protagonista.

La tercera esfera de las mujeres de *La sangre* es la de aquellas que cumplen una tarea laboral fuera del ámbito familiar. Son una especie de evidencia de cómo el personaje femenino solo adquiere sentido en esta novela si es para facilitar la acción del hombre. Sin tener una relación familiar, íntima y ni siquiera cercana con Antonio Portocarrero, se vinculan con él en una función de servicio. Así, las mujeres siempre cumplirán una labor de ayudante.

Este renglón incluye mujeres que realizan tareas definidas, así como otras cuyas acciones resultan referenciales. En este ámbito resalta la siña Catalina, propietaria del ventorrillo desde el que Antonio *le hacía el oso*, le hacía esquina, es decir espectaba a Luisa. “Érase una negra alta, fornida, cincuentona, la color caoba” (p. 88) que albergaba a Antonio mientras espía a su enamorada contra la voluntad de sus futuros suegros y cuñados. Catalina le ponía al tanto de las penurias que pasaba esa familia; en una ocasión incluso le defendió cuando los hermanos de la pretendida intentaban darle una paliza. Por extensión, la hija de Catalina participaba de la alcahuetería. El caso de esta muchacha permite observar cómo la mujer que encontramos en las páginas de la novela estaba destinada a accionar en beneficio del hombre:

Tiene una hija, mulata galana que la suple a ratos en el ventorro y que se ocupa en los quehaceres de la casa, es hija de un general y está aplazada con un oficial del Batallón Pacificador. La madre dice: “es un sinselvir, que no le da pa jabón; man que le vamo a jacer, eso es de familia: a nojotras nos tiran los militares (p. 90).

Anterior a siña Catalina, Antonio había contado con la ayuda de otras mujeres para sus labores de conquista. Por ejemplo, la criadita que le servía de cartero y la confidente que lo puso al tanto cuando los padres de Luisa recibieron un anónimo que revelaba sus encuentros secretos con la muchacha.

Fuera del ámbito de los servicios para la conquista amorosa, encontraremos en la novela mujeres que, casi de forma anónima, realizan al protagonista un aporte en otra clase de ámbitos. Por lo regular son negras y mulatas que se dedican a ser sirvientas o empleaditas de fonda. También habrá otras de mayor presencia, como la esposa de Juan, que recibe a Antonio cuando, junto a Miguel, se lanza en una infructuosa campaña en la manigua.

En este contexto surge siña Tanasia, la concubina de Pedro Espiritu Santo. Ella trabaja-

ba incasablemente en los oficios domésticos: “Cocina, deshierba el conuco, carga el agua en calabazas desde el cachón, castra las colmenas, y mata y sala el puerco ajeno, si Dios se los depara” (p. 78). Su esfuerzo laboral complementaba las necesidades del marido, fiel al modelo de sumisión que le imponía el contrato social. “Nunca fue celosa; es amiga de las mancebas de su señor, y con más de una ha compartido en dulce paz el hogar” (p. 78). Por extensión e instrucción del marido, ella le servirá a Antonio en las necesidades domésticas mientras permanecía escondido en la casa de Pedro.

Hasta aquí hemos visto que los personajes femeninos de *La sangre* se pueden clasificar en tres grupos organizados según el tipo de ayuda que suministran al protagonista. Sin embargo, extrañamente encontraremos a una mujer que, aunque inicialmente parecía destinada a ser coadyuvante de Antonio en el plano sentimental, se resistirá a participar de este orden. Nos detendremos en ella porque se emparenta con un personaje sobre el que se discurre mucho en la actualidad dominicana. Se trata de un ser que moralmente oscila entre la prostituta y el ser habilidoso, entre la amante y la estafadora sentimental. Estamos hablando de la chapiadora.

Significante y significado de *chapiadora*

Antes de continuar con la novela, es necesario detenerse un momento en la chapiadora, un personaje que cuenta con una notable incidencia en la sociedad dominicana actual. El sustantivo de esta denominación parece relacionado con la palabra *chapear*, que significa cortar la yerba. Sobre la etimología del vocablo, Larrazábal Blanco (2015) sugiere que “puede ser un afronegrismo proveniente de las mismas palabras que *chambra*” (p. 26). Y con relación a *chambra*: “Machete especial para desyerbo y chapeo. En yoruba, *chamgbe* es «cortar matorrales», «limpiar el terreno» y *chamgbo* «desmontar», «tumbar monte»” (Larrazábal Blanco, 2015, p. 26). Para el hablante dominicano, dar un *chapeo bajito* significa sepa-

rar escollos para conseguir un beneficio. Por economía lingüística, la *e* cambia por la *i*. La chapiadora es una mujer que utiliza sus encantos para realizar ese *chapeo bajito* en la economía masculina. Según Taveras (2015):

Se trata de una mujer frívola, libertina y vanidosa que sustenta sus ostentaciones con “favores” íntimos y socialmente discretos. Su armadura de conquista es portentosa: un cuerpo voluptuoso de piel sedosa, senos derrochados, muslos fornidos y glúteos macizos. No es la mujer ideal para templar el momento con pláticas literarias, es la carnalmente deseable para recibir la noche ataviada de fantasía.

El término ha tenido mucha presencia desde la década del 2010. Aparece en numerosos artículos periodísticos, publicaciones de internet, audiovisuales, canciones, películas y otras manifestaciones de la cultura popular. El rap ha sido uno de los vehículos a través del cual la palabra chapiadora ha trascendido más allá del español dominicano. Para 2013 se escuchaba la canción “Ya tengo otra jeva”, de Chimbala, en la que se menciona el término. En 2015, el dominicano Messiah realizó un *featuring* con el reguetonero boricua Farruko, titulado “Chapi chapi”, y de esta manera el vocablo también circula en el español puertorriqueño. La trapeera argentina Cazzu grabó el tema “Chapiadora” hacia 2018, el término realiza un contacto con el español argentino.

Algunas presentadoras de televisión se han identificado como chapiadoras. No se puede confundir los conceptos de chapiadora y prostituta. La prostituta, como sabemos, ejerce un oficio y lo único que exige del cliente es que pueda pagar la tarifa; como también sabemos, puede manejar varios clientes al mismo tiempo, pues su labor constituye un servicio durante un tiempo limitado. La chapiadora, por el contrario, no suele trabajar con varios clientes a la vez y carece de tarifa: la metáfora de su paga es un cheque en blanco en el que ella pone la cifra que dicte por su ambición.

Por tratarse de un vocablo de factura reciente —al menos en su difusión—, podría sor-

prender que uno de estos personajes apareciera en *La sangre*, una novela de 1914 que narra sucesos de finales del siglo XX. Sin embargo, aunque la palabra podría ser relativamente nueva, sobre todo en su resemantización, la función es muy vieja. Según Castro (2015): “El concepto no es de ahora. El personaje tiene historia y raíces. Antes eran peladoras o “*pe-la-pollos, avivatas o vividoras.*” Posiblemente en el pasado eran más humanas o artesanales en su oficio, se conformaban con menos”.

El caso de una chapiadora en *La sangre*

Llegó como actriz de la Compañía de Roncoroni. Desde que el *Listín* anunciara la llegada de esta empresa de teatro ambulante, reinó el entusiasmo. En medio de la violencia, la pobreza y el obscurantismo político, aliviaba ver otros dramas que no eran los cotidianos y reír con comedias que no estaban hechas a costa de la realidad inmediata. Antonio, tras realizar una amistad con el cómico Roncoroni, escribió críticas favorables a las obras escenificadas y se familiarizó con los miembros de la Compañía. He aquí cuando de repente despertó su atención una actriz que, a lo mejor por su escaso atractivo, se había mantenido un tanto al margen del foco de los admiradores:

Amojamada, felina, pálida, la cabellera negra formándole casco de azules destellos, los ojos grandes y febriles. Ella es la única que nada le ha pedido. Los demás le reprochan desamor de artista y liviandades de mujer. El director se desespera en los ensayos sin lograr una vibración de su cuerpo a líneas del harpa (p. 161).

Era la querida del consueta de la Compañía, un sujeto desaseado y apocado. “No es bonita; sin embargo, las miradas de los machos la acarician desde la sala” (p. 162). Tan pronto se sintió atraído por ella, Antonio empezó a dedicarle comentarios rimbombantes en *Listín*. Él se los mostraba a manera de ofrenda y ella los leía casi con indiferencia. Este retrato presenta los matices que forjan el carácter de lo que esta dama realmente es: una chapiadora.

Pronto, la fascinación de Antonio llamaría la atención entre los seguidores de las veladas teatrales. “Los amigos, enterados del embullo creciente, bromean: “Pero si es una gata tísica”. “No digas, a ti siempre te han gustado las feas”” (p. 162). Aquí se refuerza una característica sobre la preferencia de Antonio por las mujeres: le gustan las feas. Recordemos que Luisa, a la que también conociera de forma repentina un día de San Andrés, tampoco era bonita. Con este dato queda fundada en el lector la idea de que a él le atraían las mujeres físicamente desgraciadas.

Pero a diferencia de la joven Luisa, que estaba coronada de virtudes morales, la de ahora tampoco es moralmente atractiva. Sin embargo, como entregado a la maldad, el enamorado no estaba dispuesto a renunciar a esta experiencia: “El director le previene: “no vale nada, va con cualquiera que la pague, y la carne de teatro, ya lo sabes, cara y mala”” (p. 162). Pero, como suele suceder en quien está asfixiado de amor, la más clara evidencia de la maldad en el ser amado se diluye en su simple negación.

ella le ha referido una historia, vulgar y triste: tiene un padre anciano y un hijo paralítico en su tierra. Las demás son injustas con ella, porque las desprecia; no nació para esta vida de bohemia; pero desgracias de familia, la muerte del esposo... Y tales desventuras le conmueven” (p. 162).

Ella insiste en que es una mujer pura y que quienes hablan mal de ella, incluido Roncoroni, lo hacen porque no ha cedido a sus propuestas indecentes. Por supuesto, “Antonio la cree, porque tiene necesidad de creerla, de vivir una novela; en el arco de su voluntad tiembla la flecha que se plantará triunfadora en el arco” (p. 163). La incontrastable revelación de la mujer indica una sola cosa: la actriz lo ha elegido. Antonio será su presa, el templo en que se inclinará cuando fuera necesario para obtener ventaja. Él la ha estado premiando con cortesías y comentarios asparentosos en el periódico. Pero ella no encuentra beneficio en eso. Está dispuesta a ir por más, por cosas tangibles que se adquieren por dinero. Toda chapiadora necesita realizarse en un templo. El templo es “un caballero de avanzada edad que prefiere mujeres más jóvenes y a cambio de su compañía o favores sexuales, le ofrece regalos y/o dinero” (Bautista Lantigua, 2018, p. 51).

A Roncoroni casi se le caía la lengua de tanto insistir en que esa mujer no le traería nada bueno. Incluso un gallero, que había construido con la observación de los gallos una filosofía sobre el ser humano, una noche en el parque le advirtió de los peligros de la actriz: “¿Cuál es la que gusta? ¿Esa? Te diré; me parece muy peligrosa; tiene una cabeza muy parecida a una gallinita moñuda que tuve y que, suave, suavécita, ¡eh!, me tenía revuelto todo el gallinero” (p. 164). Otros camaradas incitan para que se



Freddy Rodríguez. *Untitled*, 1970, Acrylic on canvas. 36 x 95 in, 91.4 x 241.3 cm

acueste de una vez con ella: “Qué espera, por qué no le manda un coche a la salida de la función, como han hecho otros?” (p. 163).

Pero ya hemos visto que el hombre estaba enamorado. La ceguera propia de este sentimiento le impedía ser discreto. Escaso de dinero, robará flores de jardines y del cementerio, incluso las azucenas de la plaza de Colón, con las que su esposa confeccionaría ramilletes para adornar el teatro en que la chapiadora, por un cabildeo de él, encarnaría a Ninette en *La dama de las camelias*. Hará el ridículo por todo Santo Domingo. Será la comidilla de la ciudad. “Las señoras se indignan en los palcos. Nadie ignora que Antonio es el tenorio. “¡Qué escándalo! –cuchichean abanicándose con ira– y la infeliz pegada a la máquina, y todo por esa ética, ¡valiente sinvergüenza!” (p. 166).

Esa noche del estreno de *La dama de las camelias* sería su primera cita erótica con la actriz, a la cual apenas había besado una vez y sobajado en algunas ocasiones. Cuando cayó el telón, ya todo estaba preparado. Dejando atrás las celebraciones, se dirigió discretamente en un coche hacia el sitio en que recogería a la actriz. ¡Por fin escanciaría las mieles del amor! La mujer subió al coche y ambos desaparecieron en dirección a la playa, lejos de terceras miradas, arropados por la ancha sábana de la noche. Un detalle clave es la referencia al cabello de la actriz. Es un recurso presente en la primera descripción que sobre ella aparece en la novela. El cabello es un preámbulo de perdición. Según Kurz (2011):

La fijación en la cabellera revela los modelos literarios para la caracterización de Asunción: las mujeres destructoras de hombres del decadentismo francés. No importa, en este contexto, que se trate de una figura poco refinada, de un erotismo rústico: su objetivo principal sigue siendo la aniquilación de un hombre, el predominio de la sexualidad sobre la espiritualidad (p. 24).

La besaba apasionadamente durante el trayecto. Y en ese momento, el receptor de la novela, que no el tonto enamorado, se da cuenta

de la actuación de la mujer: “Ella, lánguida, le habla de amor, de vivir juntos siempre: “quiero ser tu Margarita Gautier”, le musita lamiéndole la oreja” (p. 166).

Tras esta impostación, el precavido lector se ha dado cuenta de que todo se trataba de un fiasco amoroso. En efecto, sucede un tórrido lance carnal en el que uno se puede imaginar al varón exprimiendo todo lo posible el fruto que tiene poco jugo: “Antonio, henchido el pecho, subyugado por la naturaleza, rijo, abraza a la hembra magra, felina, tan deseada. Las lenguas se anudan y, jadeantes como dos perros, se revuelcan en la arena...” (p. 167).

Nótese que el acto es narrado desde la perspectiva del varón. Porque allí el apasionado, el verdaderamente asfixiado era Antonio. Por eso, inmediatamente cumplida la acción, lo aplastó el peso de la frustración. En ese instante se dio cuenta de que estaba encerrado. Y si algo sabía él, si una experiencia conocía en cuerpo y alma como el que más, era la del encierro. “Al regreso, silenciosos, se apelonan en los rincones, Antonio se siente cautivo, rotos los músculos, distendidos los nervios” (p. 167). Dentro de sí, se gritaba frustrado: “¡Qué asco, tal instante el precio de tantos afanes!” (p. 167).

En cuanto a la chapiadora, ya todo estaba consumado. Luego de un habilidoso juego, había intercambiado falsa virtud por retribuciones concretas inmediatas. Ahora sabía que psicológicamente el hombre estaba en deuda. Y ella no tardaría en cobrar. Con la autoridad de quien ha pagado por adelantado con un polvo, le instruye: “–El sábado se estrena una comedia; necesito un traje de raso rosado y unos zapatos Luis XV, doré; me los regalarás, ¿no es verdad, negrito?” (p. 167). Con esta ordenanza, que uno puede imaginar que era sólo la primera de muchas otras, quedó consumado el chapeo.

Antonio apenas afirma con un balbuceo. Hubo, en la expresión de la chapiadora, un detalle final, un broche barato, una especie de joyita despreciable hacia el hombre que la amara sin ninguna virtud: le había llamado “negrito”.

Es decir, lo rebajó, en una sociedad en que la pobreza y la negritud eran dos pecados capitales, al eslabón más despreciable del infierno. Justo ahora comprendía que todo lo que habían dicho sus amigos sobre esa mujer era cierto. Resultaba tan obvio, y él era el único estúpido que no se había dado cuenta. De golpe, como cuando se da un machetazo en el tronco de una mata de plátano, todo se le vino abajo. Sólo pensaba en que el cochero, que había presenciado el acto, se encargaría de difundir por la ciudad, desde los planos más inferiores, aquella experiencia de ríspida y vergonzosa intimidad. “No te olvides; de raso color rosa” (p. 167), concluiría la chapiadora tras despedirse de Antonio con un beso de hielo.

La sangre, un texto para la actualidad

El tiempo dibujado en esta novela, que hoy resulta histórico, la convierte en una ventana importante que da a un período importante de la vida dominicana. En ella, entre otros elementos, podemos observar el papel de la mujer como personaje coadyuvante para el hombre. Aunque no haya sido la intención del autor, ha dejado además un documento para estudiar el papel femenino de finales del pasado siglo.

La sangre, de Tulio M. Cestero, es una novela que amerita ser retomada desde una visión del presente. Aunque no necesariamente responde a los parámetros de una narrativa contemporánea, en la que el manejo de los silencios resulta fundamental mediante recursos como la elipsis, la textualidad múltiple y el hipertexto, es una historia llena de luces representadas en lo que válidamente muchos críticos del pasado han definido como colorido. La habilidad del autor para el manejo del trazo psicológico y su capacidad para encadenar ordenadamente diversas historias y personajes, abren la puerta a una lectura amena. Tal vez su actualidad resida en el hecho de no

haber sido escrita con una intención modernista ni como tampoco como una propuesta historicista. Nació estética y temáticamente libre, y con ese espíritu de libertad ha llegado a nuestros días. ▲

Referencia bibliográfica

- ALFAU DURÁN, V. “Introducción”. En Cestero, T. M. *La Sangre*. Santo Domingo: Librería Dominicana, 1955. vi-xvi.
- BALAGUER, J. (1972). *Historia de la literatura dominicana*. Buenos Aires: Gráfica Guadalupe.
- BAUTISTA LANTIGUA, W. (2018). *El manual de la chapiadora*. Santo Domingo: Editorial Santuario.
- CASTRO, C. (15 de enero de 2015). “Yo tengo mi chapiadora”. Acento. Recuperado de <https://acento.com.do/2015/opinion/8212797-yo-tengo-mi-chapiadora/>
- CESTERO, T. M. (1955). *La sangre*. Santo Domingo: Librería Dominicana.
- DARÍO, R. (1985). *Azul. Prosas profanas*. Madrid: Editorial Alhambra.
- KURZ, A. La transformación de estereotipos femeninos en el modernismo mexicano a raíz de una adaptación de *El retrato de Dorian Gray*. *Lecturas en espiral*. Edición de Gustavo Jiménez Aguirre. México D.F.: UNAM, 2012. 15-30.
- LARRAZÁBAL BLANCO, C. (2015). *Antología*. Santo Domingo: Archivo General de la Nación.
- PÉREZ, O. G. (2 de abril de 2018). *Novela y sociedad en la República Dominicana*. Acento. Recuperado de <https://acento.com.do/2018/opinion/8551640-novela-sociedad-la-republica-dominicana/>
- TAVERAS, J. L. (2015). *La chapiadora*. Acento. Recuperado de <http://acento.com.do/2015-opinion/8246196-la-chapiadora/>.

Alejandro Anreus, PhD

*“La pintura no es juego de niños ni de diletantes.
Es un campo de batalla donde hombres y mujeres se
han jugado y se siguen jugando la vida.”*

John Berger

Vi cuadros y una escultura de Freddy Rodríguez en el espacio alternativo Aljira, en la ciudad de Newark, New Jersey. Si mal no recuerdo fue el invierno de 1993. Sabía de su persona y su obra desde hacía tiempo, la conocía por catálogos y por el respeto que tenía como un pintor comprometido con su oficio (con mayúsculas) entre sus contemporáneos. Recordaba algún encuentro directo con su trabajo en la galería Caimán en Soho, cuando yo era apenas un adolescente.

Visité su taller la primera vez en 1994. Desde entonces, una de las grandes aventuras de mi vida como curador, como historiador de arte y como poeta, han sido mis visitas a Flushing, Queens, NY, donde él vive y trabaja, donde construyó un hogar con su extraordinaria esposa Mary y donde crió a sus maravillosas hijas.

Comenzando en los 1970s, Freddy Rodríguez ha producido un cuerpo de trabajo sencillamente deslumbrante. Lo ha hecho a través de una conversación visual con la pintura abstracta, continuando, cuestionando y extendiendo la tradición de la pintura misma.

Esta conversación comienza con su pintura minimalista en la década de los 1970. En cuadros de dimensiones monumentales, Freddy trastornó el discurso desnudo de la geometría en una superficie que simultáneamente explotaban con estructuras colorísticas que nos recordaban a Matisse, y evocaban un denso mundo de sensaciones e ideas: los mundos indígenas e africanos, el Caribe como centro metafísico y material del colonialismo, y la re-



Freddy Rodríguez b. 1945. *Mulato de tal*, 1974, Acrylic on canvas, 80 x 40 in, 203.2 x 101.6 cm.

sistencia pictórica como un acto político. El vacío minimalismo de los gringos, tan puritano y pendejo, en manos de Freddy se volvió un huracán cultural, poético, sensual y rebelde.

Siempre utilizando la abstracción y la pintura como una exploración en sí misma,

Freddy pertenece a esa familia de testarudos que creen que la belleza es el mas sublime acto político: Cézanne, Matisse, Mondrian, Rothko, Reinhardt . . . son pocos los practicantes verdaderos.

En la actualidad hay solo un manojo de pintores que me atrevo a poner en su compañía; Gerhardt Richter, la difunta Elizabeth Murray, William T. Williams, Rochelle Feinstein, Juan Sánchez, Arturo Rodríguez, dos o tres más, cuyos nombres olvido. Abstractos y figurativos, lo que une a estos artistas es un amor descabezado por la pintura. Respiran, sueñan, cantan pintura cada día.

Toda la pintura de Freddy Rodríguez es un acto de subversión. ¿Por qué? Primero, porque en un mundo del arte donde la última payasada recibe toda la atención, Freddy insiste que la pintura es la única respuesta. Sobria, rigurosa y hasta modesta, es la pintura la que ofrece redención por si misma, en si misma. Las ideologías hace rato que están gastadas y vacías. Terminaron siendo el fuego fatuo. No la pintura. Vital, es como un ave fénix, siempre se levanta, siempre resucita entre las cenizas de lo que fue la última moda.

Segundo, porque Freddy Rodríguez pinta como lo que es: un hombre del Caribe universal, un cosmopolita ciudadano del mundo, tan

cómodo entre John Coltrane y Julio Cortázar, como con Federico Fellini y Celia Cruz.

Su pintura subvierte las nociones de la historia euro centrista: he aquí sus series sobre el mundo Taino y los cimarrones, la dictadura de Trujillo, el encuentro con y la colonización del Caribe, el mundo del arte Neoyorquino y la música popular, el sacerdocio católico con todos sus abusos y misterios, la geometría como lenguaje político, el oro como materia y utopía, Cortázar como guía estético/espiritual. Los temas son infinitos . . . siempre dando voz a los que no la tienen, tumbando, desmantelando, recuperando lo perdido.

El único problema en todo esto, es que el mundo, siempre tan conformista, tan cuidadoso, tan falto de cojones, no ha tenido el coraje y la visión necesarias para reconocer su obra como debe, de abrazarla como debe.

Ahora es que está sucediendo, por fin. Ya era hora. Que se apuren para que aprendan no ha mirar, sino a ver, a ver de veras.

En sus bellas y subversivas pinturas Freddy Rodríguez nos revela que pintar no es un juego de niños, el se juega la vida en un campo de batallas. Y nosotros tenemos que estar agradecidos. 🗡️

Decálogo del cuentista impaciente

Miguel Aníbal Perdomo

1- Escribe uno o dos párrafos densos que sinteticen los hechos fundamentales que quieres contar.

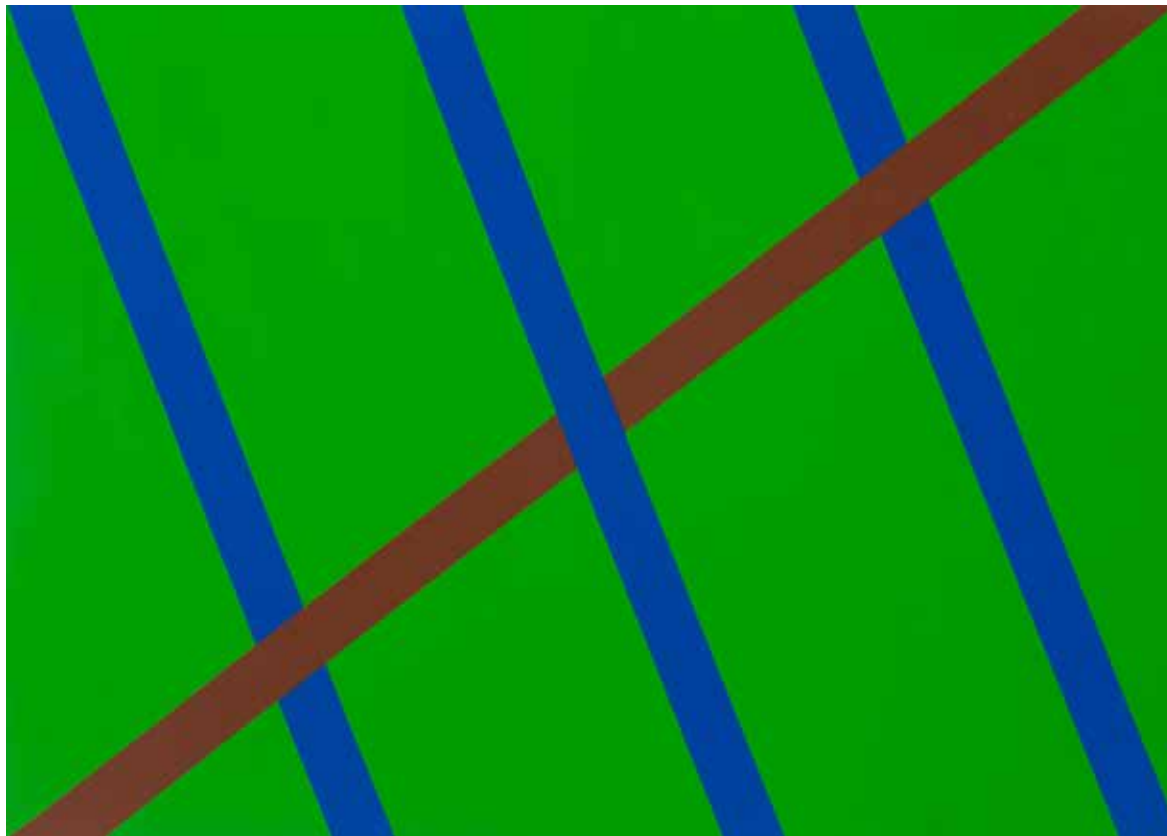
2- No necesitas tener el final claro, ni siquiera el principio, como creen los grandes maestros Poe, Quiroga, Borges y Bosch. No te sientes a esperar el final. Escribe.

3- Relee los primeros párrafos con frecuencia. Los personajes y los objetos que ya aparecieron pueden reutilizarse. Recuerda que existe el consenso de que el cuento es un per-

fecto mecanismo de relojería. Por tanto, no dejes ninguna pieza suelta.

4- No planifiques las escenas como lo hace un novelista, escribe como un poeta, por intuición, como hace Cortázar. Deja que las musas, el inconsciente (como piensa Borges) o los loases se adueñen del texto. Síguelos.

5- Modifica tu texto sobre la marcha como se hace en el ensayo. No haz de ser esclavo de tus primeras ideas.




Freddy Rodríguez, *Guarua*, 1973, Acrylic on canvas, 68 x 96 in, 172.7 x 243.8 cm

6-Un cuento puede tener más de un tema, planos paralelos que deben confluir al final.

7-Un cuento es un tren que viaja hacia una estación principal, pero puede parar en estaciones secundarias; es decir, puedes hacer digresiones rápidas siempre conectadas al tema, que lo enriquezcan.

8-Mientras vayas desarrollando la acción tónica, piensa en el final. No te conformes con el primero que te llegue a la mente. Baraja opciones. Hoy para algunos cuentistas los finales sorprendentes no importan. Sin embargo, al lector le siguen gustando. El cuento, al igual que el poema, es hermano de la epifanía.

9-El cuento es una aventura en que el narrador va develando el texto párrafo a párrafo, un reto para su imaginación. No siempre ha de saber adónde va. El narrador construye su destino —en el sentido lato del término— al avanzar. De ese modo el cuento se hará solo y determinará su final. Si se toman en cuenta el efecto y la unidad de los que habla Poe, la conclusión será neta. No obstante, a veces fallarás en el intento. No importa; habrás ganado en destreza.

10-El cuento es un globo sonda, una piedra lanzada hacia el pozo de la conciencia. 

¿Voces nuevas, voces viejas? Contraste entre tres escritoras*

Diógenes Céspedes

1. Introducción

Sorprende (y no sorprende) que luego del intento poético emprendido desde 1944 por Aída Cartagena Portalatín por construir un estatuto discursivo del sujeto femenino en el interior de la especificidad de lo social-cultural dominicano, se encuentre uno, de buenas a primeras, con la repetición de las mismas imágenes ideológicas que ella trató de cambiar.

En casi todos los textos de las mujeres poetas que han surgido después de la dictadura de Trujillo, la repetición de tales imágenes se agrava incluso más que en el caso de Cartagena Portalatín.

Contrariando la afirmación rotunda de Cartagena Portalatín, las mujeres poetas que voy a estudiar ahora no han sabido o no han querido comenzar a trillar el camino de hacerse solas, sino que reproduciendo la ideología simbólica del Padre dador de premios y castigos, han recurrido a su autoridad ancestral para que les legitime su estatuto¹. Pero en general, todas las imágenes más críticas que Occidente vehicula se encuentran, con más o menos fuerza, en los textos escritos por mujeres en el período que estudio.

Después de la búsqueda del padre, la segunda imagen más fuerte que irrumpe en estos discursos es la demanda de amor insatisfecha (con menos vigor en Carmen Sánchez y Marta Ri-

vera). Le siguen, por supuesto y como consecuencia de esta, la auto desvalorización o baja estima, la soledad, el sentimiento de ser incomprendidas, el llanto, la debilidad y la fragilidad, el refugio en el ámbito del hogar o en la naturaleza y sus objetos (como deseo o afirmación), la queja ancestral que las hace penar frente al espejo y al mundo (sodomasoquismo), etc. En todas estas voces hay en común, sin embargo, un rechazo, por rebeldía, de lo social.

Salvo quizá en Jeannette Miller, donde se observa el asentamiento de una solidez cultural mayor que en las demás. Y es esta diferencia cultural el abismo que las separa, su diferencia en el manejo del lenguaje, sus carencias intelectuales que les impiden conocer lo que se hizo para no repetir lo ya andado y para saber lo que se tiene que cambiar. Cartagena Portalatín lo dijo cruda y francamente en el homenaje: «No creo en poetas sin cultura. Se hace uno(*sí*) mismo(*sí*). Y da trabajo.» (Sosa 1986:113)

Fernández Spencer acotó lo mismo con respecto a Sabrina Román, hasta el punto en que uno no sabe cuáles motivaciones tuvo entonces para prologarle el libro: «Se nota la falta de lectura de poetas en la poesía de Sabrina Román, ya que su voz nace de lo que a ella le rodea y le acontece.» (Román 1983:31). Creo que este tipo de prólogo obedece unas veces

* Parte del capítulo VII del libro inédito *El discurso femenino en Santo Domingo. 1930-2020*, fruto de una investigación financiada por la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD).

1 Jeannette Miller se hace prologar por Manuel Rueda sus dos libros-en-uno más importantes: *Fichas de identidad/Estadías*. Santo Domingo: Taller, 1985; Sabrina Román se hace prologar su segundo libro *Palabra rota*. Santo Domingo: Matos, 1983, por Antonio Fernández Spencer; Sally Rodríguez cierra su libro *Luz de los cuerpos*. Santo Domingo: Biblioteca Nacional, 1985, con una presentación de Manuel Mora Serrano; Carmen Sánchez, *Descalza entre piedras*. Santo Domingo: Gente, 1985, encuentra su legitimación literaria en una breve presentación de Juan Bosch y Martha Rivera, *20th Century y otros poemas* (mimeógrafo). Santo Domingo: Armario Urbano, 1985, se hace presentar dicho libro por los editores.

a motivaciones extrañas a la poesía y, otras, a motivaciones muy claras: el mantenimiento del maestrazgo en la literatura. Esta dominación castra y mantiene al hijo literario bajo la órbita del padre. Como cuando Fernández Spencer llama «jóvenes maestros de la poesía dominicana» a los miembros de una comparsa que le debe lealtad por servicios o por fascinación. Y cada uno de los prologuistas tiene en su patrocinada a la mejor poetisa.

Rueda comienza su prólogo llamándole niña a Miller, luego pasa a los clichés sacralizadores, “beatífica”, “niña-poeta, mujer-niña, pequeñez contráctil”, para rematar con lo siguiente: «La literatura dominicana no había tenido antes tales arrestos de violencia.» (Miller 1985:10) Y Aida Cartagena viene a ser, en *La tierra escrita*, un antecedente inmediato del libro de Miller. Lo colectivo en Aída y lo íntimo individual opondrían a las dos poetisas y la valoración se basa en este último parámetro en razón de que, según Rueda, la verdad de la poesía subjetiva es la búsqueda de Dios (Miller 1985:10-11)

Por su parte, Fernández Spencer dice de Sabrina Román: «No creo que haya en toda la poesía dominicana una voz tan hondamente dolorida como la suya. Ninguna otra mujer pensó tan alto ni cantó con tanta tristeza.» (Román 1983:31)

En cambio, para Mora Serrano, Sally Rodríguez es, hiperbólicamente, «la más fina poetisa del país» (Rodríguez 1985:81).

Bosch, por su parte, considera que Carmen Sánchez “escribe poesía de una modernidad impresionante (...) porque lo que dice es supremamente abstracto y supremamente bello.» (Sánchez 1985: contraportada)

Los editores de Rivera presentan su libro como «un prisma de las ventanas rotas de esta época». O sea, la crisis.

No es, pues, tanto al prologuista (que ejerce su función simbólica de padre sin buscarla y afirma así su poder) a quien hay que criticar, sino a quienes, al reproducir la imagen ideológica del mito arcaico, permiten, por inseguridad, que las legitime quien casi siempre, consciente o inconscientemente, las ha negado, castrado o instrumentalizado.

2. Jeannette Miller: ¿disidencia o conformismo?

Algunas de esas imágenes ideológicas acerca de lo femenino las reproduce Miller en su primer libro (1972).

En el poema “La mujer” se dice:

*Eres el azogue,
la resina,
sal fundamental del recorrido diario.
Tu concha protectora nos aplasta como las preguntas,
porque auspicias la triste venida de otras vidas.*
(1972: 3)

O cuando la escritura del poema reduce la mujer al rol de paciente reproductora de la vida:

*Fue la voz del primer alarido,
la cantidad requerida por la vida.
Madre de todo el orbe que,
del hombre en continua escalada,
trepador de los árboles donde estamos previstas.*
(1972: 13)

O cuando, también, el poema reproduce la condición ancestral reconocida por todas las misoginias, desde Hesíodo hasta el último filósofo:

*Mujer,
arrasas con la tierra, con el tiempo,
con los ojos predispuestos de las enseñadas,
con los días empinados llenos de miseria y de sexo
[hambriento.*
(1972: 13)

Otra imagen arcaica, doblada por las místicas y los romanticismos fechados, es la que presenta a la mujer o la vida como lo inefable. En el poema “El futuro” creo encontrar esa ideología:

*El misterio es lo que seremos y hemos sido,
el indefectible bloqueo nocturno sin estrellas.*
(1972: 14)

La vida es una imagen degradada de la tristeza eterna en el mismo poema:

*Hombre,
mujer,
prole,
el tibio huevo sagrado se ha roto frente a las
[estatuas.*

*Y no sonreiremos después de ningún tiempo,
ni con toda la esperanza empaquetada,
manufacturada con olor a yerba de Saturno.*
(1972: 14)

En la sección titulada “En Angel Exterminador”, que también es el título de un poema y una referencia a Buñuel y a la Biblia, se yergue la imagen de la soledad y la falta de amor. Por ejemplo, en el poema “A medida que la oscuridad crece...”, el amor es el deseo y la negación de su existencia:

*en las tardes desesperadas del amor,
el de la canción triste y sucia
forjada por alguien que como yo no olvida.*
(1972: 21)

La poesía es, como revelación de la subjetividad del otro y de quien la enuncia, algo sucio y pecaminoso. Esa será otra imagen ideológica común a todas estas voces nuevas, al igual que la anulación de la voluntad y poder de seducción, es decir, entendida esta voluntad como una de las pocas posibilidades que tiene el discurso poético femenino de inscribir al sujeto mujer como sujeto de una acción que no le está permitida por el hombre, a riesgo de ser acusada, si despliega este poder, de prostituta o de infiel, pues de algún otro hombre ha debido aprender semejantes habilidades.

En este sentido, la ponencia de Juan Manuel Sepúlveda en el homenaje a Cartagena Portalatín (Sosa 1986: 73-78) daba en el clavo, aunque fuera una repetición de un discurso ajeno (Baudrillard, Foucault, Freud). Pero tuvo el valor de plantearles a las mujeres el problema de la estrategia pragmatodiscursiva como vía de transformación de lo simbólico (la ley del Padre).

Por eso fue rechazada por Carmen Cot de Ureña e ignorada totalmente por las otras mujeres presentes. Sólo Aída Cartagena vislumbró, aunque atrapada en el estrecho nacionalismo en que se escudan los rechazos a la ignorancia, el alcance de aquellas proposiciones.

Creo que por razones como estas, la seducción femenina es un significante reprimido en el discurso poético de Miller y las demás poe-

tisas, exceptuando algunas zonas de ciertos poemas de Carmen Sánchez.

No hay seducción del hombre ni de la mujer por parte del sujeto que se enuncia en el discurso poético actual, salvo que no figure en forma críptica y travestido. Por ejemplo, una escritura femenina que se dirige a la conquista de otra mujer, pero esta última aparece semantizada con todos los atributos masculinos. Igual situación se da en el discurso de los poetas homosexuales que adjetivan a sus amados con términos genéricos (gramaticalmente) femeninos. A veces, dependiendo de la posición homosexual (si se juega a mujer o a hombre), la adjetivación varía y produce a menudo cortocircuitos semánticos. Hay que abandonar entonces lo biográfico masculino para colocarse en el terreno de lo críptico y de lo contextual. Esto vale también para las poetisas lesbianas, quienes dependiendo del rol sexual que asuman en la relación homosexual, en esa misma manera variará la adjetivación de la destinataria de su objeto de amor, produciéndose a veces las ambigüedades semánticas en la enunciación. Esto es muy raro en nuestra cultura, pero se da. Para poeta homosexual, los poemas amorosos de Luis Alfredo Torres son un ejemplo palmario.

En estos casos de poetas masculinos y poetisas es la legalidad del amor lo que aparece como sentido en esos discursos. O sea, la seducción del sujeto masculino, pero como deseo. La seducción queda de inmediato anulada, castrada, en los pocos poemas donde se la configura. Sólo el poeta de la normalidad puede seducir a la mujer en el poema. En ocasiones la escritura reduce la seducción del hombre por la mujer al grado cero. El hombre aparece a veces seducido por el discurso poético femenino, pero como alteridad y diferencia él no tiene acceso ni derecho a la palabra. Es un mudo, al igual que lo es, por lo general -una muda- la mujer-objeto de la seducción hecha por el discurso poético masculino.

Esa relación es la que se necesita transformar, cambiando ideología, imagen, figura y sentido. Sólo así cambian los sentidos en lo social.

En el poema “El eclipse”, de Miller, se despliega la imposibilidad de amar (ideología negativa del amor, que no lo transforma) y de acceder a la relación sexual, lo cual se inscribe como sentido y rechazo del otro: el hombre. ¿Por qué?:

*Tú,
conmigo,
en una noche inmensa,
en esta tierra inmensa.
Creí que no vendrías,
pero estás aquí,
equivocado
entre yerbas y canciones lunares,
debajo de numerosos astros que se quejan,
caminando hacia una gota de delirio.*
(1972: 34)

El amante se encuentra con la amante, por error. Ha extraviado ella su objeto sexual y la demanda de amor queda insatisfecha:

*No puedo,
te forjé diferente.
Y ahora, de filo con tus ojos, con tu boca,
te desconozco.*
(1972: 34)

¿Diferente a quién? A la figura del padre, al ideal del yo del discurso poético, que no es el yo de la autora, sino una estructura del texto, cuyo funcionamiento es el sentido para lo social, para lectores. En “La silla” (1972:35) se repite esta misma estructura semántica de rechazo de la instancia amorosa por fatiga y por el sinsentido de la vida. En “Mecedera enana”, como en los otros poemas de este tipo, existe el planteamiento inicial de la demanda de amor, pero en algunas estrofas más adelante figurará siempre su correlativo rechazo de realización del amor, lo cual es vivido entonces como un penar, una tristeza acompañada de llanto:

*Por ti, debajo de la noche y de los pianos lloro
[tan profundamente
que ninguna luz puede sustraerme a tu
recuerdo.*
(1972: 37)

El sujeto femenino da riendas sueltas a sus impulsos y a su espontaneidad; su gozo o placer es controlado por una razón cuyo funcio-

namiento desconoce, tal como se exhibe en “Paisaje con cinematografía y samovar”:

*Recuerdo tu figura entre filas estrechas,
mi ansiedad nunca desbordada mientras las luces se
[iban apagando
sobre miles de rostros ajenos a nosotros.*
(1972: 40)

Pero de inmediato uno se apercibe que ese personaje amoroso es una ficción:

Tu existencia de cinta, de cinematografía perenne.
(1972: 40)

Con lo cual todo contacto era imposible:
*te recuerdo ambulante entre las multitudes,
sin que nunca pudiera llorar contigo,
sin que nunca me dejaras tocarte.*
(1972: 40)

En el poema que da título al libro, la demanda de amor insatisfecha conduce a la instauración de la soledad y la tristeza como atributos del sujeto femenino. El amor masculino, deseado por el discurso, es siempre una ausencia, por lo cual se llora, se pena y el recuerdo es el nudo depresivo con el cual se forjan múltiples imágenes, ligadas todas al no poder del sujeto femenino:

*Después de las laderas de tus ojos,
de tu silencio salobre sin algas ni estrellas
[cablegráficas,
establezco este patrimonio de tristeza.
Tu ausencia.*
(1972: 45)

Todas estas imágenes y estereotipos son la preparación de la escritura por venir, en los cuales habrá una racionalización mayor de todo el discurso de imágenes sobre la mujer en Occidente.

En la sección “La Semana”, siete poemas como los días, Miller pone los ojos del sujeto de la escritura sobre la cotidianidad de una mujer que observa la vida circular de la ciudad, las actividades de los demás, la propia actividad del sujeto de la enunciación para revelarnos que en torno a estas vidas todo es hastío, soledad, tedio, suciedad, podredumbre, acechanzas, traiciones y asco:

*un penetrante olor a podredumbre me vuelve a la
[desdicha.*
(1972: 49)

Y más adelante, luego de obviar ese lunes todo el asco de una ciudad sucia, el sujeto aborda, en ruta al trabajo, un taxi:

*Sonríó tratando de ser agradable, inofensiva,
que no me teman,
que no conozcan mi odio, mi hastío, mi tristeza,
comienza la jornada.*

(1972: 50)

El jueves es el aburrimiento total y la sumisión en la depresión profunda a causa de la conciencia del no poder ser:

*Me cubro de silencio
y entonces los fantasmas toscos de mi niñez
[reaparecen
golpeando las espaldas*

(1972: 54)

La vida nocturna, aunque la poetisa desate y haga oír su grito, es una sordina; nadie le hace caso, ni hombres ni mujeres, como no le hicieron caso a “Estación en la tierra” y a otros poemas de Aída Cartagena. Entonces no queda otro camino que «disfrazar esta tiniebla de insuficiencia.» (1972: 54)

El viernes se anuncia «la cansada vuelta de los días, / los retiros hacia noches oscuras donde aparece la muerte/ como en televisión, / precedida de anuncios.» (1972: 55-56)

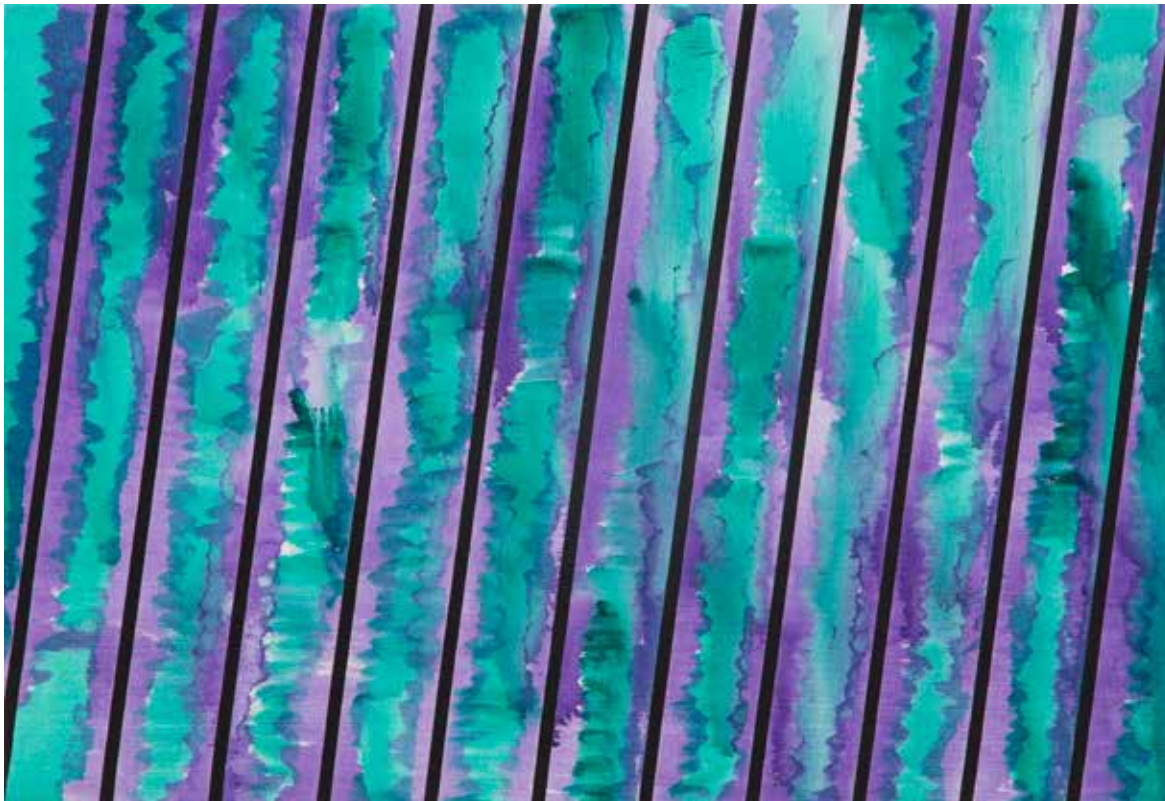
El sábado es para reflexionar ante la condición humana del sujeto femenino: la terrible pregunta de la queja ancestral:

*Si la vida te supiera agría, fragmentada,
y millones de lenguas se abrieran en llagas fétidas,
y el terror cegara a la humanidad.
Si la noche te esperara detrás de los espejos,
sólo así podrías entenderme.*

(1972: 57)

El eterno mito, imagen repetida en miríadas de espejos y letras, de la mujer incomprendida.

El domingo es el deseo, el sueño de realizar las cosas imposibles, el permitirse el lujo de no pensar en la pena propia ni en la miseria de los demás, ni en el ocio ni en la libertad. Pero el sujeto que percibe la vida y el mundo como fracaso, las imágenes de esa vida y de ese mundo no lo abandonan jamás.



Freddy Rodríguez b. 1945. *El mar*, 1980, Acrylic on canvas, 30 x 44 in, 76.2 x 111.8 cm

Donde quiera que vaya y por el motivo que sea, tierra propia o extraña, sus fantasmas le acompañarán:

*Dejarse estar,
sin reconocer nada,
amando,
siendo como todo el mundo,
muriendo siempre.*

(1972: 59)

Es decir, que ni aún dentro de esa petición de vivir, de amar, de dejadez, el sujeto puede prescindir del placer de la vida sin la imagen de la muerte. Esta imagen del miedo a la muerte es la mercancía de las religiones y una de las imágenes perfectas del mito que más ha sabido trabajar la cultura occidental para hacer resentir en el hombre y la mujer la necesidad de la figura simbólica del Padre, figura que adopta las figuras múltiples del Poder, del Estado, de Dios, de la Ley, de la estructura social y de sus instancias armadas. Pero ante todas estas figuras, si el sujeto femenino se transforma, él deviene, en lo social como en el poema, la mujer de Victor Hugo: «*La femme nue/c'est la femme armée*».

A ser esto, y a ejercer la seducción como destrucción de imágenes ideológicas que las oprimen y desvalorizan, se resiste el discurso poético (y el ideológico-informativo en muchos casos) de las poetisas, que por la cultura pseudo revolucionaria en que han vivido en los últimos treinta años, prefieren la denuncia, la rebelión, la condena moral y política del sistema social.

O, lo que es más fácil, ellas eluden lo político al asumir el falso problema de luchar en contra de los hombres como generalización, y no de un hombre en particular, de un hombre concreto, como su padre, su hermano, su amigo, su novio, su esposo o su amante. O contra sus mismas congéneres que las utilizan y explotan como instrumento de trabajo o como objeto sexual en nombre de principios y abstracciones geométricas que responden a los intereses particulares de organizaciones pretendidamente feministas.

3. Trece años después

En *Estadiás* la escritura muestra vagas pruebas de su tiempo de enunciación. No hay indicación precisa, como en *Fichas de identidad*, de la hechura de los poemas.

Compuesto de “Cinco tiempos”, o partes, *Estadiás* es un discurso poético en el cual se revela, con más rigor y dominio de la escritura que en el texto analizado más arriba, un sistema bien estructurado de las imágenes ideológicas de Occidente sobre la mujer.

Es decir, el sujeto femenino simbolizado y asimilado a la muerte, la nostalgia y la tristeza. En este libro se encuentran también la figura mayor del ausente (el padre), el hombre generalmente concebido como la bestia, la queja arcaica, el sufrimiento y el martirologio de la mujer como víctima del hombre, la imposibilidad del amor, lo absurdo de la vida, el rechazo a la relación amorosa (oposición hombre/mujer), el vago predominio de la naturaleza y sus elementos identificados con la mujer (agua, lo húmedo, las plantas, los animales), el asco y la miseria, la condena moral del sistema social y sus injusticias, las bondades de la vida hogareña, etc.

El recuerdo es el mecanismo de funcionamiento del sentido en este tipo de discurso:

*Eran caminos verdes en el apacible tiempo de la
[aguja.
(1985: 10)*

O los días de una edad de oro en que todavía no se habían perdido la inocencia y los valores de una clase tribal y bucólica que vivía en armonía y en idilio con su propio heroísmo:

*Era el tiempo de la amistad,
el dolor nos había llevado a la paz;
(1985: 10)*

Un tiempo anterior al desastre de las clases sociales, especialmente de la pequeña burguesía y sus contradicciones, canalizadas en forma de rebelión contra el orden a partir del 30 de mayo de 1961. Contradicciones que Trujillo había anestesiado durante su régimen. Pero el espejismo de la armonía de clases mantenido por una ideología del patriotismo estalló tan pronto se marcharon los

remanentes del trujillismo. Sólo el discurso, en esa lingüística instrumental, traía la paz del círculo hogareño:

*La palabra era el puente,
motivo único de la dicha.*

(1985: 12)

Paz turbada solamente por la amenaza desafiante de las sombras del poder o por el terror del regreso de la figura simbólica del padre castrador, encarnada en cualquier aspirante a sustituir a Trujillo:

*Después, el rumor del mar acrecentaba,
las piernas perdían su dibujo, se metían en la
[tierra.*

Teníamos miedo de la noche.

(1985: 12)

En este tiempo de la castración, el amor es siempre un imposible:

*Hombre que abonas la dulce yerba del otoño,
hemos llegado tarde a este encuentro de sombras y
[presagios.*

*Mi cabeza parada junto al muro del mundo,
mi cabeza ciega y solitaria
en tu ardiente tristeza.*

(1985: 14)

La figura del padre, siempre ausente y sobre quien el sentido de los poemas ejerce una búsqueda violenta, no aparece transfigurada en los términos del lenguaje común: *hombre*, por ejemplo, se aplica al instinto bestial, al amante deseado y jamás alcanzado y, a veces, se extiende genéricamente al pobre y al explotado (campesino sobre todo, obrero en segundo plano). El padre, entendido como el genitor, es lo inefable, lo sin nombre:

*Esa figura blanca
de llanto dulce y suaves quejidos
no volverá.*

(1985: 16)

Esas experiencias y los sentidos de las imágenes ideológicas vehiculadas por *Estadías* son de difícil asimilación como experiencia del yo de las que están en lo social, sujetos femeninos a quienes se dirige en primer lugar el discurso poético. Un bazar inmenso de desolación y muerte, de frío y soledad, donde el agua y todo lo que simboliza el mundo de

lo sensible y lo suprasensible, está bañado por la cualidad de lo frío como equivalente de la no-vida, en una dialéctica negativa de la rebeldía, sin posibilidad de transformarse en las lectoras, de llegar a ser contradicción indefinida:

*Una sensación de agua,
de humedad.*

Un ruidito constante...

(1985: 18)

Sistema ideológico de la negatividad del mundo y de la vida como sentido en el discurso, primacía del pesimismo sobre el optimismo, el cual esteriliza la escritura:

De la ciudad del agua he regresado triste.

(1985: 21)

El sujeto ideal, sacralizado, del ausente, se disemina como fijación que pasa de un tiempo a otro en el libro:

*El recuerdo se reduce a tu persona sola,
caminante...*

(1985: 22)

De un poema a otro, como duelo interminable que impide que el sentido sea transformado en sentido de vida para los otros:

*Tengo que hablar de este eslabón perdido,
de este seguir abajo
como si el ojo de Dios nunca existiera para mí.*

(1985: 23)

Desamparo total porque si el sujeto de la escritura no conoce a la figura del ausente, no se conoce a sí mismo:

*Los latidos de mi corazón en soledad,
tumba de tiempo mi edificio,
ni carne ni ojos ni palabras,*

(1985: 24)

Fijación del ausente por la cual es toda la vida del sujeto sufriente la que se congela y se petrifica:

*Conocimos ciudades que nadie ha conocido,
yo me agarré a tu luz como a la única...*

(1985: 25)

Pena infinita que impide a la doliente llegar a ser sujeto para la acción:

*Todavía soy piedra y los colores de la monotonía...
Sólo te busco para asirme.*

(1985: 27)

El amor por el ausente es más grande que el mundo:

*Recordarte
no cabe dentro de esta caja.*

(1985: 31)

La comunicación entre la muerte y la vida no nombra lo ausente, circula de recuerdo a recuerdo:

En medio de osamentas aparece tu nombre.

(1985: 33)

¿Cuál nombre? Sólo la doliente lo sabe en su íntima subjetividad. La vida, sin el ausente, no tiene sentido:

*Estas horas hipócritas.
Este presente absurdo.*

(1985: 34)

Negación y pesimismo para la escritura y quien la lee:

*Nunca lograrán llegar a la alegría,
sólo basura,
defecadores del tiempo.
Tengo miedo.*

*¿Dónde estamos sentados?
Todo es absurdo.*

(1985: 38)

En el “Tercer Tiempo”, el primer poema, brevísimo, se abre con la auto desvalorización del sujeto de la escritura:

*Soy,
de vuelta,
esta solitaria casa que morirá algún día.*

(1985: 45)

Imágenes de la muerte que no son tanto un problema, pues todo el mundo debe morir, pero la identificación del sujeto como un objeto orienta el sentido hacia la anulación y el autodesprecio del sujeto, no negociable con las otras subjetividades de las lectoras. El ritual conduce al camino por donde desapareció el ausente:

*Debajo de los túneles de llanto que tiene la ciudad
[voy al encuentro
contigo.*

(1985: 46)

Visiones que terminan en el hallazgo del ausente deseado por el lenguaje, puro fantasma, pero vivido como realidad o esperanza en el texto:

*Prefiero desviarme hacia el mar
mientras tú me esperas con avidez,
sabiendo que de todas formas llegaré.*

(1985: 46)

Aun el recuerdo de un fugaz momento de felicidad en los años 1960 es considerado como perteneciente al mundo de lo frío:

*Recuerdo las calles de París lavadas y brillantes por
[la lluvia de
otoño.*

(1985: 47)

Experiencia que termina en el sinsentido del mundo para el yo:

*La pose absurda de la vida,
eco,
ciega máscara de sueños.*

(1985: 47)

La imagen de la esterilidad total de la mujer, de su inutilidad, de su autodesvalorización diseminada a través de todo el texto se revela en el poema “El brote de la espiga que crece su agua”, en el cual vuelven los estereotipos trabajados por Cartagena Portalatín: la hormiga-madre, el pájaro azul, la flor, los perros del instinto como figuración del hombre y su sexualidad bestial a los ojos de un discurso femenino y la queja ancestral:

La huella que deja el hombre en la mujer

(1985: 49)

Mas, para el sujeto del poema no hay posibilidad de realización del amor. La relación hombre/mujer está cortada de raíz, la figura del ausente es insustituible:

*No quiero devolverme a tus andamios,
no encontré nada nuevo.
El espacio ignorado, sagrado,
permanece.*

(1985: 51)

Nadie puede violar ese territorio marcado. El sujeto del discurso poético no lo permitirá. Si bien es cierto que en el poema siguiente hay un intento serio de cambiar las imágenes negativas que de sí misma (escritora o lectora) proyecta el sentido:

*No quiero seguir durmiendo con el llanto.
Quiero sacudir este sonido hueco que me aísla,*

(1985: 52)

Y más adelante, el discurso se instala como deseo de transformación, pero sólo como deseo:

*He traspasado el límite terrible de la luz
y quiero devolverme
a los caminos limpios,
al niño que te mira y te sonríe,
al motivo del canto.*

*Quiero regresar a la silla tranquila del amor,
a su respaldo de sol,
de días amarrados...*

(1985: 52)

Amar, maternidad, escribir poesía, dejar la rebelión que no transforma nada; aniquilar la imagen de mujer hecha de llanto y soledad: he ahí un programa de acción para la escritura. Un proyecto en el cual el sujeto femenino deviene sujeto de transformación del mundo a través de la acción, a través de los sentidos que cambian una ideología. Pero eso es un deseo de no ser lo que se es. Los poemas siguientes no realizan, como sentido, ese deseo. Vuelven a hundir al sujeto en todas sus imágenes anteriores, en las cuales se acomoda, consciente o inconscientemente, muy a su pesar:

La soledad es esta forma exacta.

(1985: 55)

Es decir, la página vacía, en blanco, como el sujeto mismo. En el “Cuarto Tiempo” se plantea el rechazo del amor a través del rechazo de la animalidad del hombre, quien simboliza la animalidad sexual:

*Perro en silencio
manoteas mi vida
me golpeas con rápidos rechazos
usaste mi alma y ahora la derribas*

(1985: 62)

La misma imagen del hombre vuelve más adelante:

*Presidiendo el delirio rítmico de los animales,
descansando de todo lo que fuiste,
ávido,
usurero,
cobarde...*

(1985: 64)

En efecto, tales figuras y los sentidos negativos que de ellas se desprenden, no pueden

ser aplicados al ausente, a lo sagrado que es el padre:

*El asco es esto pequeño,
personal,
que siento por tu nombre de palmas,
de cebolla interminablemente suave.*

(1985: 64)

Ese asco, el poema lo realiza como castración de la sexualidad:

*Rodeados de todo lo sucio,
de todo lo que puede significar espasmo,
me llevaste de la mano.*

(1985: 64)

La repugnancia arcaica del placer, del orgasmo (espasmo, en la figura discursiva del poema) es imagen de Occidente aplicada a la condición de la mujer, que en este texto, como sujeto, es participante pasiva, sin la menor iniciativa para modificar la bestialidad que rechaza y a la cual va, fascinada, manipulada o inocente. Ideología de la víctima, porque ya la sociedad le ha impedido ser activa en el amor, le ha prohibido incluso en la intimidad exhibir mucho de sus capacidades amorosas, so pena de sufrir vergüenza y verse acusada de perversa o prostituta por ese hombre que la desconoce y desvaloriza.

Esa imagen del hombre, animal, planta o vegetal, persigue al sujeto de la enunciación de la escritura en *Estadías*. Es lo inverso también para el sujeto masculino que haya adoptado la actitud de rechazo de la mujer como alteridad, diferencia, es decir, como el otro componente de la dialéctica social y de la subjetividad.

Inevitable es esa persecución, porque lo social es inembargable. La negación o la afirmación de uno y otro sujeto en el discurso es su pura presencia. Los sentidos dirán de qué tipo es esta presencia y los significantes reprimidos o abiertos a la vida serán revelados por el poema:

Tu voz en el sol, entre la palma

(1985: 65)

Y más adelante:

y cansado caminar de animal...

(1985: 65)

Todo termina con el temor ancestral:
*Agazapada de miedo porque no me conozco,
 quizá no llegue a conocerme nunca,*
 (1985: 65)

O, por el contrario, el sujeto de la enunciación termina en el cansancio y la pena del vivir, frente a lo ilegítimo o a los placeres del mundo:
*Estoy con esta vida a cuestas como el bacá de Ada,
 el que carga a su muerto...*

(1985: 65)

Este otro ser humano, figura de lo genérico, no es ni el gran ausente ni la bestia de agresivos instintos sexuales:

*Detrás de estas ciudades está el dolor,
 el odio seco.
 Detrás de estas ciudades el hombre agoniza.*
 (1985: 66)

Es más bien el padecimiento humano y la crítica de lo social que tratan, inútilmente, de camuflarlo:

*Esta sensación de hambre...
 La quieren esconder,
 pero no pueden esconder sus manos descarnadas,
 su mirada trístísima.*
 (1985: 66)

Porque están expuestas, manos y mirada, en la sociedad y en la vida cotidiana, al espacio de lo público:

*Y la ciudad es un solo
 gran espejo
 que refleja la muerte.*
 (1985: 67)

En esa muerte el sujeto de la escritura queda desgarrado. Su conciencia martirizada ante el sufrimiento. El sujeto no puede hacer nada, porque todo esfuerzo individual es inútil cuando se trata de la transformación de lo colectivo. No es, pues, un problema de un individuo. Penar no es cambiar ni escribir un poema que haga que el sujeto cambie. Sin salida, el sujeto de la enunciación se castra a sí mismo y castra al lector:

*Y vuelvo a negarme como tantas veces
 a empujar mi estructura en el diario
 respirar,
 supuesta vida que me arrastra.*
 (1985: 67)

En el último poema de este ciclo, el sujeto desconfía de los signos sociales que se alegran de la falsa alegría:

*Unas campanas repican alegría y laceran mi alma
 en este oscuro pasadizo al que llaman ciudad,*
 (1985: 68)

En el último ciclo temporal, la soledad es una condición del yo, repetición de la imagen de Occidente. No hay transformación de esa condición, que no es privativa de la mujer. García Márquez (1970: 27) dice que *Cien años de soledad* es un texto sobre la soledad, contrariamente a la lectura ideológica y política que de esa obra se ha hecho a menudo, forzándola a concurrir con una mimesis de la historia (dictadura y violencia en Colombia y América Latina).

Pero García Márquez (1970: 27) señala también que el problema de la escritura en esa novela no es quedarse en la mimesis de la soledad, sino revelarle al lector sus consecuencias, a través de la transposición poética, es decir, que hay otros valores contrarios a la soledad y que hacen que los sujetos vivan.

En los poemas de las poetisas dominicanas esta imagen de la soledad como condición de los sujetos no ha sido transfigurada. Miller lo muestra bien:

Soledad, arquitectura simple de mis días.
 (1985: 71)

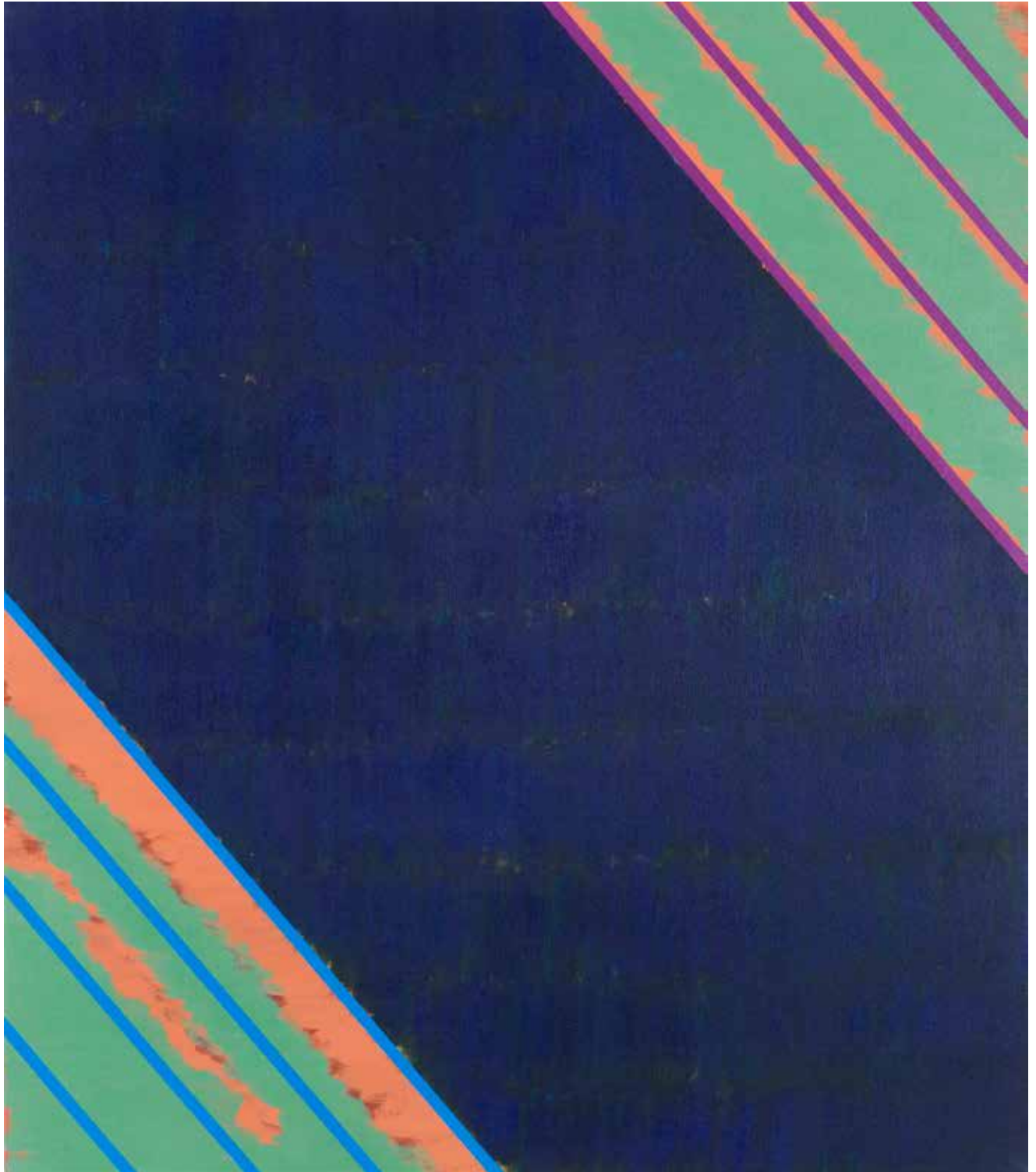
Esta soledad, en Miller, sólo terminará -y eso es imposible- con el hallazgo de la figura del ausente:

*Extiendo mi vista a través de la tarde a ver si te
 [reencuentro,
 sencilla luz,
 camino...]*
 (1985: 71)

Efectos de esa imposibilidad son la castración de la sexualidad y la presencia de la alteridad como la bestia enemiga:

*Me entrego a un ritmo de silencios
 erguida en un tótem,
 acorralada por hombres que brincan mi corazón.*
 (1985: 74)

La figura del ausente es la única figura de hombre confiable, sin posibilidad de agresión:



Freddy Rodríguez. *Mis Cantares*, 1981, Acrylic on canvas, 48 x 42 in, 121.9 x 106.7 cm

*Detrás de esa tierra que se yergue está tu nombre.
Hombre azul,
voz oscura,
tu nombre va conmigo
aprovechando estos últimos frutos.*
(1985: 75)

Toda relación amorosa, deseada por el lenguaje, está mediada por la distancia, la imposibilidad de contacto físico, amor místico, pues: Teresa, María de Ágreda o sor Juana en el discurso, no en la praxis. Que no lo sabemos o no queremos saberlo:

*Quiero oír tu voz,
quiero andar contigo hacia una noche de árboles y
[besos.
Tu sabor,
tu cuello,
este tiempo de luz que compartimos.
Amigo,
anoche sólo tocaste mi mirada.*
(1985: 76)

Es decir, lo intangible, lo físicamente intocable. Idéntica figura del alejamiento de la carne, del amoroso contacto con el otro, en el poema siguiente:

*Hombre
tu voz es un remanso grande, (...)
Lo que dices se me queda prendido allá adentro.
¿Por qué el amanecer me sabe tan agrio cuando
tú no
[has estado?
(1985: 77)*

El contacto físico, nombrado por lo ardido del fuego, es lejanía, soledad, muralla contra el pecado ancestral:

*Tu ausencia es esta dejadez:
Me hace falta tu lengua,
tus dedos infinitos,
tu quejido...*
(1985: 78)

Pero esa carencia es solamente deseo, mientras más lejano mucho mejor. Esa imagen quiere ser liquidada por el sujeto femenino en los dos últimos poemas:

*Hemos sido unidos en medio de un espacio ancho,
tu cuerpo es el árbol que esperaba.
En medio de pavimentos tu cobija.*

Has suplantado la tristeza.
(1985: 82)
*¿Ha cesado el llanto?
La curva del tiempo ha guardado los sollozos en
una
[cajita limpia,
sin llave.*
(1985: 83)

Esta cura, ¿es definitiva? ¿Se identificarán las lectoras con esos sentidos que hablan de su condición humana? Es más bien un sistema poético de la negación del sujeto femenino visto como incapaz de transformar las imágenes que la sociedad ha estructurado en torno a la mujer. Sistema que pasa como reproducción de una obra a otra.

En *Fichas de identidad* el sistema llega al paroxismo de la reproducción, de lo dicho anteriormente por los textos de Aída Cartagena. Del semantismo imaginario del discurso de la liberación femenina que opone, en el poema, el hombre a la mujer. En el poema 1 (incluido en la sección “Referencias para un drama. 1972), estas imágenes se hallan trabajadas:

*pero quizás a ella no le importa el amor.
A mí tampoco.*
(1985 II: 15)

En el poema 2 vuelve la fatigada imagen de lo absurdo de la vida y la espera del tiempo de la muerte:

*Me canso de cansarme,
de creer que todavía vale la pena voltear o la cara o la
[sonrisa
hacia la vida (...) Del lado de la sombra me sitúo,
sin oídos,
ni alegría, ni ojos,
esperando mi definitivo tiempo.*
(1985 II: 16)

O en el poema 3, el sujeto huye del horror de lo real, intensificando su pulsión de muerte:

*Abora,
decidida,
más de treinta años y una constante búsqueda de
[muerte,
prefiero diluirme en el bumo mañanero
y escapar de la sucia realidad que veo.*
(1985 II: 17)

La sección “Esquelas mortuorias”, poemas de 1973, es una condena de la represión política de la época: su figura capital es la muerte o, ante la imposibilidad de detenerla, el poema da vueltas en torno a su propio sentido redundante:

*El presente predice lo que vendrá,
gris como estos días,
amargo
como el sudor reseco de este tiempo.*

(1985 II: 24)

Las imágenes de época se repiten en los poemas 4 y 5:

*Es este infinito silencio por la muerte que no vale
[nada.*

(1985 II: 26)

Más adelante, se repite la misma imagen, con menos horror que la que nos devolvía la realidad de la época:

*en esta isla, criadero de alimañas,
donde cada día más la sangre se abarata.*

(1985 II: 27)

En el poema 7 vuelven las imágenes de la soledad, la falta de amor, la relación amorosa deseada pero irrealizable, la mujer que se desvaloriza:

*la que huye de su sombra podrida y de los árboles
[que pican en el sexo,*

(1985 II: 29)

Lo político, sentido en el poema, desea pasar a lo social como identificación de los sujetos:

*Hoy,
mirando a mi vecino,
reconociendo su calidad de hombre,
decido abalanzarme, gritar, tomar partido.
Que mi respuesta sea la de todos.*

(1985 II: 30)

¿Por qué no “mi pregunta”? En el poema 9 no hay figuras; la escritura es burla cruda, directa, de las ideologías del macho, mito y realidad a la vez, personificación de un hombre cualquiera en quien, bajo la apariencia de esa superioridad, se camufla un trauma devorador, semejante al de esas hijas que buscan al padre, pero invertido en el macho:

Recuerdo tu sórdido machismo

HOMBRE POBRE PEQUEÑO LOGRÓ SER CHULO GRANDE

*Ahora te hacen homenajes,
cavan fábulas alrededor del hombre que no fuiste,
te niegan el último derecho de sobrevivir
sin ser mentira.*

(1985 II: 31)

Ese gran chulo era un hombre triste, buscador sin saberlo de una figura ideal, roído por las imágenes que impone la sociedad-cultura:

*Recuerdo tu sonrisa falseada,
la franca muchas veces,
el pelo empegotado de brillo y vaselina,
tu alegría tan triste.*

(1985 II: 31)

En la sección “Resultados”, compuesta de poemas de 1974, el primero de estos es una breve imagen infantil que sugiere la rebeldía ante las normas de la educación hogareña. Para el niño, que no sabe de normas ni de moral, sólo existe la libre espontaneidad, su egoísmo. Toda obligación que lo retraiga de su juego o diversión es para él una carga odiosa que coarta su libertad, aunque venga de sus padres. Ese es el resultado de la ley del menor esfuerzo:

*Nunca me ha gustado cepillarme los dientes
después de las comidas.*

(1985 II: 35)

La instalación del pesimismo como imagen de la desvalorización total de lo social pasa del yo del sujeto femenino al pueblo en estos cuatro sintagmas ampliados:

*Este es un pueblo triste y feo/
Este es un pueblo inconcebible/
Este es un pueblo derrotado/ y
Este es un pueblo sin preguntas*

(1985 II: 37)

Sólo la última proposición dialectiza lo histórico como cuestionamiento de una ideología del conformismo. La imagen de la poetisa trata de sacudir violentamente esta ideología a través del semantismo del texto. Semantismo en el cual el odio es una forma de agresión para el cambio. Se agrede y se odia, en este contexto práctico, porque la única forma de amor, en esas circunstancias extremas de sordera social, es el odio como pasión productora.

En la sección “Yografía: la mujer y el consumo”, poemas de 1975, el sujeto de la escritura arremete, en “Jeannette”, contra lo social y la exhibición orgullosa de la mediocridad del nombre propio para conformarse positivamente a las imágenes que de ella ha tallado esa misma sociedad.

La visita dominical a la abuela², el rito de la misma comida, la compra de las hojas volanderas (periódicos), la interdicción del sexo por miedo a la manipulación, la reivindicación de su oficio de escritora, la agresión al hombre inferior a ella intelectualmente y el cepillado de los dientes como aceptación de la norma. Un fogonazo contra los poetas o los ensayistas:

*Me siento orgullosa de mi prosa y de mi verso
[en este país de
comemierdas.*

(1985 II: 47)

Contra la inutilidad de los periódicos:

compro La Noticia por el Suplemento

(1985 II: 47)

Contra la utilización sexual y el acoso a que quieren llevarla los perros del deseo:

*y quisiera
vivir en un país sin modas, competencia
sin tener que temer por la comida
sin que me utilizaran para el sexo
sin creer que soy libre porque
disputo a un pendejo su fama de poeta o de
pintor*

(1984 II: 47)

El poema se cierra con la clásica pulsión de muerte deseada por el discurso, bajo la protección de la naturaleza:

Me gustaría poder morir debajo de una mata inmensa

*[de anacabuñita
escribiendo mis versos*

(1985 II: 47)

Pero es en “Yografía” donde el sujeto de la escritura, enunciándose como identidad

entre autor y texto, llega al clímax de la desvalorización como imagen recibida, ideología del discurso occidental aplicada a la mujer, sin transformación posible. La desdicha y la auto-desvalorización son imagen única:

*Yo
que necesito planta, luz
palabras de ternura
que me siento a pensar en mi desgracia a plena
tarde
medio masoquista,
fea profesora*

(1985 II: 49)

Horror del acto sexual:

*interpongo ideas a la carne
levanto largos muros de metal frío, devorante
entre otros y*

*yo
que tengo miedo a la locura, al vino, al entregarme
agarro mis recuerdos
una niña gorda
inútil, solitaria*

(1985 II: 49)

El duelo arcaico por la figura mayor del ausente y el rechazo del sustituto postizo afloran de inmediato:

*entre mi abuelo no abuelo y sin mi padre
yo
que encuentro en Franklin, Juan Francisco y otros
eso terrible que no tuve
que sé disponer letras, sílabas y nombres
cuidadosamente, agresivamente
yo
estoy harta de mí.*

(1985 II: 49)

Entre “Yografía” y “Letanía” media un espacio que la escritura, en su narcisismo, no revela al lector. Es decir, la transformación de la soledad, la provisoria sustitución de la figura mítica del gran ausente como aparente cesación del duelo.

2. El tema de la abuela vuelve años después como autobiografía de la autora en el relato “El cumpleaños de la abuela” en *A mí no me gustan los boleros*. Santo Domingo: Santillana, colec. Punto de Lectura, 2009, pp. 27-32, texto en el que la narradora disfraza su nombre por el de Ángela, que remite fonéticamente al segundo nombre de Jeannette Miller: Jeannette de los Ángeles.

Ha renunciado la poetisa a los fastos del mundo, a los horrores de la carne, a la tristeza. Se ha conformado, como se conforman los rebeldes, al orden. Orden que comienza con la aceptación de la maternidad, ese huevo inmenso al que la ideología y las imágenes sobre la mujer en Occidente le atribuyen la reproducción de la vida en el cosmos y la naturaleza:

*me conformo con horas repartidas entre niños clases
[y gentes
como los choferes de carrito público
la marchanta de las hojas de té
Franklin y su carpintería
los consejos de mi abuela
las quinielas de Beba
y la increíble
todavía fresca
limpia, sólida
amante
clara
sonrisa de mi esposo.*

(1985 II: 51)

Han cesado las contradicciones y los traumas originales de los primeros contactos físicos con la bestia que acorrala a todas las niñas del mundo. Se acabaron los perros del deseo como símbolo del instinto bestial. Se acabaron los fantasmas de los cuchillos surrealistas.

Ya comienzan a ser exiliados algunos fantasmas. En “La noche es una fiesta larga y sola...” la obesidad amenazante y el deseo de dominar las pasiones están subordinados a la fidelidad, ese valor ideal del hogar occidental:

*Me gustaría encontrarme de una vez por todas con la
[soledad
organizarme
sin tener que recurrir al sobrepeso
o a algún amante*

(1985 II: 56)

Los fantasmas de la figura mayor ausente comienzan a desvanecerse:

*Me gustaría que esta música pendeja no me hiciera
[pensar
que mis amigos no me molestaran
que no me dijeran que heredo lo poeta*

(1985 II: 56)

Pero la alegría de la carne se resiste a instalarse definitivamente:

*Me gustaría añorar tu partida como quien vislumbra
[su primera*

*libertad.
Ver tu errática ojera añil
llena de pájaros oscuros
no penetrar mi corazón ardido.*

(1985 II: 56)

En “La partida” vuelve el duelo:
*Cuando en medio del sol me quede quieta
y esta sensación de haberte perdido ya no exista,
será la partida,
ese momento en que las cosas arden.*

(1985 II: 57)

En “Poeta”, la escritura es soledad sin recompensa, cuyos frutos devorarán los plagarios y los editores:

*Comienzo la noche con pluma y un papel
inicio este oficio de soledad
Muchos vendrán después de mí a recoger o a tumbar la*

[cosecha.

(1985 II: 58)

Autodesvalorización del sujeto y su traspaso semántico a quien se reenuncie en el poema “Alienada”:

*Este silencio que repto
soy yo
y los que como yo son nada.*

(1985 II: 59)

Repetición de la misma imagen en “Después de todo, mejor me callo...”, poema en el cual la soledad vuelve por sus fueros:

*Es increíble que en el ojo de la noche
una mujer sola se recueste cara al viento.
No tengo a dónde ir ni a quién hablar
las rosas se esfuman
y el mar golpea transeúntes.*

(1985 II: 60)

Este penar sólo es posible porque el sujeto no se transforma ni transforma la poesía y el lector. De la misma manera que no cambia su percepción autodesvalorizante:

*Soy este ser informe e impotente que dispone sus
[versos
sin creer en ellos.*

(1985 II: 60)

El recurso a la realidad biográfica de una experiencia pasada o presente, al momento del escribir que la actualiza, se torna a la vez impudor del yo y revelación de la supresión del deseo de la carne:

*Felix Grande me invita a hacer el amor
[inusitadamente en Madrid
pero yo estoy a ocho horas de vuelo y temo a los
aviones.*

(1985 II: 60)

La escritura se cierra por una negación del propio sujeto que la produce:

*No creo ni en las flores
mucho menos en mí misma.*

(1985 II: 61)

En “La escritura” se instala, y es lógico dentro de esa ideología de la supresión del yo, un rechazo de todo saber científico, remanente de los estereotipos literarios circulantes en el medio social y según los cuales la poesía se hace con la intuición y las entrañas o se cuece en la inspirada intimidad del poeta.

La ideología empirista de la poesía está sostenida en el final del poema que se cree que es poeta porque dice yo, no viendo la enorme viga de clichés que viene reproduciendo su discurso:

*en esta noche a las dos de la tarde
en que el mundo no es conformación ni referencia
en que conductismo, masoquismo y césped
niegan que el escritor está vigente
que es un mito
pero aquí estoy yo
YO.*

(1985 II: 62-63)

Hay sujetos que creen que está vivos porque están de pie. Sus discursos muertos ya los enterraron, aunque estén con vida:

*Y las Claves para la Lingüística de Mounin
que es el libro más claro que he comprado*

(1985 II: 63)

«¿No son, por ventura, las imágenes de Aída Cartagena las que hablan en “Psicoterapia con método de introspección”?:

*anclada por las viejas ideas de silencio que me
[impuso un maldito
y sus malditos,*

*sostengo la sábana que dejó mi amigo,
el ojo de barranca,
el que he despedido innoblemente con gesto de
[machorra vengativa,*

(1985 II: 68)

O en esa negación de maternidad que Aída construyó y que repitieron Melba Marrero de Munné, Carmen Natalia y que cosechan hoy todas las feministas, o no, que tienen necesidad de gritar públicamente su impudor pequeñoburgués para que se sepa que están reprimiendo el estallido de su subjetividad o para que los demás crean que se han liberado de la opresión masculina y del poder político. Como no se han liberado las que creen que la dominación, la explotación y la brutalidad de la sociedad, del Estado y del machismo contra la mujer están expresados en el género gramatical de un escrito. La falta de liberación de tales mujeres está en creer que la ideología y la lucha de clases está en la lengua. Creen ilusoriamente que el pronombre personal es idéntico al sujeto y no su circunstancia. La lingüística del signo y su política las duermen para dominarlas mejor:

*¿Hijos?
no,
no los merezco.*

(1985 II: 69)

En “Respuesta a una nota masoquista de mi amigo...”, el sujeto femenino del discurso rechaza los perros del deseo y acusa al destinatario del mensaje poético de marcado impudor narcisista:

*Y la mierda te come ese lamento
que quizá me interesa a mí como reseña de lo que te
[pasa.*

(1985 II: 75)

Exactamente este impudor del yo es lo que hay que rechazar en el discurso poético femenino o masculino. Lo que le pasa al autor o a la autora en la vida real no es tema de interés para sus lectores. Lo que es tema de interés para las lectoras -el mensaje inseparable de la escritura como sistema que incluye lo no-cional- es la ineludible contradicción indefinida del sentido en lo social. Así el poema es

experiencia de cada yo que lo reenuncia y se lo apropia, identificándose con esa escritura ardua en crítica a los sistemas sociales, a sus ideologías, al Poder y sus instancias, a la historia, a la subjetividad.

Como pienso que ha sucedido en el único poema del libro donde indefectiblemente se ha producido la escritura como crítica de lo social y de la historia, como transubjetividad que habrá de pasar de yo en yo, de boca en boca, mientras exista esa utopía que es la isla y su compartida formación social y cultural dominicana que nos revela “Utopía”.

No como lugar que no existe, sino como posibilidad de realización prometeica, incluso si desaparecieran las condiciones históricas de esos nombres.

Las ideologías son también de época y relativas, independientemente de la teleología final del texto.

El poema de Miller titulado “Utopía” tiene la grandeza de no poder ser citable. Hay que leerlo entero, pero la causa y la demostración obligan a citar el fragmento probatorio, a riesgo de descontextualizar la escritura como sistema. Fragmento en el cual la escritura rechaza toda dominación extranjera (lo particular concreto) y el poema funda la poética de su política al rechazar con ella toda dominación (lo general). El sujeto exclama:

*Si los políticos, los educadores, el propio
[Presidente
los líderes de izquierda y de derecha fraternizan
[con ellos
nosotros no lo haremos.*

(1985 II: 78)

Rebeldía y descontento, el filiteísmo de los ochenta: ¿Son sujetos para que otras sean sujetos?

No defino a la ética como una responsabilidad social, sino como la búsqueda de un sujeto que se esfuerza por constituirse como sujeto por su actividad, pero una actividad tal que es sujeto aquel por quien otro es sujeto. Y en este sentido, como ser de lenguaje, este sujeto es inseparablemente ético y político. Es en la medida de esta solidaridad que la ética del lenguaje concierne a todos los seres de

lenguaje, ciudadanos de la humanidad, y es ahí donde la ética es política.

Henri Meschonnic. *Ética y política del traducir*. Trad. de Hugo Savino. Buenos Aires: Leviatán, 2009, p. 8 [2007].

4. Soledad Álvarez: ¿Para quién es ese sujeto que dice yo?

El poema es el ejercicio de un sujeto específico, de un yo-aquí-ahora que no se reduce, como muchos lo han hecho y se sigue haciéndolo todavía, al yo pequeño burgués, individualista anarquizante y a las variantes del subjetivismo. Al impudor. Y es obvio, el poema corre siempre el riesgo de confundirse con ellos, o mezclarse, pero es de por sí específicamente distinto. Así se fundían en el yo en libertad de los futuristas y, de Maiakovski en particular, los prolekulturalistas y la Rusia de los años 1920.

Henri Meschonnic, “Lenguaje e historia, una misma teoría”. *Cuadernos de Poética* 29 (2018).

Y una ética del sujeto de la escritura de los textos escritos por mujeres, y que voy a analizar enseguida, son inseparables de lo político, pero no el politicismo directo, sino lo político como orientación del sentido en contra del Poder y sus instancias y en contra de las ideologías que el sujeto de la escritura ha encontrado en su sociedad. Una escritura que no esté orientada políticamente en contra de la pragmática del poder y las creencias de una época y en contra, primeramente, de las concepciones literarias de una época, es una escritura que se queda en signo y no atraviesa lo simbólico como pluralidad indefinida. Es una escritura que se queda en la rebeldía o la denuncia, en la insurrección y su estrategia es el filiteísmo o hipocresía, o sea, no hacer lo que dice que va a hacer.

Si una escritura mima los mitos del amor y la muerte, los mitos del hogar, la religión-mantenimiento del orden y la poesía, de la familia y la historia; si es mimesis de las emociones y los sentimientos que están al servicio de todos, ella se queda en mimesis de esos sentimientos y emociones y no constituye, como debe constituir, un pensamiento nuevo en contra de esas ideologías y creencias.

¿Es ese sujeto que dice yo en las obras poéticas de Soledad Álvarez un sujeto biográfico o un sujeto de la escritura? ¿Es un efecto de la moda? ¿Es un sujeto múltiple, individual, social y contradictorio o es simplemente una criatura de las relaciones sociales de producción o un sujeto trascendental, es decir, un individuo que se queda en la unidad como el discurso burgués?

Aunque la teoría no necesariamente es idéntica a la obra literaria como valor, si ella es signo existe sospecha fundada en que pasará al texto a través de la exposición simbólica parsimoniosa o a través de la reproducción mimética como signo ideológico explícito.

A la búsqueda de esos ideologemas³ en la obra teórica y de ficción de Álvarez se dirige mi lectura.

A su regreso al país procedente de Cuba, luego de concluidos sus estudios de licenciatura en Filología (o sea, estilística del partido del signo) con énfasis en literatura hispanoamericana en la Universidad de la Habana, su tesis sobre el concepto de “magna patria” en Pedro Henríquez Ureña fue premiada por el jurado de los Premios Siboney en 1980⁴.

La dedicatoria del libro y la primera frase de la introducción revelan ya el colectivismo como ideología subyacente a la visión marxista en literatura y en política: «A los compañeros del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa» y «Con el presente trabajo aspiramos a una aproximación al pensamiento americanista de Pedro Henríquez Ureña.» (LMP, 11).

La Casa es una referencia de devoción implícita a Casa de las Américas, ágora de todos los estudiantes del mundo becados por el gobierno cubano en vista a la formación ideológica marxista en materia de humanidades y el “aspiramos” es un de pertenencia al colectivismo, donde el yo (burgués o pequeñoburgués) se borra completamente en bene-

ficio del “nosotros”, pronombre que implica ya un proyecto político-social. En el marxismo y en los sistemas totalitarios de izquierdas o de derechas, enunciarse con el pronombre yo es una vergüenza o un egoísmo. La poética reivindica como un acto de responsabilidad y de asumirse como sujeto el enunciarse con el pronombre yo. En esta poética el yo no se confunde con el individuo, el individualismo o el egoísmo.

La adscripción de Álvarez a ese proyecto colectivista de la teoría marxista de la literatura aparece en la siguiente frase: «Ya sabemos que la producción intelectual se inserta en el marco de un superestructura, determinada y relacionada dialécticamente con la estructura económica de la sociedad. Esta verdad, universalmente irrefutable, cobra mayor fuerza en nuestra América, en donde por sus peculiares características estructurales, el proceso cultural e ideológico aparece muy ligado a la realidad social y político.» (LMP, 13). Obra teórica y literaria están subordinadas a la superestructura y determinadas en última instancia por la base material de la sociedad (la economía o infraestructura). Y la ensayista paga su tributo de agradecimiento a la revolución de partido único que no admite otra teoría literaria que la del compromiso inseparable de la lucha de clases con vocación latinoamericana: «Ahora sabemos cuánto hay de verdad en esta palabras [de Pedro Henríquez Ureña, DC] , el triunfo de la Revolución cubana que alzó a estos pueblos ‘a la altura de sus esperanzas y de sus promesas’ fue un factor decisivo para el interés mundial sobre los asuntos latinoamericanos, de tal forma que no es casual que el fenómeno conocido como el ‘boom’ de la narrativa latinoamericana se produzca justamente en la década de los sesenta, signada por el triunfo revolucionario y el auge de las luchas de liberación.» (LMP, p. 90).

3. Ideologema, para la poética que practico, es la unidad mínima de significación o de sentido de un discurso o una práctica semiótica.
4. La tesis vio la luz pública con el título de *La magna patria de Pedro Henríquez Ureña*. Santo Domingo: Taller, Premio Siboney 1980, colec. Ensayo n.º 3, 1981. Que abrevio LMP seguido de número de la página.

Me interesa constatar si en la evolución histórica de su teoría literaria y su praxis ficcional, en algún momento Álvarez se distanció, y cómo, de este maniqueísmo ideológico. El problema no es abandonar el marxismo en materia de teoría y obra artística, sino por qué se lo abandona y se lo sustituye.

El jurado, compuesto por dos practicantes de la sociología marxista de la literatura (Hugo Tolentino Dipp y José Alcántara Almánzar) se impusieron, con toda probabilidad, al solitario Pedro Troncoso Sánchez, hombre ultraconservador e intelectual del frente oligárquico, quien tenía la misma teoría del signo que Tolentino Dipp y Alcántara Almánzar, aunque no lo sabía. Troncoso Sánchez no creía en la literatura como reflejo de la lucha de clases, pero creía en la literatura como reflejo de los sentimientos y emociones del alma o como un espejo que se pasea a lo largo del camino. La teoría de la literatura como reflejo les unía a los tres.

En su libro *Complicidades*⁵, publicado ocho años después de *La magna patria...* Álvarez reproduce, en el primer ensayo y en el título mismo de su trabajo acerca de “Salomé Ureña, entre el compromiso y la soledad”, el ideograma “compromiso”, propio de la concepción marxista de la literatura que trajo de Cuba, pero también específico del discurso del romanticismo y del realismo naturalista del siglo XIX (*Compl*, 15).

A partir de la página 21, los juicios de la ensayista son un parafraseo elegante de un artículo que no figura citado en el cuerpo de su ensayo, pero que se publicó nueve años antes⁶.

De todo ese parafraseo, me interesa traer a colación una pequeña frase de Álvarez que va a marcar el camino de su evolución teórica y, quién sabe, de su práctica poética. Es el concepto de la poesía como irracionalidad, tomado prestado a Bousño, pero inconcebible en alguien que se ha adherido a la teoría marxista

de la literatura en su tesis de licenciatura: «La admiración [de Francisco a Salomé, DC] se ha trocado, por arte del entendimiento de la poesía como irracionalidad y de la mujer como sujeto que debe ser salvado para el conocimiento y la moral ilustra, en arrogancia, pues Henríquez y Carvajal se ofrece como orientador y maestro, a pesar de que confiesa llegar ante ella con la humildad de un ‘niño [que] se acerca a un superior a quien respeta y quiere’» (*Compl*, 24).

En “Fragmentación y congregación del cuerpo único”, Álvarez, que comenta un libro de Manuel Rueda, vuelve más explícita su idea de la poesía como irracionalidad: «La poesía irrumpe donde se detienen las medidas y las certezas del pensamiento racional.» (*Compl*, 69) La lirización de los conceptos abrasa, como en el Paz de *El arvo y la lira*, las reflexiones siguientes de la ensayista acerca de la poesía: «En esa persecución de lo inalcanzable, la poesía, como el deseo, ha transitado todos los caminos, incluidos los de su propia aniquilación. Desintegrar para congregar, hacer estallar formas y significados, penetrar las superficies de las cosas para alcanzar ese ámbito del signo de lo sagrado que nos espera detrás de lo visible, ha sido la apuesta en la que se ha empeñado lo mejor del arte y la poesía modernos.» (*Compl, ibid.*)

Es un amasijo de clichés acerca de la poesía: forma y contenido, el binarismo famoso de la metafísica; el signo de lo sagrado, paradigma de la trascendencia; penetrar la superficie de las cosas, estereotipo de la poesía como conocimiento, que la ensayista ha creído dejar atrás; y, en fin, vuelta al marxismo trasnochado que, copiando a Hegel, convierte la dialéctica en unidad de los contrarios: «*Congregación del cuerpo único* (...) se inscribe en esa búsqueda de lo sagrado y en la tentativa de restituir la perdida unidad primaria congregando todas las formas en el espacio sin límites del poema; vuelva a un pensar en el que intuición y conocimiento

5. Santo Domingo: Taller, 1998. Abrevio las citas así: *Compl*, seguido del número de la página.

6. Diógenes Céspedes. “Salomé Ureña o la metrificación de una ideología: el positivismo”. En *Salomé Ureña de Henríquez. Poesías completas*. Santo Domingo: Biblioteca de Clásicos Dominicanos VII, Corripio, 1989, 7-55.



Freddy Rodríguez b. 1945. *Pirámide*, 1980, Acrylic on canvas, 54 x 42 in, 137.2 x 106.7 cm

son uno, subversión de la racionalidad, descubrimiento de las infinitas posibilidades de la experiencia creadora.» (*Compl, ibíd.*).

Desde Derrida, secuaz de Heidegger, al igual que Levinas, Ciorán, René Girard y

Borges, estas definiciones metafísicas serán las que uno encontrará en la teorización que producen los poetas dominicanos acerca de la poesía en alianza con el marxismo, que tiene la misma teoría del lenguaje y el signo y la

literatura de esos metafísicos. Álvarez se pregunta y se responde al mismo tiempo con las palabras de Hegel y Marx: «¿Cómo se construye en el poemario esa unidad entre razón y pasión, entre unidad y diversidad? Principalmente en la síntesis de los contrarios, unidad dialéctica que parte de la disgregación no solo en el conocimiento, sino también, como veremos más adelante, en la experiencia erótica y en el poema, estrategia a la que se agregan las complejas connotaciones de un discurso pleno de alegorías y paradojas.» (*Compl*, 69-70).

Unidad de los contrarios, he ahí la palabra mágica de la dialéctica hegeliano-marxista. No hay síntesis ni unidad de los contrarios. La dialéctica es pluralidad indefinida, si no es metafísica pura del partido del signo. Esa dialéctica como unidad o síntesis de los contrarios contradice el término “pluralidad de sentidos” que Álvarez se propone estudiar en el libro de Rueda. Es un efecto de la moda tomado prestado a la poética meschonniciana, pero desprovisto de su valor, al igual que son efectos de esa moda los conceptos de la poética usados por Álvarez a lo largo de su libro: sujeto, sujeto pleno, sujeto poético, modernidad (*Compl.* pp. 99, 104), los cuales serán tragados por el vocabulario de la metafísica, tales como el binarismo del alma y el cuerpo (*Compl.* 73), unidad sagrada (p. 74), postmodernidad (*Compl.* 90-91). Y todo esto, remate de males, en el ensayo “José Mármol, la poética del pensar”. Ni Mármol ni Álvarez son seguidores de la poética meschonniciana, donde el concepto de poética del pensar es idéntico a arte del pensar como producción de un conocimiento nuevo. Pero resulta que como ninguno de los dos usa este concepto con ese sentido, entonces la poética del pensar de Mármol cree producir un conocimiento nuevo, lo cual es imposible en la metafísica, en la que ya todo está dicho desde Platón y Aristóteles hasta Heidegger, dios mayor de los poetas cuyos discursos teóricos se muerden la cola y sus producciones poéticas están obligados a dar vuelta de noria sin cesar.

Lo esperpéntico reside en que todo el discurso de Mármol, en el plano de la teoría y la ficción poética, es el más importante «en la escena poética dominicana de los últimos treinta años (...) y cuyo punto de partida es el reconocimiento y la afirmación del fenómeno literario como un hecho de la lengua, [de la lengua no, del discurso, DC] del poema como objeto de pensamiento y del poeta como ‘animal simbólico’ con la única responsabilidad de llevar al máximo las propiedades estéticas del lenguaje. El poeta tiene una misión, nos dice Mármol, ‘y no precisamente una función como acusa el dislate de la sociología literaria’, concepción radicalmente opuesta a la teoría del compromiso y a otras instrumentalizadas de la literatura.» (*Compl*, 101).

¿Con cuál teoría del lenguaje, la historia, el sujeto, el signo y el poema construye Mármol esta “teoría nueva” de la poesía y la literatura?: «Para Mármol, conocer es penetrar la raíz de todas las cosas, es descubrir su naturaleza a través de la mirada extendida al objeto inútil, con ‘todo el pensamiento reposado en la palma desierta de una mano’ y preguntar sobre ella hasta que la pregunta se vuelva infinita —como en el poema ‘Preguntar’—. Como en Heidegger, figura rectora de su sistema poético, pensar lo más hondo es amar lo más vivo, es acceder a un tipo de conocimiento que se ha relacionado con la intuición y la poesía porque si parte de los datos que nos brinda los sentidos es para trascender a otra realidad creada en la palabra, y que puede revelarnos el mundo y las secretas afinidades entre las cosas.» (*Compl*, 103). No más preguntas, Magistrado. He ahí la poesía teorizada como conocimiento, misión (sustituta de función) intuición, naturaleza, trascendencia, secreto, misterio y el poeta identificado a un “animal simbólico”, cuando simbólico es el discurso poético, no el sujeto que lo produce. En fin, todas las definiciones estereotipadas desde Platón y Aristóteles hasta Heidegger-Derrida y los otros secuaces. ¿No dije atrás que la metafísica y su partido del signo son una repetición infinita de un discurso que se muerde la cola?

Uno vuelve a encontrar en Álvarez los mismos términos y las mismas modas en el ensayo “La poesía de los sesenta”⁷, una argumentación que reivindica el quehacer de un grupo literario etiquetado de esa guisa: «Pocas generaciones literarias [han sido, DC] tan estigmatizadas como la del sesenta. Ni la genuflexión trujillista que durante tres decenios hizo de la literatura un instrumento al servicio del dictador, ni los experimentos banales de la llamada ‘poesía publicitante’, ni la vacuidad criptográfica de los ochenta han merecido un desprecio tan rotundo como el del compromiso político característico de la poesía de los sesenta.» (LP, 311).

La autora ha criticado el instrumentalismo literario al servicio de la dictadura trujillista, pero no ve la viga en el ojo de los grupos del 60 y de la posguerra, quienes colocaron el poema al servicio del credo revolucionario o arma cargada de futuro al servicio de la lucha de clases. Le reprocha a Manuel Núñez el no ver que ese “compromiso político” de esos grupos literarios era «por lo demás común a la mayoría de los países latinoamericanos, y que si bien no fue exuberante en calidad literaria es más complejo de lo ha querido señalar la crítica reduccionista, para la cual los del sesenta forman un conjunto indiferenciado, isócrono, idéntico en su desprecio hacia la escritura, esclavo de la ideología marxista.» (Ibid., 311). Mal de muchos, consuelo de tontos.

He aquí el argumento defensivo de Álvarez a las objeciones de Núñez y otros críticos, aunque hay que reconocer, si no yerro y a reserva de un estudio más concienzudo, que a escala práctica, en el caso de la generación del 48 ni Lupo Hernández Rueda, Máximo Avilés Blonda Alberto Peña Lebrón ni Luis Alfredo Torres involucraron su poesía en la letanía del compromiso de izquierda: «Sin embargo, y a mi juicio, una aproximación a la poesía de los sesenta tendría que partir del hecho incontrovertible de la multiplicidad de grupos y de discursos, de

individualidades que en no pocos casos aportaron matices y forcejeos a la ideología dominante del compromiso, como también tendría que considerar la evolución del proceso que va desde la euforia revolucionaria al desencanto y a la frustración en un tiempo tan intenso como breve, pues ya que en los setenta es evidente la crisis del dogmatismo de izquierdista, que da paso a un sujeto poético más crítico de los poderes y las ideologías y más atento a los latidos de la subjetividad.» (LP, 312).

¿Qué significa “un sujeto poético más crítico de los poderes y las ideologías y más atento a los latidos de la subjetividad”? Lo de “sujeto poético” y lo de “más crítico de los poderes y las ideologías” son dos términos tomados, sin decirlo, a la poética meschonniciana. Y “más atento a los latidos de la subjetividad” es un academicismo que equivale a la poesía de los sentimientos y las emociones, que el realismo socialista en materia de arte y literatura exilia por ser vicios burgueses o pequeños burgueses. Otro efecto de la moda en Álvarez es el uso del concepto de modernidad, propio de la poética meschonniciana, y que ella confunde con modernización o con moderno: «nunca como hasta ese momento los poetas y escritores fueron esponjas ávidas de todas las manifestaciones de la modernidad...» (LP, 313).

Hay que reconocerle a Álvarez que al menos nos concede, a regañadientes, cierta razón a los críticos del compromiso literario asumido por los grupos que surgieron después de la muerte de Trujillo: «Los poetas del 60 escribieron desde el hervidero de la historia. Escribieron y vivieron con la furia del presente. Y el presente los malogró en su instrumentalización e inmediatez.» (LP, 312-313)

Aunque a renglón seguido reivindica el mismo compromiso para quienes empuñaron en una mano el fusil y en la otra la palabra: «La revolución del 65 catapultó las contradicciones

7. En Luis Orlando Díaz (editor). *Coloquios 2000*. Santo Domingo: Comisión Permanente de la Feria del Libro, 2000. Abrevio esta obra LP, seguida del número de la página.

(...) Poesía de barricada, dramática, testimonial, que no pudo trascender las circunstancias que le dieron origen [es decir, el folleto *Pueblo, sangre y canto* del Frente Cultural, DC] porque no fue escrita desde el ‘duro deseo de durar’ que impulsa al escritor, sino desde las urgencias de la guerra.» (*Ibid.*, 313). Pero ese reconocimiento de aquella poesía de la pólvora no le impide a Álvarez, sin examinar con cuál teoría del lenguaje y la literatura se escribió aquella poesía, concluir en que lo que salió de la revolución de abril de 1965 fue un cambio total de paradigmas: «El 65 no solo cambió el curso de la historia, sino también los caminos del arte y de la literatura dominicanos. Durante más de una década, con la fuerza de la confrontación y después de la frustración, el conflicto bélico influyó decisivamente en la vida y la obra de los jóvenes escritores que participaron en él, pero además fue tema de escritores tan alejados de posiciones políticas comprometidas como Héctor Incháustegui Cabral y Manuel Rueda, lo que confirma su gravitación. Me pregunto si los frutos de la primera hornada de la Generación del 60 hubiesen sido los mismos, así de malogrados, si no hubiese mediado la guerra con su inminencia reivindicativa.» (*LP*, 313).

Estas afirmaciones merecen algunas puntualizaciones. Lo que llaman Revolución de abril del 65 fue una insurrección y la insurrección no cambia nada. Al contrario, refuerza lo que combate, como ha dicho Meschonnic. Pero la literatura que produjo la insurrección tampoco cambió nada, por las razones que la propia Álvarez reconoce. Y, con respecto a su discurso de deseo, pura especulación, en el sentido de que, si la guerra del 65 no ocurre, los poetas del 60 hubiesen sido otra cosa, hay que replicar que la historia no se escribe con el sí condicional. La historia es lo que sucede, dice Meschonnic, y punto. La única realidad, la única certeza es que tanto la generación de posguerra, la Joven Poesía, la generación de los 80 y todas las otras generaciones surgidas hasta hoy han seguido escribiendo, inconscientemente porque no se han dignado estudiar estos dos grandes conceptos a la luz

de la lingüística de Saussure (lo radicalmente histórico y arbitrario del signo) y la poética de Meschonnic (el poema como organización del movimiento de la palabra en el lenguaje), con una concepción del lenguaje y la poesía digna de los 17 rechazos de la poesía enumerados más adelante (pp. 64-65).

Es esta inconsciencia la que le permite a Álvarez concluir su valoración de sus capillas coetáneas con las siguientes palabras: «Terminada la guerra, y en los años inmediatamente posteriores, la generación del 60 muestra sus contornos con una mayor nitidez: la visión ancilar de la literatura no es el único rasgo que la distingue. Nunca como hasta ese momento los poetas y escritores fueron esponjas ávidas de todas las manifestaciones de la modernidad; nunca como hasta entonces el arte contemporáneo, tanto latinoamericano como europeo: música, artes plásticas, teatro y cine fueron parte de la órbita de intereses de los poetas y escritores, lo que si bien expresó ocasionalmente tanto la poesía como la narrativa en temas, motivos, y hasta en el uso de unas cuantas innovaciones técnicas al estilo de la nueva poesía y narrativa latinoamericana, lamentablemente no tuvo resultados duraderos.» (*LP*, 313).

Y toda aquella cohorte sale solamente casi indemne, René del Risco: «Y René del Risco, con un libro que marca la quiebra de las certidumbres. *El viento frío* avisa el desencanto y la desertión de los antiguos militantes hacia el mundo de las publicitarias y de la burocracia cultural cuando el entronizamiento de Joaquín Balaguer y el terror impuesto por los militares y paramilitares balagueristas, junto a la fragmentación de la izquierda, evidenciaba que el triunfo de la revolución no estaba, como se había soñado, a la vuelta de la esquina.» (*LP*, 314-315).

A esa entronización de Balaguer, impuesto por Lyndon Johnson en la presidencia de la República es a lo que me refería cuando hablé de que la revolución no fue tal, sino una insurrección que vino a reforzar lo que combatía: El Estado autoritario, clientelista y patrimo-

nialista que en aquel momento y hora dirigía Donald Reid Cabral, presidente del Triunvirato de dos, o de uno, porque el dos fue un convidado de piedra. Triunvirato que se convirtió en dictadura para devastar todo lo que fue el gobierno de Juan Bosch, derrocado por un golpe de Estado que encumbró de nuevo el frente oligárquico al poder, resentido porque Bosch lo había derrotado con el 59 por ciento de los votos, simbolizada aquella oligarquía por el Consejo de Estado y la Unión Cívica Nacional.

Y cuando Del Risco tuvo aquella lucidez de *El viento frío*, entonces arreció el aventurismo político de los partidos foquistas y sus intelectuales, lo que cesó, por fortuna, con el desembarco y posterior descalabro del coronel Francisco Caamaño al frente de nueve hombres por Playa Caracoles, a los que ningún grupo de izquierda y sus poetas quisieron unírsele.

Pero Álvarez documenta muy eficazmente la recepción muy negativa que tuvo el libro de René del Risco, aquella lucidez que debió iluminar las mentes calenturientas que habían sido derrotas en la guerra de abril del 65, recomponerse y salir fortalecidas como los militantes del 14 de Junio soñaron ese partido, también descalabrado en Las Manacles y recordado en cada aniversario por la necrofilia revolucionaria de izquierdas. Y esa recepción vino de los intelectuales de la izquierda necrofílica y sus organizaciones fantasmas refugiadas en los recintos universitarios: “Como recordara Juan José Ayuso en *El Nacional de Ahora* (19 de octubre de 1969), el libro fue duramente criticado ‘por los amantes del panfleto político que se disfraza de obra de arte’» (*LP*, 315).

Y como bien apunta Álvarez, «Del Risco se aparta del aliento épico y de la imaginaria bélica para reflexionar sobre la derrota y recuperar, no sin un dejo de amargura, momentos y escenas de la vida de la ciudad durante el conflicto armado, estaciones agónicas para llegar a un discurso de resonancias claramente

existencialistas. Con sus imágenes y secuencias cinematográficas, y con la recuperación de ese sujeto en tránsito, sin proyectualidad (*sic*), sin historia, sin otro fin que la anécdota y el instante. Del Risco es el primero en abrir nuevos cauces a la expresión poética de su generación, sobre los cuales transitaría el segundo grupo de los sesenta, agrupados algunos de sus representantes en el movimiento que se conoció como ‘Joven Poesía’» (*Ibid.*, 315).

¿Con cuál teoría del lenguaje, del signo y del poema han transitado “algunos de los representantes” de la Joven Poesía el camino marcado por René del Risco?

De su libro *De primera intención*⁸, interesa sobre todo su ensayo “Para qué la poesía”, porque sintetiza todos los lugares comunes con los que ensayistas y poetas han definido la poesía, y aunque la autora certifica que copia lo dicho por los múltiples sabios que la han precedido, hay una que ella considera quizá como una novedad y originalidad suya: «Las ideas que tengo sobre la poesía no son nuevas. Han sido dichas de distintas y muy bellas maneras por grandes creadores y sabios. Yo solo quise recordar algunas de ellas para compartir la idea de la poesía como expresión del alma, como posibilidad del inexcusable renacer de la vida humana.» (*De primera*, 22).

¡Ah! El viejo cliché cabeza dura. La poesía como irracionalidad, expresión de los sentimientos y las emociones del alma, vieja gladiadora en contra de la razón. ¿Y si el poema es expresión de las emociones y los sentimientos, de quién son copia esas emociones y sentimientos? Del autor, de un amigo, de una persona íntima o de cualquier transeúnte, pero, en fin, mimesis de las expresiones emocionales y sentimentales propias o ajenas. La poesía-imitación.

Otro cliché cabeza dura: «La poesía persigue la unidad de la palabra y el ser, del sentir y el pensar, del arte y la vida.» (*Ibid.*) Es repetición de lo dicho en el ensayo sobre Rueda. Pero la poesía y su actividad, el poema, es radi-

8. *De primera intención (Ensayos y comentarios sobre literatura)*. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 2009. Abreviado *De primera*, seguido del número de la página.

calmente todo lo contrario: por la actividad del sujeto en el discurso, el poema es la anti-unidad por antonomasia, la contradicción indefinida del sentido, este último orientado, por el ritmo como “organización del movimiento de la palabra en el lenguaje” (Meschonnic), en contra de las creencias y las ideologías que circulan como verdad en una época y en una sociedad determinada.

Otro cliché cabeza dura, copiado de una cita de Borges por la autora, pero que es copia de miles de copia desde Platón y Aristóteles hasta hoy: «Jorge Luis Borges decía que la poesía es algo que se siente, y si no se siente, si no se tiene el sentimiento de la belleza es mejor dejarla de lado.» (*Ibid.*) Y la autora dice que “no se atreve a refutar a Borges, porque es demasiada osadía”, pero a lo que sí se atreve ella es a moderar su prescripción: «... todos somos sensibles a la poesía porque en todos subyace la memoria de ese tiempo original en el que el que lenguaje y poesía eran uno solo en la metáfora fundamental, para definir, para asociar sonidos y formas, realidades opuestas.» El no refutar es propio de los sacralizadores. No hay que refutar nada a Borges. Es a Platón y a Aristóteles a quienes es imperativo situar los conceptos metafísicos de belleza, de unidad primigenia, de sentimientos y emociones, de los que los contemporáneos son incapaces de salir y copian consciente e inconscientemente.

Luego de copiar la definición de poesía de Paz, Álvarez vuelve al otro cliché cabeza dura: puestos que en la definición metafísica los signos, la lengua y el lenguaje sirven para comunicar, su “producto”, la poesía, el poema, sirven para comunicar: para qué la poesía: «... yo diría que sirve para todo y para nada. Y no se trata de un juego de palabras si pensamos en la función fundadora de la poesía en todas las civilizaciones, en su función religiosa y de transmisión y preservación de mitos y conocimientos en los albores de la humanidad.» (*De primera*, 19-20). Aunque la autora dice que la poesía “no es un bien de consumo” y que “no da riquezas materiales, ni poder ni estatus” (*Ibid.*, 19), muchos

se sirven de ella para trepar, escalar posiciones y mandarinatos culturales porque ya la teoría y el partido del signo al cual sirven ha enviado señales inequívocas al Poder y sus instancias: Yo soy uno de ustedes, ténganme en cuenta. Al que asume la poesía y el poema como crítica de las creencias y las ideologías del Poder y sus instancias, no le invitan al convite.

Otro cliché cabeza dura: la poesía como función, allí donde la autora suscribía la noción de “misión” que le atribuía más arriba Mármol, para Álvarez la poesía tiene ahora una “función religiosa” (*Ibid.*, 20), una función “de servicio”: «... la poesía no sólo sirvió para expresar el asombro y el miedo del ser humano ante la naturaleza y los misterios de la vida y para cohesionar la comunidad alrededor de la palabra.» (*Ibid.*, 20) y «ha servido para enamorar, pero también para llamar a las armas, para pensar, pero también para recrear los placeres del vino y de la carne, para el éxtasis místico, pero también para la voluptuosidad.» No es necedad recordarlo, pero ni la poesía ni la literatura tienen misión ni función. La misión es teopolítica y la función, instrumental. El poema tiene únicamente un funcionamiento: la actividad del sentido en el discurso enunciado por un sujeto para sujetos.

Otro cliché más cabeza dura: la poesía como la pan-comunicación y lo es porque ya, inconsciente o conscientemente, el lenguaje y la lengua han sido pensados como incapaces de comunicar toda la vida y, sin embargo, el discurso semi-teórico en prosa (lenguaje común) de Álvarez no le impide comunicar que el lenguaje ordinario no comunica y que el lector entienda el sentido de su proposición: «La poesía expresa lo que no puede ser dicho de ningún otro modo. Realidades inabarcables, irreductibles a la expresión directa (...) La poesía nombra lo sagrado entendido como fundamento de la vida, y a la vez es crítica porque no deja de estar relacionada con la razón, antes la enriquece, la amplía en su búsqueda de la esencia de las cosas, de nuevas maneras de comprender lo que somos y lo que nos rodea. La poesía persigue la unidad de la palabra y el

ser, del sentir y el pensar, del arte y la vida.» (*De primera*, 22).

El discurso de la autora reproduce el viejo dualismo del lenguaje poético opuesto al lenguaje común. Eso está ya en todos los metafísicos, desde Platón y Aristóteles pasando por Hegel, Marx y Feuerbach hasta los imitadores de hoy. El mito de la poesía como irracionalidad y razón conduce a Álvarez a una vieja metafísica de la poesía como búsqueda de la unidad perdida y como reconciliación política de los seres en un mundo en crisis: «Antes, en la desesperanza hemos vuelto la mirada hacia ella [la poesía] para buscar, de su mano, ‘las huellas de los dioses huidos’ y calmar la sed de absoluto que nace de la perdida unidad del ser original y de este estar en la noche del mundo.» (*De primera*, 21).

Y Álvarez asume la poesía como una religión, viejo mito del positivismo racionalista: «En lo que a mí respecta, la poesía es un acto de fe, la creencia que sustenta mi visión del mundo, la certeza con la que enfrento tantas incertidumbres. Como muchos, escribo poesía porque aspiro a la reconciliación con el alma, a la recuperación de los valores humanos, sobre todo de aquellos que nos hacen salir de nosotros mismos para encontrarnos con el otro: fraternidad, solidaridad, compasión.» (*Ibid.*). La poesía vista así es lo que más se parece a un libro o un curso de autoayuda o al manifiesto de un partido del orden: «Hay un deseo de trascendencia en la poesía (...) de explicación de ella «como misterio» (*Ibid.*, 21), donde confluyen los definidores del género: María Zambrano, Heidegger, Elitys, Saint-John Perse y Novalis.

La poeta Álvarez casi concluye con un estado de situación de la poesía en su país: «En la indigencia y el vacío espiritual que vive la República Dominicana de principios de siglo [XX], cuando el poder del dinero, la impostura y la corrupción han sustituido el poder del pensamiento, los valores éticos y humanos

que nos justifican como nación y que salvan la unidad del ser, la famosa interrogante de Hölderlin: para qué escribir en tiempos de miseria, retomada por Heidegger cuando se pregunta para qué los poetas, nos conmina con mayor fuerza que nunca a reflexionar sobre el valor de la poesía como fuerza moral y creativa que podría dar sentido a esta ausencia de sentido, como respuesta alternativa al hundimiento colectivo que protagonizamos sin importar sus consecuencias.» (*De primera*, 20-21).

La moral es una ideología. La poesía no se identifica con eso. La existencia de la nación es un mito histórico y literario allí donde lo único que existe es un Estado autoritario, clientelista y patrimonialista donde los miembros del partido del signo son incapaces de teorizarlo. Y la poesía no se confunde con esa noción de crisis que Álvarez ve en la sociedad dominicana desde principio de siglo XX: la crisis es la desorientación del sentido en que se encuentra la poeta.

Y, por último, antes de cerrar con las cavilaciones de Meschonnic acerca de lo que no es la poesía y el poema, para oponerlo al arsenal de clichés cabezas duras exhibidos por el discurso de Álvarez, copio lo dicho por el autor francés acerca de esa relación utilitaria de Hölderlin por parte de Heidegger para afinar su metafísica de la poesía, la que sitúa Meschonnic en sus efectos políticos e ideológicos al decir que «el poema puede y debe vencer al signo. Devastar la representación convencional aprendida, canónica. Porque el poema es el momento de una escucha. Y el signo solo muestra. Es sordo, ensordece. Solo el poema puede prestarnos voz, hacernos pasar de voz en voz, hacer de nosotros una escucha. Darnos todo el lenguaje como escucha. Y lo continuo de esta escucha incluye, impone, un continuo entre los sujetos que somos, el lenguaje en que nos convertimos, la ética en acto que es esta escucha, lo que supone una política del poema. Una política del pensamiento. El partido del ritmo.»⁹

9. *Crisis del signo. Política del ritmo y teoría del lenguaje.* (Traduc. Guillermo Piña Contreras). Santo Domingo: Ferilibro, 2000, p. 51.

La relación de Heidegger con respecto a la frase de Hölderlin que cita Álvarez es criticada por Meschonnic de la siguiente manera: «De aquí lo irrisorio que resulta la repetición indefinida por los poetas del poetismo torre de marfil, como en el Hölderlin, de ‘el hombre habita [o vive] poéticamente en esta tierra –*dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde*’, un Hölderlin pasado por el filtro de la especialización de Heidegger, en el cual habita un pseudosublime muy de moda. Claro que no. El hombre vive semióticamente en esta tierra. Más que nunca. Y no se crea que este ataque va dirigido contra Hölderlin. No. Va dirigido contra el *efecto* Hölderlin, lo que no es lo mismo. Contra la esencialización en cadena del lenguaje, del poema (con el neopindarismo que deriva y que está tan de moda), contra la esencialización de lo ético y de lo político.» (*Ibid.*, p. 51)- Esencialización en la que caen Álvarez y Mármol, porque copian a todos los esencialistas que en el mundo han sido, desde Platón y Aristóteles pasando por Heidegger-Derrida.

He aquí la lista, un poco restringida, de los rechazos de Meschonnic a los mitos metafísicos acerca de la poesía, el poema y el lenguaje reproducidos por los discursos de los autores que acabamos de criticar y que Álvarez y Mármol copian y suscriben al pie de la letra:

1. El ritmo es una forma-sujeto. *La* forma-sujeto. Que renueva el sentido de las cosas, que es a través de él que accedemos al sentido que tenemos de deshacernos (*Crisis del signo*, 50);
2. No, las palabras no están hechas para designar las cosas. Existen para que situarnos entre las cosas. Si las consideramos como designaciones, damos muestra de la idea más pobre del lenguaje. La más corriente también. Es el combate, pero desde siempre, del poema contra el signo. David contra Goliat. Goliat, el signo. (*Ibid.*, p. 50);
3. No al consenso-signo en la semiotización generalizada de la comunicación-mundo (*Ibid.*, p. 54);

4. No, no se va a las cosas ya que no cesamos de transformarlas o de ser transformados por ellas a través del lenguaje (*Ibid.*, p. 54);
5. No, a la fraseología poetizante que habla de un contacto con lo real. A la oposición entre poesía y mundo exterior. Que conduce a hablar de... Enumerar. Describir. Nombrar (más todavía) (...) Y el invento de un pensamiento es ese poema del pensamiento. (*Ibid.*, p. 54);
6. No, la poesía no está en el mundo, en las cosas. Contrariamente a lo que han dicho algunos poetas. Imprudencia de lenguaje. No puede estar sino en el sujeto que es sujeto en el mundo y sujeto en el lenguaje como sentido de la vida. Se había confundido el sentimiento de las cosas con las mismas cosas. Esta confusión conduce a nombrar, a describir. Ingenuidad rápidamente castiga. Si vivir precede el escribir, la vida es solo la vida, la escritura solo literatura. (*Ibid.*, p. 55);
7. No a la ilusión que vivir precede [al] escribir (*Ibid.*, p. 55);
8. No a ver tomado por oír. Algunos poetas creyeron que hablaban de la poesía poniéndolo todo en el ver, en la mirada. Falta de sentido del lenguaje. (*Ibid.*, p. 55);
9. No a los seguidores de Rimbaud que ven en Rimbaud-la poesía en su salida fuera del poema. (*Ibid.*, p. 55);
10. No cuando se opone interior y exterior, imaginario y real, evidencia aparentemente indiscutible. Porque pensar que no somos más que su relación. (*Ibid.*, p. 55);
11. No a la metáfora considerada como el pensamiento de las cosas, cuando esta no es más que una manera de girar alrededor, lo bonito, en lugar de ser la única manera de decir. (*Ibid.*, p. 55);
12. No a la separación entre el afecto y el concepto, ese cliché del signo. Que no fabrica solamente el símili-poema, sino también el símili-pensamiento. (*Ibid.*, p. 55);

13. No a la oposición entre individualismo y colectividad, este efecto social del signo, este impensado del sujeto, y por ende del poema, que se enreja a la literatura, a la poesía, como a un juego de sociedad –esos supuestos poemas escritos a cuatro manos–. (*Ibid.*, p. 55);
14. No a la confusión entre subjetividad, esa sicología en que el lirismo queda prisionero, esos metros que se hacen cantar y la subjetivación de la forma-sujeto que es el poema. (*Ibid.*, p. 55);
15. No, cuando se opone, con tanta facilidad, la transgresión a la convención, el invento a la tradición. Porque hay, desde hace tiempo, academicismo de la transgresión como hay un academicismo de la tradición. (*Crisis del signo*, p. 56); y,
16. No también a la facilidad que opone lo fácil a lo difícil, la transparencia a la oscuridad, porque identifica lo fácil con los hábitos de pensamiento. No a los clichés sobre el hermetismo. El signo tiene cierta responsabilidad en esto, porque irracionaliza su propio impensado volviéndolo en efecto oscuro. Es su claridad la que es oscura. Como la claridad francesa. Pero no se puede engañar al poema, que se las sabe todas. (*Ibid.*, p. 56);
17. No a la poesía como objetivo del poema, pues en seguida es una intención. De poesía. Que solo pueden producir literatura. Porque la poesía, de poesía no tiene más de poesía, así como el su-

jeto filosófico no es el sujeto del poema. (*Ibid.*, p. 56).

Álvarez dice que los conceptos teórico-metafísicos que ha enumerado se reproducen en los poemas del libro *Preguntar* de Mármol. ¿Se reproducen los conceptos teórico-literarios de Álvarez en sus tres libros de poemas publicados hasta ahora?

La práctica del poema en Soledad Álvarez¹⁰

Repito la interrogante que me formulé más arriba: ¿De quién es ese yo del poema de Soledad Álvarez? ¿Es ese yo sujeto para que otras sean sujeto? ¿Es toda la experiencia narrada y los saberes (ideas, nociones, teorías, creencias, ideologías) formulados en cada poema de los libros de Soledad la experiencia suya o la voz de otras sujetos para que otras mujeres sean sujetos?

En el curso de mi lectura de los poemas de Álvarez recurriré el estudio contrastivo de los rechazos de Mechonnic acerca de lo que es la poesía y el poema para los miembros del partido del signo y lo que son la poesía y el poema para la poética cuya base está en lo radicalmente arbitrario y en lo radicalmente histórico del signo de Saussure y en el concepto de discurso de Benveniste, ampliado, así como la ampliación de los conceptos de sujeto, ritmo, individuo, historia, lenguaje, Poder, instancias de poder, historia, traducción y ética por parte de Meschonnic.

Postulo que el yo del poema de Soledad Álvarez es, en la mayoría de los versos donde ese

10 Analizaré sin la ideología de la exhaustividad, los tres libros de poemas publicados hasta hoy por la autora: *Vuelo posible*. Santo Domingo: Amigo del Hogar, 1994, que abrevio *VP*, seguido del número de la página; *Las estaciones íntimas*. Presentación de José Mármol. Santo Domingo: Amigo del Hogar, 2006, que abrevio *Estac*, seguido del número de la página; y, *Autobiografía en el agua*. Santo Domingo: Amigo del Hogar, 2015, que abrevio *AA*, seguido del número de la página. En los casos que sea necesario, haré breves comparaciones con algunos poemas de mi libro *Alarma contra figuraciones*. Santo Domingo: Librería La Trinitario, 2001, para que el lector pueda contrastar cómo se leen en los poemas los símbolos que se inscriben primeramente en contra de las creencias e ideologías literarias y cómo, a través de esa solidaridad, se hace lo mismo en contra del Poder y sus instancias y las ideologías y creencias de una época. Obra que abrevio así: *Alarma*, seguido del número de la página.



Freddy Rodríguez b. 1945. *Domina*, 1992, Acrylic on canvas with ground glass and earth, height 36 in, height 91.4 cm

yo se encuentra, el yo biográfico de la autora (*Al atardecer me llevan al templo*, (VP, 7). Porque los sentidos masivos del canto a los amores desdichados, el canto a los fracasos de los sujetos amantes, el fracaso del yo biográfico que no sienta cabeza en sitio fijo y salta de rama en rama, no pertenecen, en virtud de la enunciación de la experiencia, a otras vidas que están en la sociedad y cuya oralidad ha pasado a través del poema de Álvarez, sin confundirse con el suyo. Al contrario, hay, en minúscula y mayúscula, la inscripción incesante del yo biográfico en los poemas.

No es como el poema inaugural de *Alarma* (p. 11) que dice que el yo de los poemas que siguen no es el del yo biográfico:

*El yo que dice yo
no soy yo
cuando yo escribo yo
no soy yo.*

Y cuya teoría poética simbólica rechaza de inmediato la métrica y la noción de poesía lírica, el famoso cliché cebeza dura de la estilística y la estética:

cesen la cifra y la lira

Y rechazo, de inmediato, de la noción de ritmo como música, movimiento de las aguas del mar, de la respiración biológica; en fin, de todas las nociones metafísicas de ritmo y a favor de la rima interna, el sonido de la lectura paragramática cuando se invoca la prosodia (los anagramas de Saussure), que a todo ese remite el concepto del ritmo como modernidad crítica de las nociones ideológicas anteriores:

*reinen solo el sonar interno
la plaza para los celajes
el oír nuevo como pura forma
y remate contra creencias.*

Aquí hay un primado del oír; en Álvarez hay un primado del ver que desdialéctiza el poema: (*Lo que veo y oigo no cambia este designio*, (VP, 8). El sonar entra por el ver, que es la métrica visible e invisible de los metafísicos. En Álvarez no cesan las creencias sobre los conceptos poéticos de su teoría del signo: (*En vano me sumerjo en las honduras del discernimiento (...) Mis palabras creen duelen conjuran*, (VP, 7). No hay en

ella “oír nuevo como pura forma, sino como primado del contenido y elisión del significante. La teoría del signo en el poema y el discurso nocional de Álvarez son incompatibles con la simbolización en mi poema inaugural del apotegma saussureano de que “le lengua es forma, no sustancia” cuando escribo “el oír nuevo como pura forma”. Y la falta gramatical en *¿puede el miedo de la vida resistir el llamamiento/de la vida?*, (VP, 8). no es del mismo orden que los versos *Tengo miedo de perderme/Tengo miedo de olvidar* (VP, 7).. La lingüística de Álvarez es la palabra y a veces en plural, las palabras, las que son un olvido del discurso y funcionan en su texto poético por el discurso como ausencia total del discurso y su teoría: *Desde todos los caminos piden hablar por mis palabras. / Vértice y festín. / Mis palabras creen duelen conjuran. / Voracidad del todo por el todo.* (VP, 7).

Hay una petición de historicidad en el verso *Desde todos los caminos piden hablar por mis palabras*. Pero los poemas del yo biográfico no cederán a esa petición, porque las palabras para Álvarez con “vértice y festín”, y lo peor de todo, son “voracidad del todo por el todo”. No hay cabida para la petición de las otras sujetos que a través del yo biográfico de Álvarez quieren ser sujetos y no pueden.

En “Circense” se confirma de nuevo la instalación del yo biográfico: “*De todos mis oficios prefiero este: Volatinera en el vacío* (VP, 9). Ninguna otra mujer quisiera ser “volatinera del vacío”. Las del yo del sujeto del poema quisieran ser sujetos a su través. Pero ojo: los sujetos de ese yo a través del cual desean las mujeres ser sujetos, son mujeres de la ficción cuyo sentido transforma las creencias y las ideología y los mitos en que la sociedad concreta dominicana tiene subsumidas a las mujeres. No desean ser *Volatineras del mundo-muerte* (*Ibid.*, VP, 9) en que vegeta el yo biográfico junto a sus amores desdichados. *Sin el antifaz atroz* (*Ibid.*, 9), con que la miran todos los demás sujetos. Hay una recurrencia en los tres libros de poemas de Álvarez de estos antifaces, disfraces, máscaras sociales de “esta carpa”, es decir, de la sociedad, en la que su yo biográfico está obligado a moverse

y a socializar dada la característica de ese potrero sin puertas (Bosch) que es la sociedad pequeño-burguesa dominicana.

La figura de la muerte del primer poema se repercute en “Poema”: *He tocado la muerte y era perfecta/distante como todo lo distante/cercana como lo que llega/dulcísima entregándose la espléndida/me dice muy despacio* (VP, 13). Pareja inseparable de los amores desdichados, la muerte es figura-cliché de la frase latina “dulce y decorosa”. Es la muerte como producto del signo-ausencia de Hegel y que la última moda de Heidegger a Derrida, Blanchot-Bataille, reproduce a borbotones.

En el poema “Vuelo posible”, que titula el libro, el poema es una ideología del narrar, el nosotros-nos se encarga de la tarea. Es como el “Si nacieras llamándote Luis Pérez”, que no nacerá, porque la historia y la épica cotidiana no se escriben con el sí condicional, y menos con la falta de concordancia verbal.

Vuelve el antifaz: *Desgastada la máscara que somos* (VP, 18), solo le queda al yo biográfico, que ahora se incluye entre los enmascarados, enroscarse en la intimidad: *y en la oscuridad nos asalta la certeza/de que hemos llegado al centro del caracol/al único espacio donde somos uno con las cosas/sin distancia de lo que nos rodea* (VP, 18). Atención: hay una metafísica infusa cuya procedencia teórica se vio más arriba: la unidad primigenia, la unidad perdida del ser, identificada con la misión de la poesía. He aquí que el poema de Álvarez legitima esa nostalgia: el yo biográfico y la creencia de que los demás también comparten esa ideología, convierte al sujeto y las cosas en una unidad y ambos, al ser signos, son una distancia, es decir, la famosa separación hegeliana entre el signo y el objeto que ese signo designa. Así se cuele esa ideología del signo-representación en el poema y pasa por una verdad.

Y caigo, sin que medie ningún azar, en el poema “Leyendo a Schajowics”, que un ojo

no avizor escribe “Schajowicks”, sí, Ludwig, el mismo autor de dos libros¹¹ en los que funda Álvarez su adhesión a este filósofo alemán que labora en la Universidad de Puerto Rico y que ha tropicalizado y caribeñizado el mito de la herencia platónico-aristotélica de la filosofía alemana y, práctica al canto, reivindica a los filósofos y poetas paganos para reconciliarlos con Heidegger, que, ya se vio, Álvarez emparenta a Mármol como el discípulo más aventajado de semejante filósofo y, ambos poetas, separan, por supuesto, el nazismo de Heidegger, en nombre de la novedad de su discurso filosófico, y lo exculpan de la responsabilidad que asumió por las muertes de los profesores judíos que envió a los campos de concentración a fin de limpiar a Heidelberg.

La cosecha que recogió Álvarez, otra vez suyo biográfico, de la lectura del filósofo alemán está reproducida, como ideología, en estos versos:

Nada poseo y nada quiero/como no sea entender/la ráfaga iluminada del misterio, el sentido/su revés/el placer porque duele/el espanto de la fe/las combinaciones secretas del conocimiento/y esta distancia/entre lo que aspiro y soy/como entre la divinidad/ y su criatura. (VP, 19).

Esta estrofa respira misticismo. Rechazo de las cosas materiales, remite a lo teológico-político, al igual que la fe, el deseo de conocer a Dios, la divinidad y su criatura, y el rípió de Manrique: “como después de acordado [el placer. DC]/da dolor”.

En “Adagio” (VP, 49) es el sempiterno amor desdichado, incluso en momentos de dicha:

Tanto buscar tu corazón incierto/la ilusoria embriaguez de su presencia (...) /Ampáreme lo que soy./ Libéreme de tu recuerdo. Y en “Exorcismo” es la desdicha total: *Fui al mar y de espaldas/a su plato oscuro arrojé los restos del amor/Inútil exorcismo. / Cada vez apareces en el deseo. /Intacto en mis honduras.* (VP, 51).

11 Ludwig Schajowicz, *De Winkelmann a Heidegger*. San Juan: Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1986 y *Mito y existencia*. San Juan: Editora de la Universidad de Puerto Rico, 1990. Con la sola lectura de los símbolos del poema no es posible determinar a cuál de los dos libros se refiere la autora. Me inclino más por *De Winkelmann a Heidegger*.

Pero esta aparición es una ilusión, una quimera, un deseo. En “Forever” (VP, 53) el título mima el de Fabio Fiallo, pero el amor desdichado es el de siempre:

Para siempre todo beso tanto labio/que bailamos despiadados en una pena inhóspita/en desorden te entrego temores brújula amor/amante perdido el rumbo[.]

Cierra el libro “Interpretación de Eva” (VP, 69) con la reproducción de parte del sujeto autobiográfico que narra de una ideología que cree en el mito bíblico de que Dios creó a Eva de una costilla que le sacó a Adán:

No hay lugar más seguro que tu costado. / Sin embargo desde tu costilla/emprendo un viaje largo.

Pero el yo autobiográfico es portavoz, por él las demás mujeres no son sujetos, aunque el sentido del discurso finja que lo es:

Soy todas las mujeres y a todas sobrevivo. / Desde siempre habitan en mí. / Entretejen semejanzas. / Dan forma a las formas redondas que me definen: la luna de los pechos/el medio círculo de las caderas/el fruto que se desprende y duele. (VP, 69).

Así como los amores desdichados inauguran y se desarrollan en la escritura del poemario, este se cierra con la figura de la que lo termina todo:

La señora de las manos largas ha llegado/Días enteros la escuché rondar por los alrededores/de la casa/Sin prisa desbaciéndose insaciable/Sin lástima azuzando áspides de miedo. / ¿Será ella quien despierta a los espectros y echa a girar/en sentido contrario la rueda del pensamiento? / Quizá lo único verosímil sea el misterio/Y ella no sea más que su propia forma/emergiendo en agua contemplativa/Como sargazo[.] (VP, 73).

El poema de Soledad Álvarez fue la buena conciencia del lirismo de su tiempo. Hasta su nombre inscribió masivamente en *Vuelo posible* (pp. 7-8), tanto con el sustantivo común (p. 28 verso 2) como con el propio, no como paragrama-anagrama o sonoridad interna, sino como narcisismo.

8. Las estaciones íntimas o el yo biográfico lleno de felicidad

Si *Vuelo posible* fue el bautismo del yo biográfico, la iniciación de una escritura que se buscaba y no encontraba su sintaxis, donde la lengua y la poesía eran una celebración, un festín, porque ocupaban el lugar del discurso, en cambio *Las estaciones íntimas* indican, poema por poema, un mayor cuidado, una reflexión sobre el oficio, que no está explícita, sino de manera simbólica, lo advierto, porque ya aquella soledad volatinera, dueña de los amores fracasados, ahora ha encontrado el reposo de la verdadera Soledad que aspiró siempre a acabar con la incertidumbre del porvenir y asegurarse una mejor estación en la edad en donde se pasa balance a la vida y se examinan resultados en cuanto a qué se hizo con una vida.

Pero una vez más, lo que se ha perfeccionado en *Estaciones íntimas*, obra dedicada a Bernardo, el esposo, es la poesía como biografía de un yo que no permite que otras mujeres sean, a través de ese yo, verdaderos sujetos. Y traigo esto a colación para contrastarlo con mi propia escritura, y lo hago, porque no encuentro en la poesía dominicana contemporánea textos cuyos escritores tengan una práctica que distinga radicalmente la obra poética y la biografía del autor, porque la ideología poética del signo les obliga a plasmar en el poema las emociones y sentimientos del autor (El neopindarismo y el discurso de la experiencia no son suficientes. Para que haya un poema: ver más arriba la lista de rechazos de Meschonnic acerca de lo que no es un poema).

Cuando quise verter la experiencia de mi yo biográfico, mis ideas literarias, lingüísticas, poéticas, etc., escribí *Memorias contra el olvido*. Pero cuando más quise practicar esas ideas y hacerlas poemas, para que a través del yo de mi escritura otros y otras fueran sujetos, escribí *Al arma contra figuraciones*¹², un llamado de alerta, de alarma a los poetas y escritores de mi

12. Tanto *Memorias contra el olvido* como *Al arma contra figuraciones* fueron publicados en Santo Domingo por la Librería Trinitaria en 2001.

sociedad para que no caigan en la tentación de la ilusión realista.

Y en esos poemas, el yo del poema es yo de los otros, no yo biográfico de Diógenes Céspedes; son yo biográfico para constituir a Violeta Parra en sujeto (“Para Letavio Rapa”, p. 48); Para convertir a las feministas en sujetos, para convertir a los imitadores de Antonio Fernández Spencer en sujeto (“Así no ha de cantarse hoy). Para dialectizar el concepto de amor en los poetas que todavía reproducen los clichés del amor pasional y las imágenes del romanticismo, el lirismo trovadoresco (“La casa del amor perfecto”, p. 30, “Primer asedio al amor”, 30, Poemas 11 y 12, pp. 24 y 25); para sacar a los poetas de lo teopolítico (“Cibernauta”, p. 17); y, toda la sección 3 del libro, orientada a situar la política y la ideología de los mitos de uso diario en que creen los dominicanos. Y paro de contar.

Entonces, constato que en *Estaciones íntimas* no existe esta orientación del discurso poético de situar la política y la ideología de los mitos y creencias existentes en la sociedad donde escribe el yo biográfico, ni mucho menos la finalidad orientada de destruir la ideología del amor que impera en su cultura-sociedad, y mucho menos una estrategia de orientar el sentido de los poemas en contra del Poder y sus instancias, sino todo lo contrario, la de celebrar las emociones y los sentimientos del yo biográfico, colmado, al final de su vida, de la felicidad total y un renunciamiento al *agón*, que es lucha continua y cotidiana en contra de los estereotipos:

*La que tiene casa
Y un diamante en la frente
No sabe caminar entre las tablas
De la locura* (Estac, “Oblea”, 23).

Cesó toda lucha, ya al sujeto autobiográfico solo le queda un camino, conciliar en esta estación de la vida. La connotación del título del poema remite, ya se sabe, a la religión (la hostia) o la infancia, el estado de inocencia por antonomasia:

*un pie en el aire y otro pie
equilibrista*

contra el turbión del miedo

y los glaciares humanos (Estac, “Oblea”, 23).

En “Ritual”, que es la rutina”, primer poema que abre el libro”, y desde ahí hasta el final todo es sentido para el destinatario a quien están dedicados los poemas, el yo autobiográfico ha regresado vencedor, como en la ópera *Aída* lo hace Radamés, de la jornada de la vida y ahora la vida es rutina y la poeta se pregunta, como evocando la máscara, ya inexistente, que le devolvió el espejo:

*¿Será ella o eres tú la que en la luna del espejo
Empuña el pincel como pistola, tras la huella del
insomnio*

*El rímel, el lápiz rojo y todas las razones del vestido
mortaja*

*Que espera para salir como cualquier transeúnte
¿Por las calles que regresan de ninguna parte?* (Estac, 21)

Y al final del poema, la poeta se responde a sí misma con otra pregunta:

*¿Será ella o eres tú la que veo pasar en este día
[perfecto,*

sin extraviarse, hasta el final del laberinto? (Ibid.).

¿Razonablemente, oídos y vistos los argumentos de la lista de los rechazos de Meschonnic acerca de lo que no es un poema, me permito concluir en que la voz del yo que habla en el poema “Primer encuentro” (p. 25) es el de otro sujeto femenino que no sea el yo autobiográfico de la autora?

Si el poema no tuviera un destinatario, podría funcionar el sentido erótico y sexual como el del yo de otro sujeto a través del cual ha sido sujeto de la primera noche de amor. Pero el problema radica en que el poema concebido como signo obliga a describir y nombrar y la poeta se ha colocado en la lengua, no en el discurso, como taxativamente lo reconoce el presentador del libro, José Mármol, quien no solo la reconoce como poeta de la lengua, sino también como poeta de la identidad dominicana y del ser nacional (dos ideologías políticas de Estado): «Una lengua es, y el poema tiene en ella su fundamentación y finalidad ulterior, el testimonio señero de una determinada cultura. En la lengua cristalizan,

para el presente y la posteridad, los mayores anhelos, estertores, vibraciones íntimas y colectivas, vítores y lamentaciones éticos, épicos y estéticos, los difíciles argumentos de la razón, el derecho y la ciencia, en fin, todas las aspiraciones y fracasos de la vida en sociedad.» (*Estac*, 12-13).

En la lengua y la palabra, realiza la poeta, según Mármol, «la plasmación de atributos técnicos e innovaciones expresivas y sonoras de la palabra, reflejando con ello la consolidación de un vasto y sutil dominio del entramado técnico del *ars poética*.» (*Estac*, 12). Afirmación que exige una demostración que no aparece en el cuerpo del texto del prologuista. Discurso de deseo del presentador, como cuando confunde poesía e identidad nacional al comparar “Paisaje con un merengue al fondo” de Franklin Mieses Burgos y el poema de Álvarez, que cambia los sentidos del anterior: «nuestra autora se adentra en los entresijos y laberintos de la identidad del dominicano, en las intrínquilis de la cuestión del ser nacional, para alcanzar un texto que, titulado “Merengue final”, vuelve, por una filigrana alegórica e intencional, a centrar la mirada poética en el cuerpo, en los cuerpos danzantes, sus anhelos sociales y sus derrotas históricas, sus devaneos instintuales (*sic*) y su bravura, para rematar el poema gritando: ‘yo bailarí este merengue como si no fuera el final, / condenado a morir antes de la *ma drugada*’» (*Estac*, 40). La voz de Soledad Álvarez retumba, pues, con acordeón, güira y tambora en la histórica realidad dominicana que resumiera Mieses Burgos en un inigualable verso final: ‘*el furioso merengue que ha sido nuestra historia*’» (*Estac*, 16).

Pero resulta que el poema de Mieses Burgos no tiene nada que ver con tambora, güira y acordeón, como afirma Mármol, quien no recuerda el rechazo del poeta sorprendido a toda vinculación de su obra con el folclore. Mármol copió la cita y no se dio cuenta de que ese merengue es la figura de la historia dominicana; de que ese merengue es la historia misma surgida con el lenguaje, el paisaje que somos, ni siquiera país, porque surgimos el 27

de febrero de 1844 como Estado autoritario, centralizado, clientelista y patrimonialista, con exclusión total del pueblo en su toma de decisiones políticas. Y eso es lo que somos hasta hoy. El texto de Álvarez y el encomio de Mármol, ambos fundidos en el primado de la lengua sobre el discurso, son los que reivindican el folclore, la identidad y el ser nacionales, que son ideologías políticas y filosóficas amparadas en la teoría del signo y su partido. El poema de Mieses Burgos es una contra-ideología que sitúa los efectos políticos del darwinismo social de los discursos sociológicos e históricos de los siglos XIX y XX. Y Mármol no lo vio. Y los poemas autobiográficos de Soledad Álvarez, tampoco.

Vuelvo a *Estaciones íntimas*. Ese yo que dice «Marco mi territorio con la lengua» es el órgano de la boca y la acción que describe a lo largo del poema una semiótica del amor, acciones que obligan al yo autobiográfico a seguir nombrando y describiendo la erótica y la actividad sexual en la que está empeñada:

*No hay reparos que no desbaga mi lengua
Espacio intocado que no explore
Ese lento acariciar mamífero en la noche del primer
fuego,
Hombre y mujer discurriéndose,
Olisqueándose donde crece una flor viva
Y la sed abreva en pozos y estalactitas íntimas.*
(*Estac*, 25).

Nombres que son figuras de plural parsimonioso, de simbolismo débil, describen la actividad sexual de la sujeto (el impudor del yo): sinónimos de la vagina, la vulva, el pene, ruedan por doquier a lo largo de este poema y de los siguientes que evocarán la seguridad y la felicidad del agonista que ha abandonado la lucha por la felicidad total, como en “Al desnudo” (*Estac*, 29):

*Frente a ti han ido cayendo
Uno a uno los velos que me cubre;
Y el fulgor, la fábula arrebatada que fui
Como flor de sal en el agua
Se han perdido.*

La figura de la “fábula arrebatada que fui” remite a *Vuelo posible*. Ahora *Las estaciones ínti-*

mas marcan el comienzo de la estabilidad de la casa, el yo biográfico ha sentado cabeza o le han obligado a sentar cabeza, porque algo de la rebeldía original le queda todavía y la queja le remuerde la conciencia de antaño:

*Mira la antípoda impía de lo que deseaste;
Bajo la luz que no tiene escudo ni vuelta
Mírame las astillas del hombro
Las uñas sin consuelo
La almendra del vientre trocada en
Cuesco exangüe*

*El sexo donde el deseo depositó su tibieza líquida
Una medusa presada entre tablas. (Estac, 29).*

El final del poema “Al desnudo”, hay que transcribirlo, marca el final de toda rebeldía y el sujeto autobiográfico no muestra amargura, sino conformidad. Es la aceptación del destino al estilo de los griegos:

*Desnuda estoy del desnudo que me disfraza
Y mis ojos ya no son el fanal de tus viajes nocturnos;
De mis senos no mana la leche que te alimentaba
Y en mis sienes no pastan furias ni caballos.*

(...)

*Ab las imágenes que perseguí y perdimos
La lumbre efímera, la imposible divisa destrozada:
(...)*

*Pero al final del día mi corazón es la casa
Donde te acojo*

Sin velos, con dulzura de amapola. / (Estac, 29).

Se impuso por la voluntad del otro la cesación de toda lucha; el yo biográfico está inerme, sin escudo; se esfumó el sueño que perseguían ella y él; en ese campo de batalla, sin “furias ni caballos”, solo hay banderas, estandartes, lábaros destrozados. El yo autobiográfico ha sido vencido, pero ha aceptado su destino helénico, es decir, su programación emocional, porque ya, en la edad proveyta, no hay ningún camino que recorrer. Resignado a esperar la muerte, el sujeto autobiográfico se describe magistralmente en este verso de “Ritual” (Estac, 21):

Tu imagen de mujer invicta, de mujer que ha domado sus fieras

Luego, no hay que seguir analizando los demás poemas, porque es, para el analista de discursos, la crónica de una voluntad doblegada, un retórica de la anticipación o una “escenificación del abismo”, como en la de la *House of Usher*, de Poe, donde el narrador, que sabe que se producirá el cataclismo, se marcha antes de que se produzca el acontecimiento, así como el poema “Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla”¹³, de Cervantes, humo:

*Apostaré que el ánima del muerto
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.
(...)*

*Esto oyó un valentón, y dijo: «Es cierto
cuanto dice voacé¹⁴, señor soldado.*

*Y el que dijere lo contrario, miente.»
(...)*

*Y luego, incontinentemente,
caló el chapeo¹⁵, requirió la espada,
miró de soslayo, fuese, y no hubo nada.*

Con la inscripción del nombre propio o común en cada obra, desde *Vuelo posible* (el nombre de la autora en minúsculas o mayúsculas) hasta *Las estaciones íntimas*, así pasa la gloria del mundo y de los mortales:

Soledad soledad (Estac, 61).

O el poema del adiós como despedida del yo biográfico, siempre proclive a narrar o nombrar el impudor, pero no la transubjetividad:

*Fresco surtidor a la sombra de los años.
(...)*

*Aquí vienen a morir los hombres que he amado
—con sus alforjas de salitre como nómadas*

O sombras de la nada—,

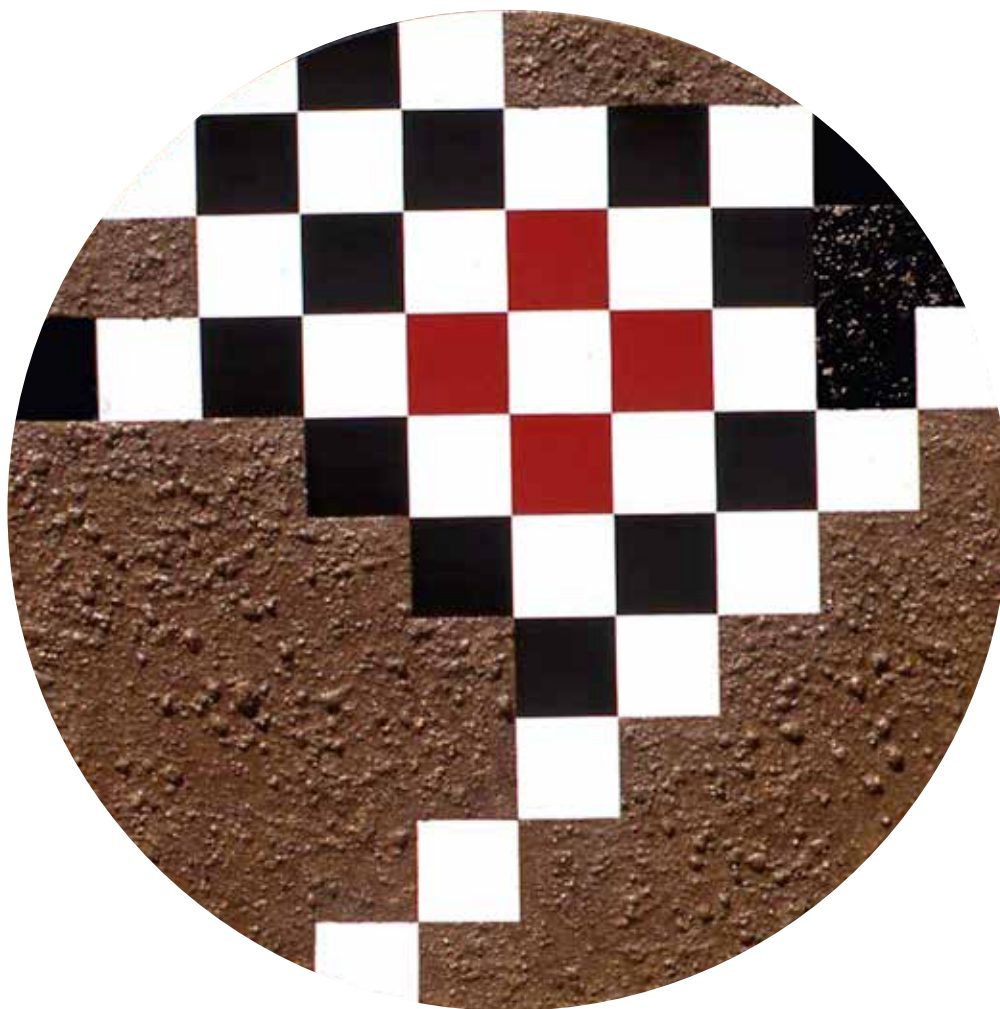
*Las noches interminables a la luz de la música
Los cafés humeantes de poesía y miradas febricitantes,*

Los días de pánico de la bestia suelta

13 En *Obras completas, t. I*. Madrid: Aguilar, p. 53.

14 Abreviatura de vuestra merced.

15 Galicismo por sombrero, en francés *chapeau*, corruptela en tiempo de Cervantes, *chapeo*. La expresión castiza es calarse o ajustarse el sombrero.



Freddy Rodríguez. *SS.Misiones..*

(...)

*Aquí han venido a morir las furias, los desatinos;
Tanta memoria insaciada como triza que arroja
el tiempo*

En la inmensidad de este vacío. (Estac., 63).

¿Puede ser el yo que se enuncia en estos fragmentos de *Las estaciones íntimas* la reproducción de los sentimientos, emociones y experiencia vivida por otra mujer que no sea la autora?

En puridad de verdad, todos estos fragmentos o los poemas completos donde el yo biográfico es idéntico al yo de la autora son rípicos que vienen de Jorge Manrique y están documentados en las coplas a la muerte de su padre el maestro de campo Rodrigo de Manrique y están también en los trípticos del poe-

ma del capitán Andrés Fernández de Andrada sabiamente estudiados por Dámaso Alonso¹⁶. En estos dos poemas están las imágenes y figuras de la inutilidad de la búsqueda de riquezas y poder y la revalorización de la vida conforme a los dictados de la naturaleza (primer epicureísmo y luego el senequismo). Quien le cante y se duela de la vida que ha llevado, de los amores, desamores y traiciones de los humanos, copia los sentimientos y emociones propios, ante lo cual solo cabe envejecer y esperar con amargura el día de la muerte, como se describe a sí misma la autora:

*Montada en la certeza de su cuerpo
Ella exhibía sus encantos*

Como en el frutero de la mesa (Estac, 69).

Y, luego de su presentación de lo que ha

16. La "epístola moral a Fabio" de Andrés Fernández de Andrada. Madrid: Gredos, 1978.

sido, la coqueta que “*caminaba por el barrio tejieno/ miradas deseantes; trofeo de mujer sin pensamiento, contra el orden su contorno de rojo, / la gracia, el movimiento del pelo/ como negro velo al aire*”, (Estac, 69) exhibe su discurso de deseo, ya en la vejez:

*Yo quise alguna vez verme en su imagen,
Aprender de sus encantos [y] ardides
Estrategias de la carne como escudo del alma
Que solo sabe de incertidumbres y dádivas.*

(Estac, 69).

Y llega, en la edad del pase de balance a lo que se ha hecho o dejado de hacer:

*Pero ahora ella envejece
Impenetrada y sola en el azogue,
Puros huesos su cuerpo cubierto por colgajos de piel;
No le bastan a la muerte sus ardides.* (Estac, 69).

Y, para el metafísico o el agnóstico que duda, llega el asedio de las preguntas retóricas:

*—¿Qué es la muerte?
Es el sueño de la noche que no termina.*

(...)

*—¿Qué es la muerte?
Es la noche que no termina.*

—¿Qué es la muerte?

Es tu olvido en esta noche que no termina. (Estac, 71).

En cambio, en *Autobiografía en el agua* no se está ya en presencia de un libro iniciático como *Vuelo posible* (p. 7), ni de un libro destinado a un solo lector como *Las estaciones íntimas* (p. 61), pero publicado al fin para centenas de lectores, donde los constreñimientos y las autocensuras son más mordientes, pues si el poema es conflicto, y todo poema lo es, en las dedicatorias, salvo que no sean en solidaridad con una idea teórica o poética o como forma de parodia o como transformación de una creencia literaria o histórica, el autor biográfico tiende a frenarse y a conciliar intereses con el destinatario de la dedicatoria.

En *Autobiografía en el agua*, es decir, escrita sobre la nada, el vacío, la autora no se dedica a dedicatorias, sino que se concentra en su experiencia de vida y su relación, a veces, con la poesía y el amor, con los proyectos colectivistas, con sus años de estudios en Cuba y su posición de “rebelde” más bien ante la expan-

sión de la subjetividad (1977-1980) y su vuelta a Santo Domingo, donde no encontrará ya las balas asesinas de 1966 a 1977, año de la partida, sino un orden que ha celebrado la salida del autoritarismo del poder balaguerista y en cuyos años, ocho en total, la poeta desplegará una intensa actividad intelectual, no exenta de la dicotomía entre la adhesión a los viejos proyectos colectivistas y un dejo de rechazo velado a estos, pero también una mayor libertad de movimiento y acción de ese yo biográfico que son los poemas de Soledad Álvarez.

El epígrafe o incipito de la obra, no es de extrañar en una mujer formada en la filología estilística y estetizante de la Universidad de La Habana, trae una cita atribuida a María Zambrano, premio Cervantes, pero que es un cliché que usted encuentra en Platón y Aristóteles, pasando por la Edad Media hasta recalar en Heidegger y Octavio Paz que la vulgariza en *El arco y la lira*: a saber, que “Todo es revelación”. El todo, lo principal, arrastra consigo lo accesorio: la poesía es revelación, frase manoseada que los estudiantes de literatura aprenden desde temprano en la escuela y en la universidad.

No es tampoco de extrañar que el primer poema de este libro autobiográfico, titulado “Sentencia (1950)”, inscriba, como los anteriores, el año de nacimiento de la niña Soledad y en el primer verso el nombre de la poeta, en S mayúscula, casi un símil, más breve y trágico, del que Salomé pronosticó en tono optimista para su hijo Pedro en aquel lejano 1896. Y que, en vez de la madre, sea el padre de Soledad el predictor del casamiento de la hija con la poesía. Pero se sabe que esa es una treta de narrador autobiográfico, un discurso vicario de lo que posiblemente su deseo quiso que sucediera:

*Y entonces dijo: tú eres Soledad,
sobre tu soledad edificaré mi ausencia
y el poder del amor jamás podrá vencerla.
Yo te daré las llaves del reino de los desvalidos,
Y lo que ates en la tierra quedará atado al sueño
Y lo que desates quedará desatado en el sueño.* (AA, 7).

Es difícil escribir esto: “sobre tu soledad edificaré mi ausencia”, predicción que, si bien significa el abandono, con toda la consecuen-

cia freudiana que esto tiene, a la autora, se vio en los dos libros anteriores, no le faltará nunca compañía. ¿Es esa compañía narrada la que ella buscó en los poemas? Y más terrible todavía para una niña no es el discurso no pronunciado por el padre y que mima una oralidad que la práctica del abandono produjo: “y el poder del amor jamás podrá vencerla.” La ausencia del padre es la que produce el discurso de la hija en el poema. Una herida simbólica que nada ni nadie curará y que funciona para varios sujetos femeninos que no sean Soledad y que hayan sido abandonadas por el padre a través del anatema terrible cuya práctica semiótica el discurso evidencia. Y el retintín de “las llaves del reino”; “lo que ates en la tierra” y “lo que desates quedará desatado” son una mimesis del discurso de transferencia de poder de Jesús a los apóstoles.

LA NARRATIVA

Tres novelas de Rita Indiana Hernández¹⁷ o la muestra de las llagas

Ha corrido mucha tinta para demostrar que la poesía nombra, describe, muestra o sugiere.

La poesía no produce ninguno de los primeros tres términos con los que se la ha intentado definirla. El poema sí nombra, describe y muestra.

Pero solamente la escritura de valor sugiere, connota, cuando es más símbolo que signo. El signo solo puede nombrar y describir. El poema, y para la poética no hay géneros, sino textos o escritura cuyo valor lo define el ritmo cuando orienta sus sentidos en contra de las ideologías de época, razón por la que el poema y la narrativa si son un plural definido, o parsimonioso, como dijo Roland Barthes¹⁸, muestran: «en el texto plural no puede haber estructura narrativa, gramática o lógica del relato; si en algún momento éstas dejan que nos

acercemos es *en la medida* (dando a esta expresión su pleno valor cuantitativo) en que estamos frente a textos no totalmente plurales: textos cuyo plural es más o menos parsimonioso.» Pero si son calidad o valor, sugieren, connotan una pluralidad indefinida de sentidos: «los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje.»

En lo que sigue, me propongo demostrar que las tres novelas publicadas hasta 2013 por Rita Indiana Hernández muestran, a través de un mismo formato o montaje, si se quiere usar la metáfora del cine, las llagas y las ideologías de la sociedad en la que sobrevive malamente la pequeña burguesía baja, media, y a veces alta, sin que se vea ni a corto, mediano o largo plazo cómo podría salir del atolladero en que se encuentra. El formato o montaje es la forma-sentido de las novelas de Rita Indiana Hernández, o sea, textos con un plural parsimonioso, es decir, que no son sistemas de sentido indefinidamente plural, pues no califican como “infinito del lenguaje”, como afirma Barthes desde su estilística del signo, pero de gran intuición, aunque no pudo llegar a entender el ritmo como forma-sentido de la obra postulado por la poética meschonniciana. Barthes se quedó en la interpretación, que es una variante de la hermenéutica.

Como en la lengua no hay sustancia, sino pura forma, como dijo Saussure, el discurso literario es pura forma y el ritmo-sentido que lo especifica es pura forma. Luego, el sentido es pura forma. Y esa forma es un valor. No hay contenido, significado, fondo por un lado y por el otro, aparte, una forma, que serían los procedimientos, el código. Ese es el dualismo del signo. Y los textos de Rita Indiana Hernández muestran, a partir de su montaje, un dominio muy pobre del código a través del cual se revelan los sentidos de la obra en con-

17. *La estrategia de Chochueca*. S. i. de i., pero aparecida en 2000; *Papi*. Santiago de los Caballeros: Cebolla Pictures, 3ª ed. 2011; y, *Nombres y animales*. Cáceres (España): Periférica, 2013.

18. *S/Z*. México: Siglo XXI, 1980, p. 3. La primera edición en francés es de 1970. En Seuil.

tra de las ideologías de época y se inscribe el texto, es decir, su forma-sentido.

Precisamente en un texto de 2011 escribí lo siguiente a propósito de *La estrategia de Chochueca*: «La novela (...) relanzó, al igual que sus cuentos, la narrativa *light* en la literatura dominicana, a pesar de que su sintaxis deja mucho que desear, pero en el relativismo que se vive hoy sus fanáticos dirán que lo hizo a propósito, a fin de ir en contra de las normas gramaticales.»¹⁹

Y más adelante, remataba yo con lo siguiente: «En *La estrategia de Chochueca*, desde la primera línea hasta la última, la narradora y protagonista guía al lector por el mundo frívolo de un amplio sector de la juventud dominicana que participa de la tetralogía nihilista a través de las fiestas, la droga, las orgías, la promiscuidad sexual, la homosexualidad y el bisexualidad, el alcohol, la indiferencia por los valores, la política, la vida y la burla por el sufrimiento humano, así como la exposición del cinismo frente a los temas serios.» (*Ibid.*, p. 345).

Y concluía mi análisis con una afirmación en contra del uso del homosexualismo, sea femenino o masculino, como signo de rebeldía ante la sociedad, transgresión de las normas: «Otros textos de autoras dominicanas que abordan temas ajenos a la relación amorosa entre lesbianas son, en mi opinión, deudores de la literatura *light*, en razón de su relación establecida con los contravalores de la tetralogía nihilista, a saber: hedonismo-consumismo-permisividad-relatividad, todos, según [Enrique] Rojas, ‘enhebrados por el materialismo.’» (*Ibid.* P. 345).

Y precisamente este montaje o formato es el que a partir de *La estrategia de Chochueca* ha seguido la autora Rita Indiana Hernández en sus dos novelas siguientes. ¿Cómo funciona este montaje o formato literario?

Los textos de la autora muestran, pues; pero no sugieren y esto así porque sus sentidos no logran transformar las ideologías de época en que se debate esa pequeña burguesía baja, media y alta que puebla sus novelas, porque la inmediatez que la especifica no le permite crear un proyecto de largo alcance mediante el cual lograría convertirse en clase revolucionaria llamada a tomar el poder político y fundar un Estado nacional verdadero anti clientelista y anti patrimonialista.

Los textos de Hernández son apenas una parodia o burla de las creencias y los mitos cotidianos que definen a esa clase social o a veces uno que otro personaje, incluido principalmente el personaje de la narradora que asume la organización de la escritura desde la atalaya de la infancia o la adolescencia, es decir, los sueños, las ilusiones, el imaginario y la hipérbolo o exageración grotesca a través de cuyo prisma la narradora vive y se enfrenta a los demás sujetos de esa pequeña burguesía a la que pertenece y en contra de la que se rebela la mayoría de las veces, pero todo se queda en subversión, como en Zoé Valdés²⁰ y su Yocandra de *La nada cotidiana*, según Madelyn Alvaríño, quien parte de la creencia falsa de que “todo arte es subversivo” y abona la afirmación de Valdés en el sentido de que su escritura es subversiva y, además, que la subversión está compuesta de *erónica*, es decir, de una abreviatura de *eros* e *ironía*, pero la subversión, la rebelión y la insurrección refuerzan el poder que creen combatir: es decir, el machismo y la sociedad patriarcal. La iconoclastia, la burla, el sarcasmo y la ironía y el humor ácido son la matriz donde se desenvuelve el plural parsimonioso del sentido de las tres novelas de Rita Indiana Hernández y a ese sentido le acompañan como pura forma, no como sustancia, las estructuras en que se funda su escritura, a saber,

19. Diógenes Céspedes. *El sujeto dominicano. Estudio acerca de su especificidad*. Santo Domingo: Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2011, pp. 344-345.

20. Madelyn L. Alvaríño. “Errancia y ruptura lingüística en *La nada cotidiana* de Zoé Valdés, En *Mujeres y cambio desde la Letra*. Editoras Asunción Horno-Delgado y Janet N. Gold. Santo Domingo: De Robiou, 2005, p. 145.

un personaje femenino entre ocho y once años que oscila entre la infancia y la adolescencia y que narra las peripecias del relato de las aventuras en cada obra. Un personaje que no ha conocido, ni conoce límites, impuestos desde el seno del hogar por los padres, de modo que esa matriz se repite invariablemente en los demás textos.

Otras estructuras que se repiten invariablemente son la falta de dominio del código lingüístico en que están escritas las novelas, la incapacidad de usar correctamente el gerundio y los pronombres posesivos cuando lo poseído está en plural y debe ir en singular porque el poseedor, sea que esté en singular o plural, no puede poseer más que una unidad: «con campesinos que prenden guayacán para aromatizar sus ranchos» (*Chochueca*, p. 21); «Tú, con tu traje de plata, tus zapatos de azabache, corriendo desde el aeropuerto, no, pagando un avión del aeropuerto a sus casas...» (*Papi*, p. 8); «aprovechando que los carros y las gentes están en sus casas guarecidos.» (*Nombres*, p. 117); la confusión en el uso del pronombre *le* y el pronombre *lo*, el primero que debe ser usado únicamente para personas y el segundo para objetos, animales o conceptos: «A los muchachos, a los otros, los conocí después.» (*Chochueca*, p. 16); «y China, Leysi y Cili abrazando a papi y besándolo en la boca...» (*Papi*, p.74); «Tío Fin siempre tiene algo que decir y yo corro hasta su consultorio para escucharlo.» (*Nombres*, p. 30); el uso de un léxico pornográfico como desvalorización de la sexualidad y el erotismo: «me cogió como un dios, tenía un lunar en el pecho izquierdo en el que yo fijaba la vista mientras él metía y sacaba de mi cuerpo aquel indestructible güevo, que apenas se vaciaba en mi boca o mi pecho o mi espalda, volvía a endurecerse, para volver a menearse al pasito, para volver a babearme con la puntita a veces, o para desaparecer entero dentro de mí como una bestia pulposa.» (*Chochueca*, p. 62); «se jarta de oírme diciéndole SÓBATE QUE NO HAY BENGUÉ y me saca el dedo del medio. Ya en mi país me han explicado en la escuela que eso significa, Raúl

y Julio César me dijeron que si yo les enseñaba los panties ellos me lo explicaban y nos fuimos detrás de una guagua a realizar el intercambio, pero yo apenas puedo recoger la mano en ese gesto y a veces se me quedan más dedos de la cuenta afuera así que no se lo digo con el dedo, se lo digo con la boca: TU MADITA MADRE HIJO DE LA GRAN PUTA MÉTETE UN DEO EN EL CULO.» (*Papi*, p. 60 y si se quiere un vocabulario todavía más soez y obsceno como forma de agresión y rebeldía social contra el patriarcado y su moral, helo aquí: «Y Damián, Juan José y todos los otros enanos, bolas de manteca, bolas de moco, bolas de cebo, culos cagaos, masca panties, mamañemas, mamasijayas sacan la cabeza por las ventanitas de la guagua como jicoteas para los Be Emes y los Ferraris que papi tiene parqueados. (P. 81.)); otras ocurrencias en *Papi* refuerzan las obscenidades expuestas más arriba: «papi las ha condenado a cuarenta años sin ver un güevo» (p. 101); «en los puestos de falsos güevos» (*Ibid.*, p. 101); «las novias que se hicieron pajas con estos güevos caen ahora presa de otra maldición» (*Ibid.*, p. 102); Leysi, la tía de la narradora, la emprende contra quien levante el teléfono del otro lado de la línea que «sus hijas, sus hermanas, sus nietas o sus esposas son unos cueros, singa fiao, pájaras, avioncitos malos» (*Ibid.*, p. 119); «vi como tía Leysi que acababa de decir que alguien era una ‘hija de la crica, mamagüevo y toltillera recostó la cabeza del espaldar de la mecedora » (*Ibid.*, p. 120); pero es las páginas anteriores de *Papi* donde la narradora acaba con las niñeras: «Casi siempre, al final, mami las bota. Por ladronas, asquerosas, vagas, sinvergüenzas, entrometías, por prietas, por jabás, por banilejas, por haber dicho que eran de San Cristóbal siendo de Elías Piña, por jediondas, por bajo a boca, singasereno, por fumar cigarrillos mentolados que son de cueros y no de muchachas decentes, por tener las téticas paradas cuando viene gente, por respondonas, por usar demasiado cloro, demasiado orégano, por hijas de la gran puta, por tener las agallas así, por tener los cojones

así, por usar las gilletes, los perfumes, los pintalabios, los pantihoses nuevos de mami.» (Pp. 49-50). Obscenidades que se atenúan un poco en tercera novela: la presencia invariable de haitianos en condición de subalternos de los personajes principales de la novela: «y cuando estuvimos bajo el parqueo techado que había debajo Esaú se abrió la bragueta y se sacó un pene marroncito duro como el mango de una sartén. ‘¿Tú lo quieres?, me preguntó y yo se lo agarré en un puño mirando que no viniese la Hermana Nieves.» (*Nombres*, p. 97, y más adelante: «Penetré el callejón que rodea el edificio por detrás, alguien se había cagado allí y el olor era tan intenso que por un momento parecía que el mundo entero era la fuente de aquel aroma estridente. Pensé en taparme la nariz pero después de unos segundos la mierda no me molestaba, más bien me llenó los pulmones. Los mojones color mostaza reposaban bajo la ventana de mi tío y tuve que colgarme de los barrotes de la ventana para no pisarla. (Pp. 111-112).»

¿Por qué orientar el sentido de un texto a la pornografía y la obscenidad? Susan Rubin Suleiman (citada por Alvarino, *art. cit.*, p. 148-150) describe «el uso de la obscenidad por las escritoras femeninas como un intento de subvertir los estereotipos de pasividad atribuidos a la mujer (...) Pero la agresividad es debido a la internalización de la violencia en el ambiente y su propia frustración.» Y Julia Kristeva (citada por Alvarino, p. 148) explica que «la palabra obscena actúa dentro de una función de desamentización análoga a la fragmentación de la sintaxis.»

Por su parte, Shelley Godslan ve en las obras de la argentina Angélica Gorodischer una modalidad nueva en la literatura sudamericana y radica en que las protagonistas femeninas recurren al asesinato de los personajes masculinos porque así «encuentran el modo de sobrevivir en una sociedad que no les permi-

Freddy Rodríguez
b. 1945. *Sacred and Profane Love*, 1995,
Acrylic and leather
on canvas, 60 x 44
in, 152.4 x 111.8 cm



te ningún papel fuera del recinto doméstico, y al responsabilizarse de sus actos aunque estos sean delictivos superan figurativamente su rol de víctimas del patriarcado.»²¹

Sin embargo, esta criminalidad (que incluye el robo en todas sus manifestaciones por parte de las protagonistas femeninas) no es objeto de ninguna sanción en los textos de Gorodischer, y aunque sea pura ficción, Godslan censura el incentivo a esta práctica en contra de los representantes de la sociedad patriarcal, en razón de que «no cabe duda de que la apropiación por la fémina de modelos de conducta delictivos [implica] un cuestionamiento ideológico del valor para la mujer de tales comportamientos, ya que en nuestra opinión, en un ideal mundo igualitario, no se puede permitir

21. “Verdugas, victimarias, viciosas: Angélica Gorodischer y la re-escritura de la criminalidad femenina”, en *Mujeres y cambio desde letra*, obra ya citada, p. 233.

la delincuencia femenina porque no deben haber víctimas y verdugos.» (P. 234).

La migración de personajes de una novela a otra, a veces con una variante ortográfica o fonética: «Cuky, *Chochueca*, dedicatoria, Kiki, *Papi*, p. 63; Cutty, *Nombres*, p. 17 en adelante y Clucky, *Chochueca*, p. 14 en adelante; Amanda, *Chochueca*, p. 55 en adelante y Amanda Miguel, *Nombres*, p. 24; Cili, *Papi*, p. 8 en adelante; Celia, *Nombres*, p. 11 en adelante; Balaguer, *Chochueca*, p. 18 en adelante y Balaguer, *Nombres*, p. 121 en adelante; la figura de los haitianos, anónimos o no, inunda los tres textos: «Luego el haitiano en la calle que viene a ofrecerles una estatuica de madera, que mejor comprársela que aguantar esa mirada de niño que odia y que le llena a uno como de miedos el pecho, no porque un vecino me dijera que los haitianos se comían a los niños, pues eso lo superé de[dsde] que los vi construir la mitad de la ciudad con sus brazos.» (*Chochueca*, p. 17) y en páginas 17-18: «Recuerdo a la abuela que contaba lo que le habían hecho a una sirvienta haitiana durante la matanza»; en *Papi*, p. 45: «A las siete mami empieza a abrirme la boca con un gato hidráulico y ella y un haitiano de la construcción de enfrente que mami ha traído para que la ayude, me introducen un tubo transparente por donde me alimentan a base de natillas de leche y puré de calabacitas blancas.» Y en *Nombres* la presencia de haitianos es masiva y la del personaje Radamés atraviesa todo el texto y sobrevive hasta el final de la novela: «Un día, sin aviso, Tía Celia llegó con dos haitianos y como diez galones de pintura blanca (...) los haitianos pintaban la sala (...) qué cuánto cobraban los haitianos (...) les dijo que no se preocuparan por eso, que eso era un asunto entre ella y sus haitianos» (P. 40). Y más adelante: «Tía Celia salió y me presentó a Radamés, un obrero haitiano con camisita a cuadros amarillos y negros al que se le escapó una sonrisita.» (P. 50) y al final de la novela Radamés, o Rada para la narradora, pues ambos han llegado a tal grado de confianza que el obrero haitiano le traza la estrategia a la narradora de cómo seducir y tener relacio-

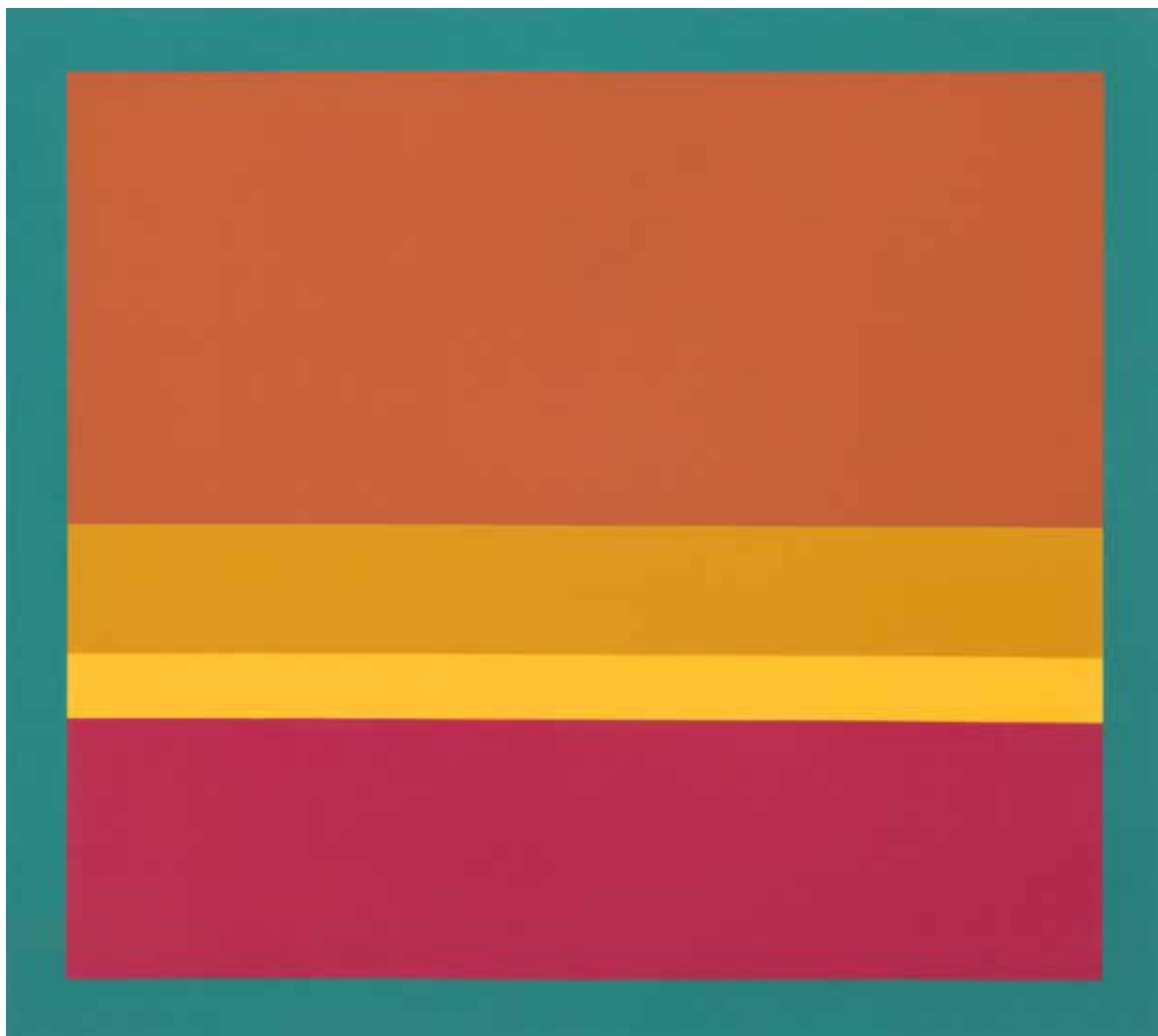
nes sexuales con Claudia: «Él [Uriel] trató de explicarme que Rada estaba bien y que algún día lo veríamos otra vez. Ante tal respuesta yo me preguntaba si estaba hablando con Fin o con él.» (P. 50); el deseo desmesurado de dinero y riquezas como sinónimo de la ideología consumista que especifica a los personajes de la novela, enzarzados todos en la cultura *light*. Por ejemplo, el origen de las riquezas de Papi, el padre de la narradora, es el sueño americano: «Pero en lo que más se parece papi a Jasón no es en que se aparece cuando uno menos lo espera sino en que vuelve siempre. Aunque lo maten. Cuando papi se fue la primera vez para los Estados Unidos con una cubana que no quería que papi le mandara dinero a nadie, mi abuelita Cili dijo: Está muerto para mí.» (*Papi*, p. 6). Las riquezas del papi de la narradora son una hipérbole grotesca de acumulación mafiosa y tráfico de estupefacientes, aunque el origen de tales riquezas es elusivo y sugerido por su hija, la narradora: «Ya todo el mundo sabe que estás volviendo, que vas a regresar, que vuelves triunfante, con más cadenas de oro y más carros que el diablo.» (*Ibid.*, p. 8); el nuevo rico ostenta en público sus riquezas, si no lo hace, se deshace: «y ya te has quitado el traje de 2000 dólares y llevas un jogging suit azul cobalto de 1700 dólares» (*Ibid.*, p. 10); o adquiere objetos extravagantes y caros como efecto de demostración: «Papi tiene carros que hablan y te dicen que te pongas el cinturón y que cierres la boca, en inglés, francés y otros idiomas.» (*Ibid.*, p. 13); los objetos materiales colman la vida del personaje que viene de la pobreza y nacido en un rancho con piso de tierra: «Mi papi tiene más carros que el diablo. Mi papi tiene tantos carros, tantos pianos, tantos botes, metralletas, botas, chaquetas, chamarras, helipuertos, mi papi tiene tantas botas, tiene más botas, mi papi tiene tantas novias, mi papi tiene tantas botas, de vaquero con águilas y serpientes dibujadas en la piel, botas de cuero, de hule, botas negras, marrones, rojas, blancas, color caramelo, color vino, verde olivo, azules como el azul de la bandera. Botas feas, también. Botas para jugar polo y para cortar la grama. Botas

de hacer motocross, mi papi tiene motores, motonetas, motores ninja, animales domésticos, four wheels y velocípedos.» (*Ibid.*, p. 16); solo el mitológico rey de Lidia puede superar al papi de la narradora: «Porque mi papi tiene muchas botellas de todo y se las bebe con sus amigos que también traen más botellas y juegan dominó con un dominó de oro que le regalaron a papi, probablemente otro dueño de discoteca.» (*Ibid.*, p. 19); la acumulación de riquezas produce un hartazgo en el lector, casi vértigo: «Papi y sus socios repartiéndose todo, billetes de mil, billetes premiados de la Lotería, relojes, cadenas, fundas de plástico llenas de prendas de oro, saca corchos marca Porsche, mil millones de pesos en billetes de a cinco, one for you one for me, el menudo se echa a las matas.» (*Ibid.*, p. 70); y para no abrumar, cierro aquí el pequeño muestrario de las riquezas acumuladas por el padre de la narradora: «Y aunque la oficina, el baño y el sauna están muy aislados [,]el bullicio de la avenida se cuele y se escuchan las bocinas impertinentes de los carros que se paran en fila india a ver los Porsches plateados, los Ferraris rojo chino, los Audis negrecitos que tiene papi allá afuera...» (*Ibid.*, p. 83).

Por otro lado, existe un uso masivo del vocabulario y la sintaxis del argot de la juventud *light* que se desenvuelve en las redes sociales: «su primo con el que hanguemos todos» (*Chochueca*, p. 13); «La vaina es que Tony chateó con unos panas» (*Ibid.*, p. 26) «y por unos varos más te vendían los trabajos de otra gente para la universidad.» (*Ibid.*, p. 37); «María Cristina me deja crackear huevos para el bizcocho.» (*Papi*, p. 56); «y ella me responde que sí chama, que al salvavidas se le salía la baba por ella.» (*Ibid.*, p. 61); en *Nombres*, p. 142: «y ella con cara de idiota me dijo que él era tan cool.»; puntuación defectuosa en todas las novelas debido al desprecio de la lengua de la clase dominante y no de su discurso o por reproducción mimética del ritmo del idioma inglés, el cual no usa signos de interrogación y admiración al inicio de frases y oraciones: Ejemplos de ausencia de coma que debe ir entre Mirador y Salim: «Pero

el día del Mirador Salim no se había acostado con nadie y hablábamos de libertad.», *Chochueca*, p. 42; ausencia, en *Papi*, p. 108, de coma en bostezar y mismo, en esta frase: «Sleep: Consiste en bostezar lo que hará que todos los demás montros hagan lo mismo lo que permite que uno les meta una granada en la boca.»; falta de coma obligatoria en el verbo *hablar* y en *gustarse*, en la siguiente frase localizada en *Nombres*, p. 190-191: «Si uno se fija en cómo camina y mueve la cabeza para hablar se da cuenta de que no está haciéndolo para gustarse si no que él es así y le queda bien.»; incapacidad para usar correctamente los pronombres personales en el discurso novelesco, ya que se constata a lo largo de los textos la inutilidad de su empleo en frases y oraciones que no los necesitan sin que se observe la prevención de José Martí en el sentido de evitarlos cada vez que sean redundantes: «¿Julia de qué coño tú me estás hablando?» (*Chochueca*, p. 12, donde el *tú* es innecesario, pues dada la claridad del contexto, no puede existir ambigüedad; igualmente en *Papi*, p. 60, el *les* y el *ellos* son inútiles para la misma razón anterior: «Raúl y Julio César me dijeron que si yo les enseñaba los panties ellos me lo explicaban y nos fuimos detrás de una guagua a realizar el intercambio»; en *Nombres*, p.11, el *tú* es dos veces pronombre inútil: «¡coño Fin, ¿cuándo es que tú vas a soltar esos malditos pantalones de cuando tú 'taba estudiando?! »; muchas veces el personaje narrador omnisciente coloca la coma donde no se necesita. Por ejemplo, nunca se separan con coma sujeto y verbo de una oración. Esa licencia solo le está permitida a los grandes maestros del idioma, y en determinados casos excepcionales: «El parque Independencia a las 6:15 de la tarde, es una opción exquisita.» (*Chochueca*, p. 51).

A pesar de la mimesis del oral dominicano (no su transformación), quizá inconscientemente por el hecho de que el paragramatismo vocálico no es dominante en el texto, la narradora logra en *Papi*, sin embargo, ligar un largo fragmento de vocales *aes* acentuadas y *aes* inacentuadas desde el último párrafo de la p.



Freddy Rodríguez. *Untitled*, 1971, Acrylic on canvas, 48 x 54 in, 121.9 x 137.2 cm

138 hasta el primer párrafo de la p. 14, procedimiento rítmico que abandona para siempre.

Otras veces la organizadora del texto no sabe distinguir entre el uso del verbo haber como presentativo y como conjugación de la tercera persona del plural: ejemplo en *La estrategia de Chochneca*: «un sofá donde habían montones de revistas» (p. 23) y «en las paredes habían estanterías de madera de pino.» (*Ibid.*, p. 24).

En otras ocasiones la narradora revela su no dominio del código en que escribe cuando usa el léxico inadecuadamente: «un saco de arroz del que salía media coja una cucaracha» (*Ibid.*, p. 39), el uso masivo del sustantivo gente en plural cuando en sí mismo él es ya un plural:

«entre el calor y las gentes que corrían con nuevas ideas» (*Ibid.*, p. 25), pero también en páginas 35 : «los edificios de quién sabe qué gentes» y p. 37: «y aquellas gentes tan deformes».

A veces la narradora misma usa inadecuadamente las preposiciones que rigen obligatoriamente determinados verbos: «se sentó en nuestro mesa» en vez de «se sentó a nuestra mesa» (*Ibid.*, pp. 53 y 63). O el uso de “lechoza” en vez de “lechosa” (*Ibid.*, p. 36) y “tocar la puerta” en vez de “tocar a la puerta” (*Ibid.*, p.); unas veces usa “el pijama” y en otras “la piyama” (*Nombres y animales*, p. 55) o más adelante escribe “catorceavo” en vez de “decimocuarto o décimo cuarto” (*Papi*, p. 110 y 149); en oca-

siones usa “bombillos” y en otras “bombillas”, lo que indica vacilación e inseguridad con respecto al dominio del léxico (*Ibid.*, p. 112), el uso de “más nunca” en vez de “nunca más” cunde como la verdolaga en las tres obras de Hernández (aquí, *Nombres y animales*, p. 118) y el famoso *que* galicado es una plaga en las tres novelas, como lo es en la escritura de todos los escritores dominicanos y en la mayoría de los de habla española: «Y es que papi tiene tanta música» (*Ibid.*, p. 32) en vez de «Papi tiene tanta música». Otra ocurrencia que incluye el mal uso del pronombre “uno”, masculino, en vez de “una” femenino, como corresponde a la narradora, mujer (*Nombres*, pp. 133, 203), con *que* galicado incluido dos veces: «para que uno sepa quién es que canta y quién es que toca qué» (*Ibid.*, p. 34). Otros ejemplos: «porque es que les ha cogido con reunirse en el parqueo» (*Ibid.*, p. 21) «para llegar al último piso de la torre que es adonde estamos papi y yo.» (*Ibid.*) en vez de «porque les ha cogido» y «la torre adonde estamos». Otras ocurrencias se encuentran en pp. 11, 103, 104 y 131. También encontré ejemplos de dequeísmo en 10: «de hablamos del hospital veterinario Doctor Fin Brea para informarle de que ya puede venir a recoger a Canquiña.» Aparece otra ocurrencia en p. 104: «pero me acuerdo de que Radamés no lee español».

La sintaxis cuando se la quiebra por desconocimiento del código, trae ambigüedad al sentido que el narrador o la narradora desea vehicular, incluso si es revolucionario o transformador, rebelde o subversivo. La narradora escribe en *Nombres* los siguientes casos: «van a quedarse enganchadas del pellejo del animal como anzuelos» (p. 7), cuyo ritmo-sentido se entiende mejor si se dice “quedarse enganchadas como anzuelo del pellejo del animal”; «se ha tatuado con una máquina de hacer tatuajes hecha en casa un dragón chino color rojo sangre.» (P. 16), frase que suena mejor si se escribe “se ha tatuado en casa un dragón chino color

rojo sangre con una máquina de hacer tatuajes”; «con un Edipo en la Italia de los años setenta mendigando tuerto de los dos ojos.» (P. 115) alcanza mejor sonido si se escribe “con un Edipo tuerto de los dos ojos mendigando en la Italia de los años setenta”; «si no se estaría volviendo loca» (p. 26) cambia de eufonía si se escribe “si no estaría volviéndose loca”; «Cuando al abuelo el brazo con el martillo se le cansa» (p. 35) no suena mejor que “Cuando se le cansa el brazo al abuelo con el martillo” o “cuando al abuelo se le cansa el brazo con el martillo”; «En la casa de tía Celia, a cada rato, surgen unas marañas» (p. 54) no es rítmicamente lo mismo si se dice “En la casa de tía Celia surgen a cada rato unas marañas; «Marlene a veces tenía pesadillas» (p. 81) no está mal, pero se oye mejor si se escribe “Marlene tenía a veces pesadilla”; «Se sienta en[sic]la mesa con una taza de café grande» (*Ibid.*, p. 122) y cómo suena si se dice “Se sienta a la mesa con una taza grande de café”; «había que aceptar como real también todas las otras locuras de la vieja.» (*Ibid.*, p. 124) no es agramatical, pero suena mejor si se escribe «había que aceptar también como real...» y esta otra destrucción sintáctica: «A Tío Fin le colgaban dos fundas del supermercado de las manos» (*Ibid.*, p. 125) es más agradable al oído si se leyera «A tío Fin le colgaban de las manos dos fundas del supermercado». Y por último, para no abrumar, repito la fórmula rítmica de Román Jakobson²²: no es lo mismo para el oído decir Margarita y Juana que Juana y Margarita: «Nos tiramos en la grama y Uriel entonces contó el cuentito de los patos» (*Ibid.*, 166) es menos eufónico que «Nos tiramos a la grama y Uriel contó entonces...». Y con esta ocurrencia cierro los casos de ruptura sintáctica. Los escritores noveles asocian la destrucción de la sintaxis como un acto de subversión. Pero no se transforma la sintaxis de un idioma sin cambiar, a través del ritmo, las ideologías y creencias de una época: «antes de que a la abuela le rodaran la casa de-

22. *Ensayos de lingüística y poética*. París: Minuit, 1963.

finitivamente.» (*Ibid.*, p. 166) se oye mejor si se escribe «antes de que a la abuela le rodaran definitivamente la casa.» Y la gran pregunta es, ¿cuáles ideologías y creencias de época transforman *La estrategia de Chochueca*, *Papi* y *Nombres y animales*?

La narradora exhibe desde el final de *La estrategia de Chochueca* su preferencia sexual: «Amanda, Amanda, Amandísima, le decía yo y le besaba los labios con paciencia, comiéndome una noticia perfecta, la eternidad deliciosa de su lengua, jugando despacito...» (p. 73). En cambio, en *Papi* es un deseo: «Abrí una puerta y sobre la cama con sábanas negras lo único que se veía era un hombro sobre el que caían mechales de pelo castaño y yo quería tocar este hombre y que con mi caricia la dueña de este hombre que dormía desnudo boca abajo junto a mi padre se diera la vuelta y que sin despertarse demasiado me besara en la boca. Y yo nunca había deseado algo tanto en mi vida.» (p. 54). ¡Pero vaya deseo! Edípico deseo de quitarle al padre su mujer. La vía contraria a la seguida por Edipo, pero en el caso de la narradora se trata de una relación homosexual, pues la deseante es “igualita a él” (p. 46). O sea, que el padre es igual que la hija. Hija consentida que no conoce límites y que alcanzó todo lo que quiso porque los padres, sobre el padre, quisieron que así fuese, pues el padre viene de la pobreza extrema y al irse a los Estados Unidos logró alcanzar riquezas y dinero imposible de contar y por haber sido pobre y no haber tenido nada en su infancia, ahora complace todos los caprichos de la hija, para que no pase lo que él pasó y llena a la hija de cosas materiales, pero de afectos, de amor, nada.

En esta novela, y en las otras con menos énfasis, todo es desmesura, hipérbole, extravagancia, exageración grotesca, como en los personajes de Botero. La narradora, personaje central de las tres novelas, orienta el sentido de esos textos a la reproducción de la ideolo-

gía del materialismo y la mesa con las cuatro patas: consumismo-hedonismo, permisividad-relatividad de la cultura *light* teorizada por Enrique Rojas.²³

Esto es lo que muestra la novela, que no hace lo que dice que hace, según dice en letras mayúsculas en la contraportada promotora Juan Duchesne Winter: «Una niña espera y espera a su padre hasta el delirio. Papi no falla en aparecer. Aparece y reaparece, repitiéndose sin pudor. Encarnando al neomacho global de los Trópicos, prodigando dólares, carros, mercancías y novias hasta inducir el trance alucinatorio en las masas y en su pequeña posesora. El problema es que Papi, como el Mesías, siempre aparece, pero nunca llega. Así se cumple la falla íntima de una pasión dominicana. La brecha de toda pasión de la espera, narrada en prosa que inocula el ritmo del perico ripiao en el pulso techno. Si hubo un *Otoño del patriarca*, este relato es el *game is over* de Papi. Se abre ante nosotros una de las más anhelantes y expresivas novelas del Caribe.» Escrita en mal español, como demuestro más arriba. Como si escribir mal fuera parte de la forma-sentido de una obra. No hay ritmo en obra mal escrita que imita la oralidad.

Y podría señalar otros vicios de dicción menores que se encuentran en las tres obras como ejemplos de la falta de dominio del código de nuestro idioma, pues el código son los valores usados y si no hay dominio de ellos, cambiar las ideologías y creencias de una época y una cultura no es fácil y menos orientar los sentidos de una obra en contra de esos cementerios que son las ideologías y las creencias.

Por ejemplo, la narradora vacila entre el pijama y la pijama (*Nombres*, pp. 67 y 163); no usa correctamente el adjetivo “recién”, el que exige siempre un participio pasado: “recién captaba” (*Ibid.*, p. 8); las tres novelas están plagadas de verbos comodines (*Ibid.*, 134); la

23. *El hombre light. Una vida sin valores*. Buenos Aires: De Bolsillo, 2004.

narradora usa el relativo “que” en lugar de los adverbios “donde, como, cuando” en las tres novelas, pero aquí doy estos ejemplos: “los días que” en vez de “los días cuando” o “en que” (*Ibid.*, 62, 86 y 119); usa el verbo destornillar aplicado a reír en vez de “desternillar de la risa” (*Ibid.*, p. 63); usa el verbo aruñar, imitación del léxico vulgar, en vez de “arañar” (*Ibid.*, p. 124) y el adjetivo “justo” como adverbio: “situado justo a la mitad” y “justo sobre la puerta” en vez de “situado justamente a la mitad” y “justamente sobre la puerta” (*Ibid.*, p.145, 13), el uso abundante de verbos comodín, de los que aporta, como ejemplo, solamente tres casos: «Sin darle tiempo a Tía Celia de hacerme preguntas» en vez de “preguntarme” (p. 23); “despiertan a los animales enfermos cuando hacen la siesta” en vez de “cuando seestean” (p. 134) y “sacarla despedazada haciendo uso de un palo” (p. 135) en vez de “usando”; y en *Papi* abundan también, pero solo menciono estos tres casos: “la hacen abortar” (p. 98) en vez de “la obligan a abortar”; “haciendo que estos le[s] alquilen sus mujeres” (p. 100) en vez de “logrando que les alquilen sus mujeres” y “haciéndose ricos con los analfabetos” (p.111) en vez de “enriqueciéndose con los analfabetos”; « » y un acierto feliz es el uso de “comilona” allí donde la mayoría de los dominicanos usa el término vulgar “comelona”: «La miré a los ojos mientras detrás de mí un coro de niños de la

calle tocaba el cristal del [P]icapollo para interrumpir la comilona». (*Ibid.*, p.114); falla en la concordancia verbal: «Tía Celia estaba muy extrañada de que yo me había puesto así por un haitiano...» (*Ibid.*, p. 201) en vez de “me hubiese o hubiera puesto”; la narradora confunde la nacionalidad del cineasta Alfred Hitchcock y cree que es americano y no inglés: «El papá de Vita tiene la colección completa de Hitchcock, que es un viejo gordo americano que hizo muchas películas...» (*Ibid.*, p. 130); el pleonasma es común, pero doy solo dos ejemplos: «en apoyo del Gagá, una celebración dominico-haitiana que celebran todas las semanas santas... » Y «quizá había un pequeño llavín.» (*Ibid.*, pp. 136 y 146); los personajes principales de *Nombres*... pertenecen a la clase dominante blanca, mientras que los personajes secundarios pertenecen a las clases subalternas y son casi todos “prietos”, de acuerdo a la narradora, que usa poco la palabra negro para designar a los personajes de ese color (pp. 23-25 ,30, 32-36, 38, 40, 50-51, 59, 62, 70, 86, 91, 94, 100-101 (Tío Fin, Tía Celia, Vita, Marlene, Amanda, Armenia, Ramona, Felina, Radamés, etc. Hay a veces un dejo de racismo subliminal y misantropía (véase los adjetivos y las descripciones de los personajes prietos o negros o de otro tinte que no sea el blanco). Y en *Papi* se repite el mismo esquema en pp. 14, 15,18, 25, 35, 38, 48, 49, 57, 64, 78, 102, 117, 149, 157, 166 y 180. ▲

José Núñez de Cáceres y el bicentenario de nuestra primera independencia (1821-2021)

Diógenes Céspedes

§ 1. **Pequeña genealogía:** José Núñez de Cáceres y Albor nació en la ciudad de Santo Domingo el 14 de marzo de 1772 y falleció en Ciudad Victoria, capital del estado de Tamaulipas, México, el 12 de septiembre de 1846, a consecuencia de “changros en la cabeza”, según acota Carlos Larrazábal Blanco, y que hoy se conoce como derrame cerebral. Véase *Familias dominicanas* (Santo Domingo: Academia Dominicana de la Historia, t. V, 1975, pp. 352-353), obra que abrevio en lo adelante así. *FM*, seguido del número de la página). En una carta de Juan José Álvarez al Dr. Valentín Gómez Farías, citada por Emilio Rodríguez Demorizi en *Santo Domingo y la Gran Colombia. Bolívar y Núñez de Cáceres*, Santo Domingo: Academia Dominicana de la Historia, 1971, p. 190) se afirma que el deceso fue el 11. Los padres de José Núñez de Cáceres fueron el agricultor español, quizá de origen extremeño, Francisco Núñez de Cáceres y María Albor. La madrina del niño fue Lucía Morales (*FM*, 252).

§ 2. Los apellidos Núñez y De Cáceres aparecen documentados en Larrazábal desde 1626 con el matrimonio del alférez Jerónimo Núñez y Ana de Cáceres. Se verá que los nombres de Jerónimo, José y Francisco serán recurrentes hasta la generación de José Núñez de Cáceres y Albor y estarán ligados a la burocracia colonial (*FM*, 351).

§ 3. La infancia, la niñez y la pubertad de Núñez de Cáceres se desarrollaron en la indigencia. Su padre quiso convertir a su primogénito en el heredero de sus predios agrícolas, pero este se inclinó por los estudios y el padre le negó todo apoyo material y espiritual al desarrollo de su vocación. Es por esta razón que

el niño Núñez de Cáceres fue criado por su tía María Núñez con verdadero amor de madre y le brindó todo el apoyo para que siguiera los impulsos de su vocación: los estudios. Para ayudarla a sostener el hogar, se vio obligado a vender palomas y otras aves en las calles de la ciudad, según lo apunta José Gabriel García en la bien documentada y ponderada biografía del prócer en su libro *Rasgos biográficos de dominicanos célebres* (Santo Domingo: Del Caribe, 1971 [1875], pp. 137-181).

§ 4. La férrea voluntad del joven Núñez de Cáceres vio el resultado de sus esfuerzos al graduarse de doctor en leyes en la Real y Pontificia Universidad de Santo Tomás de Aquino, de Santo Domingo, en el año de 1795 y en ese mismo centro de enseñanza ganó una cátedra por oposición y al mismo tiempo ejercía su profesión de abogado cuando en 1795 le sorprendió la nueva del Tratado de Basilea. Rufino Martínez, el Tucídides dominicano, en uno de las mejores biografías de Núñez de Cáceres, en la que su pluma nos coloca como en un filme a revivir la vida de este prócer día por día, acota lo siguiente: «El trascendental cambio político sufrido por la colonia [el Tratado de Basilea] le hizo emigrar a Puerto Príncipe [capital de Camagüey], Cuba, en cuya Audiencia tuvo un empleo, entrado el siglo XIX. Reintegrada la Colonia de Santo Domingo a la Monarquía Española logró Núñez de Cáceres ser trasladado a ella el año 1810 con el mismo empleo que estaba desempeñando (...) Núñez de Cáceres, aunque educado con todos los formulismos y dogmatismos coloniales, resultó una individualidad avanzada, respecto a sus conterráneos de actividad mental.» (*Diccionario bibliográfico-histórico dominicano (1821-1930)*).

Santo Domingo: De Colores, 1997[1971], p. 386). El cargo desempeñado en Cuba, La Habana, por Núñez de Cáceres al que alude Rufino Martínez fue el de Teniente Gobernador, Asesor General y Auditor de Guerra, puesto desde el cual asumirá una posición de defensa de los intereses de los criollos : «... tenía facultad de control sobre todos los ramos de la administración pública, inclusive la función judicial; en su mano estaba el inclinarse favorable o desfavorablemente al interés público; decididamente lo hizo en el primer sentido, necesitando para ello, porque aparejaba el enfrentárseles a los intereses creados, mantener firmeza de carácter.» (*Ibid.*).

§ 5. Es en este escenario que va de la reincorporación de Santo Domingo como provincia de España a raíz del sucedido de Palo Hincado en 1808 con la expulsión de los franceses hasta finales de 1820, período denominado de la España Boba, que la personalidad de Núñez de Cáceres, con todos estos poderes concentrados en sus manos, se dedicará en cuerpo y mente a construir el tinglado de lo que subyació y fue sofocado por Juan Sánchez Ramírez: la independencia de la parte española de la isla de cara a su metrópoli.

§ 6. Núñez de Cáceres, imbuido de las ideas de la Ilustración y de la Revolución francesa logró la realización de su sueño al proclamar el 1 de diciembre de 1821 el Estado Independiente de Haití Español, el cual había vislumbrado como posibilidad desde que estalló en 1810 el grito de independencia de Miguel Hidalgo en México y de Bolívar en el mismo año en Venezuela y cómo comenzó a agitarse todo un continente en torno a esta idea luego del derrumbe de la monarquía española con la invasión de Napoleón a España y Portugal y el establecimiento de las Cortes de Cádiz. El abandono total de España de la recién reincorporada provincia de Santo Domingo a la metrópoli y la miseria que venía desde hacía un siglo, aceleró el proyecto de Núñez de Cáceres y se verán las razones de su fracaso momen-

táneo y el resurgimiento, veintitrés años después, del sueño independentista de la Efímera, continuado por la mente creadora de Duarte y la mano ejecutora de Francisco del Rosario Sánchez, en ausencia forzada del líder.

§ 7. La personalidad de este Núñez de Cáceres, sujeto múltiple y coherente con su idea de un liberalismo moderado primero y luego de un liberalismo radical, me lleva a examinar su actuación en cuatro facetas, a saber 1); su actuación en Santo Domingo desde el 1 de diciembre de 1821 hasta el 9 de febrero de 1822 con la entrega de las llaves de la ciudad de Santo Domingo a Juan Pedro Boyer y la lógica salida al exilio del autor de nuestra primera independencia; 2) su actuación sobresaliente como defensor de su liberalismo radical en Venezuela a la llegada a ese país el 23 de abril de 1823 por el puerto de La Guaira con su familia en pleno y con su imprenta a cuestas, la que le permitirá desplegar toda su inteligencia política al fundar cuatro periódicos (*El Cometa*, *El Extraordinario*, *El Constitucional Caraqueño* y *El Relámpago*) en Caracas para apoyar las ideas de Bolívar primero y, luego, las de la separación de Venezuela del proyecto bolivariano de la Gran Colombia al lado de José Antonio Paéz, quien luego de la llegada del Libertador a Caracas claudica ante el genio del verdadero guerrero y abandona a su suerte el compromiso que había asumido junto a un grupo de seguidores de esta separación, en razón de que Bogotá, capital de la Gran Colombia, con Santander a la cabeza, drenaba los recursos económicos, educativos y culturales únicamente a favor de su causa y no de los demás países miembros de esa confederación; 3) la desbandada del proyecto, pese a que Bolívar le ofreció un cargo público a Núñez de Cáceres, este prefirió solicitarle pasaporte para dirigirse a México y se le concedió su petición y salió en 1827 hacia el puerto de Veracruz, no sin antes permanecer primero en Puebla de los Ángeles, San Luis Potosí, México capital y, finalmente, en Ciudad Victoria, capital del estado de Tamaulipas, lugar donde tendrá

una actuación brillante como alto funcionario y como seguidor de las ideas del liberalismo radical del Dr. Valentín Gómez Farías, varias veces vicepresidente y presidente interino de México; y, 4) examinar el rol de un padre de familia ejemplar que canalizó en cada uno de sus hijos el cultivo de la inteligencia, el ideal de virtud senequista, la idea de un compromiso social con la comunidad que les acogió en su peregrinaje por estos dos países y dejar un legado intelectual en las sociedades donde vivieron.

§ 8. Es muy importante que los lectores dominicanos y los habitantes de nuestro país se conciencien de una vez por todas acerca de la diferencia semántica entre independencia y separación. Este último término ha sido correctamente utilizado para referirse a la separación de la parte este de la isla que fue proclamada el 27 de febrero de 1844 de cara a Haití. Tanto los trinitarios como la sociedad dominicana y sus intelectuales del siglo XIX y Sánchez, el redactor de la “Manifestación...”, reconocieron que fue una separación y el título mismo lo dice taxativamente: “Manifestación de los pueblos de la parte Este de la isla Española o de Santo Domingo, sobre las causas de su separación de la República de Haití”. Duarte mismo reconoció que la separación de 1844 era la continuidad de la independencia de 1821.

§ 9. Hablar o escribir “independencia del 27 de febrero de 1844” es un anacronismo inventado por los historiadores dominicanos del siglo XX y parte del XXI, a despecho del hecho histórico muy tozudo que tituló ese acontecimiento como separación. Lo demás es fabricación ideológica posfáctica o extemporánea (*après-coup*, en la historiografía francesa) por parte de los historiadores dominicanos y sus discursos de deseos. La “Manifestación...”, travestido con el término de independencia de 1844, es el documento preferido de los intelectuales e historiadores oligárquicos, pues en él están preservados los valores del hispanismo y el Estado teológico-político, valores que es-

tán totalmente cuestionados por la declaración conceptual y de principios de la independencia del 1 de diciembre de 1821 en contra de España, nuestra primera independencia verdadera en la que hay una ruptura con la Iglesia católica. Y aunque durara 71 días, fue y es nuestra primera y única independencia y esta, en la historia de los pueblos, solo se produce una vez; puede perderse y otras tantas veces puede ser restaurada, como ocurrió con la separación en contra de la república haitiana, la cual alcanzó apenas 17 años de vida, porque Santana la anexó a España en 1861, como ya había hecho Sánchez Ramírez en 1808 cuando reincorporó a Santo Domingo como provincia de España, tras la expulsión de los franceses con la victoria de Palo Hincado. Es frente a esa reincorporación que Núñez de Cáceres proclama la independencia de 1821, que fue continuidad del deseo libertario de dos bandos: el de Ciriacco Ramírez, Hubert Franco y otros que eran partidarios de una unión con el Haití mulato de Petión y el de Núñez de Cáceres, quien le había planteado a Sánchez Ramírez que se proclamase la independencia, pero el caudillo de los hateros y madereros desoyó esa propuesta. El fervor de los historiadores conservadores y los oligarcas esclavistas dominicanos por Sánchez Ramírez, la dominación francesa y la Anexión de Pedro Santana a España radica en que los tres proyectos mantenían intacta la esclavitud y los valores ideológicos de la llamada “madre patria”. Si la Anexión de Santana hubiese triunfado, la esclavitud hubiese sido restablecida en la parte Este de la isla, tal como existía en Puerto Rico y Cuba.

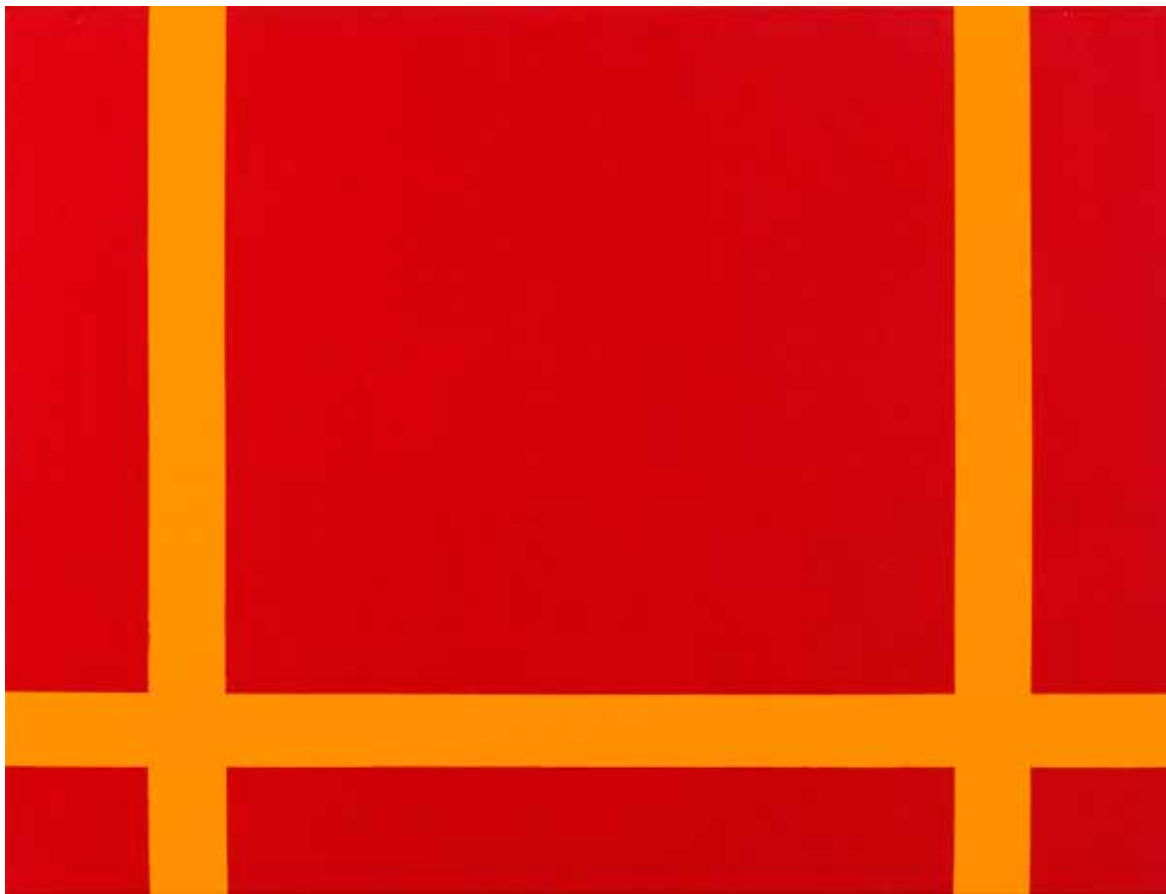
§ 10. El término separación ha sido utilizado adecuadamente en el caso de los países, comenzando por Venezuela, que se separaron de la Gran Colombia y jamás utilizaron la palabra independencia, porque la independencia se produce una sola vez y la separación es susceptible de producirse varias veces, a condición de que la independencia de un país se vea momentáneamente eclipsada por invasión extranjera, anexión u otro tipo de pérdida de

la soberanía. Núñez de Cáceres es, por lógica consecuencia, el verdadero creador de la independencia dominicana, la cual se vio eclipsada durante 22 años por la dominación haitiana y el 27 de febrero de 1844 se produjo una separación de los lazos que unían a las dos partes de la isla debido a las razones invocadas por la “Manifestación del 16 de enero de 1844” y por otras justificaciones establecidas por algunos historiadores que han analizado la significación política, histórica y cultural el referido acontecimiento.

§ 11. Algunos historiadores marxistas y un reducido número de historiadores “liberales” le reprocharon a Núñez de Cáceres el no haber abolido la esclavitud cuando proclamó la independencia en contra de España en 1821 en la creencia de que si hubiese procedido conforme al discurso de deseo de estos intelectuales, la independencia de 1821 se hubiese mantenido. La clase social que produjo la independencia de 1821 fue la misma que produjo la independencia en América Latina: los hijos de peninsulares esclavistas. Las clases no se suicidan. Tampoco Sánchez Ramírez abolió la esclavitud, que ya había sido abolida en 1801 por Toussaint L’Ouverture y restablecida por las huestes de Napoleón en 1802. Hidalgo fue el único independizador que abolió la esclavitud en 1810 en México, pero esta vino a ser realidad en 1829. Solo Haití, el primero en hacerlo, abolió la esclavitud en 1808. Ni los EEUU abolieron la esclavitud cuando proclamaron su independencia en 1776. Fue Lincoln quien lo hizo en 1865. Solo un modo de producción como el capitalista que necesita mano de obra libre para valorizar el capital puede hacerlo, y no en su totalidad, como ocurrió en los EEUU hasta 1865, pero todavía hoy el Sur de ese país posee unos rasgos culturales e ideológicos precapitalistas, aunque el modo de producción burgués haya arropado toda la formación social estadounidense.

§ 12. La distinción entre separación, por pérdida de soberanía, reside en que esta es

susceptible de repetirse varias veces, mientras que la independencia se produce una sola y única vez en la historia de un país. Ejemplos de México (soberanía perdida con Maximiliano y Carlota, impuestos como emperadores de México por Francia y el imperio austrohúngaro, fusilados por Juárez). A ningún historiador mexicano se le ocurre hablar de esa guerra contra Maximiliano como una segunda independencia y, si lo hiciera, sería con un empleo metafórico. Segundo caso, el de España, cuya soberanía se perdió con la ocupación musulmana y don Pelayo (si existió y no es una invención mítica) inició una estrambótica Reconquista que duró de 711 a 1472, pero nadie habla de independencia. Ante la ocupación militar de Napoleón, quien colocó a su hermano José como rey de España, los españoles guerrearon a muerte en contra de esta ocupación francesa hasta expulsar al invasor, pero ningún libro de historiador serio habla de una segunda independencia de España de cara a Francia, y si lo hiciera, sería con un empleo metafórico, lo que no deja de tener sus efectos políticos e ideológicos racionalistas y positivistas. Lo mismo sucedió con los países conquistados por Napoleón: Polonia, los reinos del norte de África. Tercer ejemplo de pérdida de soberanía de países libres independientes: Nicaragua, El Salvador y demás países centroamericanos, Colombia y el desmembramiento de la provincia de Panamá convertida en república por los Estados Unidos no se independizaron de estas ocupaciones militares estadounidenses, sino que se separaron y recuperaron en parte su soberanía a través de guerras, resistencias y negociaciones con el usurpador; la separación de 1844 de cara a Haití producida por Sánchez y Mella no es una independencia para librarse de la dominación haitiana iniciada por Boyer, sino una separación motivada por el incumplimiento de las reivindicaciones prometidas el 9 de febrero de 1822 con motivo de la unión de las dos partes de la isla en una sola unidad política; de igual modo que la separación del dominio español en 1865 de cara a la anexión producida por



Freddy Rodríguez. *El cuarto rojo*, 1973, Acrylic on canvas, 18 x 24 in, 45.7 x 61 cm

Pedro Santana no es una independencia, sino una guerra librada para lograr la restauración de la república que duró 17 años (un pestañar para la historia de la humanidad, al igual que la efímera de Núñez de Cáceres que duró 71 días pero produjo un verdadero documento de declaración de principios de lo que es una independencia); la ocupación de Cuba por los Estados Unidos con la enmienda Platt al término de la guerra de independencia de 1898 es una pérdida de soberanía que se recupera luego, a pesar de la coyunda de la base de Guantánamo; la ocupación militar de Haití en 1915, de Santo Domingo en 1916 y 1965, son casos de eclipse de soberanía que se recuperó, aunque muy maltrecha, con las negociaciones políticas a cambio de la aprobación de las leyes impuestas por el invasor extranjero (uso expreso esta metáfora astronómica en vez

de colapso, consciente de su efecto político e ideológico).

El año (o a veces los años) de la abolición de la esclavitud en América Latina es como sigue: Haití, 1804; República Dominicana, 1844 (con dos aboliciones en 1801 y 1822); Costa Rica, 1821; Guatemala, El Salvador y Honduras, 1824; Chile, 1823; México, 1829 (el cura Hidalgo proclamó la abolición en 1810, pero no fue efectiva hasta 1829); Ecuador, 1832; Belice, 1833; Jamaica, 1834; Nicaragua, 1838; Uruguay, 1842; Colombia, Panamá y Bolivia, 1851; Argentina, 1853; Venezuela y Perú, 1854; Paraguay, 1869; Puerto Rico, 1873; Cuba, 1880 y Brasil, 1888.

§ 13. Actuación en Santo Domingo I.

Las fuentes primarias más cercanas a la vida y la obra de Núñez de Cáceres (Santo Domin-

go,1772- Ciudad Victoria, Tamaulipas, México,1846) son los datos biográficos sobre el personaje aportados por José María Morillas (Santo Domingo, 1803- La Habana, entre 1880-1890) en sus *Biografías de dominicanos notables* (*Clío* 68-70, 1-6: 1945) y José Gabriel García (1834-1910), *Rasgos biográficos de dominicanos célebres* (1971 [1876]), cuya deuda con el libro de Morillas es patente, desde el título mismo, al par que casi fueron contemporáneos.

§ 14. Núñez de Cáceres se crio con su tía paterna María Núñez de Cáceres en un ambiente de pobreza. Su padre, agricultor, quiso obligar al hijo a seguir sus pasos y al no obtemperar al deseo paterno, el progenitor le abandonó a su suerte, pero el hijo se sobrepuso, a través de una voluntad férrea y una inteligencia fuera de lo común para el medio de la época, a todas las vicisitudes. Morillas lo deja bien claro: “En 1793 se graduó de bachiller en derecho civil, previos los exámenes en que no podía menos que mostrar su capacidad y aprovechamiento. Poco después hizo oposición a la cátedra de Prima de derecho canónico en la misma Universidad [del Convento de los Padres Dominicos], la cual obtuvo entre cinco co-opositores. Al año siguiente se le confirió el doctorado y por ese mismo tiempo fue recibido de abogado (*Clío*, p. 17).

§ 15. Actuación en Puerto Príncipe, Camagüey, Cuba. Sigue Morillas su relato biográfico: “Con motivo de la cesión a Francia de la parte española de la Isla, emigró con su esposa (Juana de Mata Madrigal Cordero) y sus hijos [Pedro, José, Gregorio y Jerónimo] a Puerto Príncipe, en la isla de Cuba, a cuya ciudad se había trasladado aquella [Real] Audiencia [de Santo Domingo en 1799], la que para dar principio a sus funciones lo nombró Relator interino en agosto de 1800, nombramiento que mereció la Real aprobación. El desempeño de este cargo le granjeó el aprecio del Regente y oidores, quienes le dispensaron las más distinguidas muestras de confianza por su honradez y expedición (...) Mientras permaneció en Puerto

Príncipe le sonrió constantemente la fortuna. Vióse allí estimado por sus superiores, considerado de todos, y las personas de más viso se honraban con su amistad. Pero ¡ah! Pronto había de cambiar tanta prosperidad y suceder a esta plácida existencia los cuidados, insomnios y amarguras del nuevo destino en que iba a colocarse al frente de los ramos administrativo, económico y judicial en un país que por sus especiales circunstancias era harto difícil de gobernar.” (*Clío, ibíd.*). Debo aclarar un posible error de Morillas: Pedro Francisco de Paula, conocido simplemente como Pedro, el primogénito de José Núñez de Cáceres, declara en sus *Memorias* haber nacido en Santo Domingo en 1800. Larrazábal, en *FD*, V (1978: 352) confirma la fecha del nacimiento de Pedro el 2 de abril de 1800. Luego, por lógica, su padre no pudo haber embarcado para Cuba en 1799. El segundo hijo del prócer independentista, de nombre José, según Larrazábal, nació en Camagüey, Cuba, o sea en Puerto Príncipe, pero el genealogista no aporta la fecha. Sin embargo, informa que murió en Ciudad Victoria, Tamaulipas, el 29 de noviembre de 1833. Siempre, según Larrazábal, el tercer hijo del prócer se llamó Jerónimo, nacido el 10 de febrero de 1813; el cuarto vástago, llamado Francisco, nació y murió en 1815; y la última, una niña, llamada María Mercedes, nació el 12 de noviembre de 1816, tuvo por madrina a su tía abuela María de la Merced Núñez de Cáceres, muerta en 1818 y enterrada el 21 de agosto, la misma tía que crio al prócer. Tanto Jerónimo como Francisco y María de la Merced nacieron en Santo Domingo, puesto que su padre regresó de La Habana con su familia luego de la victoria de Palo Hincado y la expulsión de los franceses. Quede todo esto como evidencia para la historia de la familia del prócer independentista.

§ 16. Actuación en La Habana. ¿Cuáles contradicciones insuperables enfrentó en la capital cubana nuestro Núñez de Cáceres al punto, según Morillas, de sufrir amarguras y frustraciones que motivaron su petición de

traslado a su país del que había salido para no vivir la ocupación francesa producto del Tratado de Basilea? No tanto como Núñez de Cáceres, Morillas, un empedernido español que aprobó la Anexión de Santana y luego de la derrota de 1865 volvió con las tropas españolas a Cuba, relata la vida del futuro independizador del Santo Domingo español: “Destinado a servir la tenencia y asesoría de gobierno de La Habana, no lo deslumbraron ni la opulencia de aquel emporio del comercio de la América española, donde los derechos legítimos del empleo abrían la senda de la riqueza, ni los refinados goces a que lo convidaban los adelantos de tan culta capital: el afecto a la tierra donde vio la luz primera lo hizo posponer tantas ventajas para servir en un país pobre y desbastado por una serie de embates y vicisitudes. Así es que pretendió aquel mismo destino en su patria y fue nombrado el 29 de Junio de 1810 Teniente Gobernador, Asesor general de gobierno de intendencia y Auditor de Guerra de la provincia de Santo Domingo, que acababa de ser reconquistada para España por sus naturales. Este solo rasgo de desprendimiento y patriotismo revela sus nobles sentimientos, por su loable deseo de consagrarse al bien de su país.” (*Clio, ibíd.*).

§ 17. Solo un acendrado sentimiento, ideología, intereses y mentalidad de criollo explican la vuelta de Núñez de Cáceres a un Santo Domingo devastado por la miseria de casi tres

siglos y aunque la ocupación de los franceses intentó impulsar el comercio y la agricultura, el sistema esclavista que implantaron, luego de la abolición de la esclavitud por Toussaint¹ el martes 27 de enero de 1801, la victoria de Palo Hincado encadenó de nuevo la parte Este de la isla a la esclavitud y la inercia política en la que vegetaba España desde la época de Godoy y cuyo resultado práctico fue el Tratado de Basilea de 1795 y el consiguiente afianzamiento de la pobreza con gobernadores ineptos cuya rutina era mantener el regalo que le hizo Juan Sánchez Ramírez a España, con lo que se acentuó el llamado período de la España Boba. Con este panorama de miseria lidió Núñez de Cáceres, quien cantó en el poema “A los vencedores de Palo Hincado” los fastos de los dominicanos, pero en su mente vibraba ya el proyecto de independencia, que era un solo grito en América. Y de hecho le propuso la idea a Sánchez Ramírez, pero este desoyó semejante petición, aunque mantuvo en su cargo a Núñez de Cáceres. Al término de la victoria de Palo Hincado, los vencedores se dividieron en dos bandos: los del Sur, encabezados por Ciriaco Ramírez y Hubert Franco, partidarios de la independencia de la parte este de la isla, pero en unión con la república de Petión, régimen compatible con la mulatidad y la convivencia entre la minoría blanca y negra; y el otro bando, partidario de la independencia pura y simple, en una unión con la Gran Colombia, no como Estado subalterno, sino

1 Estudioso de las tres aboliciones de la esclavitud en Santo Domingo, Frank Moya Pons en su ensayo “La primera abolición de la esclavitud en Santo Domingo” (*Eme-Eme. Estudios Dominicanos* III. 13 (1974: 14) dice lo siguiente a propósito de esta primera abolición de la esclavitud por Toussaint Louverture: “Los historiadores dominicanos siempre han dicho que Toussaint lanzó una proclama decretando la abolición de la esclavitud. Es posible que así fuera. Sin embargo, yo he tenido la oportunidad de ver los legajos y expedientes relativos a la llegada de Toussaint a Santo Domingo y en ninguna parte aparece esa proclama. A lo mejor se ha perdido y es probable que esa sea la proclama No. 2 que falta en un expediente de la Sección Estado 59 del Archivo General de Indias que contiene una serie de decretos y proclamas de Toussaint para la organización y el gobierno de la parte española de Santo Domingo. Pero en cualquier caso, lo importante no es que se proclamara o no la abolición, sino que tanto Toussaint como los habitantes de Santo Domingo estaban de acuerdo en que con su llegada quedaría abolida la esclavitud y de entonces en adelante todos los hombres y mujeres de la parte española serían tan libres como los de la parte francesa.” Pregunto yo: ¿quién tendría interés en desaparecer esa proclama n.º 2? España y Francia en primer lugar y luego cualquier anti-esclavista furioso al que le cayera en las manos dicha proclama.

al mismo título que las colectividades que formaban parte de esa confederación de países libertados por el genio de Bolívar. Ninguno de los dos bandos se impuso a la voluntad de Sánchez Ramírez, pero su muerte fulminante en 1811 a causa de hidropesía abrió de nuevo las compuertas independentistas. Este es el contexto de la parte española de la isla cuando se suceden a la muerte de Sánchez Ramírez los gobiernos de los capitanes generales Carlos de Vargas Urrutia (Carlos Conuco), Sebastián Kindelán y Pascual Real, el último, y en cuyo gobierno proclamó Núñez de Cáceres la independencia de la parte este de la isla el 1 de diciembre de 1821 con el nombre de Estado Independiente de Haytí Español, con una Declaración y una Acta Constitutiva que fue nuestro primer manifiesto teórico, conceptual y doctrinario de lo que es una independencia separada de la Iglesia.

§ 18. Actuación en Santo Domingo II.

Con los tres cargos ejercidos por Núñez de Cáceres y dada la incompetencia de los gobernadores españoles que se limitaron a ver pasar la miseria por la puerta de los hogares dominicanos a la espera del situado que enviaba España a través de la Tesorería de México, nuestro personaje quiso por todos los medios aliviar la carga y el sufrimiento de la isla: acuñó papel moneda para fluidez del comercio; protegió a los pobres de los abusos de los comerciantes con los altos precios de los artículos de primera necesidad, pero la ley de la oferta y la demanda fue reina; trató de pagar los sueldos a los empleados; procesó a algunos especuladores; reabrió la Universidad en 1814 y fue su primer rector y gracias a esta medida se conserva el retrato suyo que se colocó en el atrio del centro de estudios; enfrentó a su condiscípulo Francisco Javier Caro, Comisario Regio y luego miembro del poderoso Consejo de Indias, cuando quiso interceder para que no se procesara al señor Manuel del Monte Cabral, pariente y favorecido suyo, “por atribuírsele tratos con la república de Haití para incorporar a ella la parte española de la Isla”, razón por la que

fue deportado por Núñez de Cáceres a Cuba. A partir de esa fecha, el Comisario Caro fue un enemigo implacable de Núñez de Cáceres y torpedeó desde sus altos cargos toda iniciativa de gobierno y toda aspiración de ascender en la nomenclatura burocrática colonial a nuestro futuro independizador. Muchos dominicanos enemigos de la gestión de Núñez de Cáceres le echan en cara, con acción tan “prematura”, de ser el responsable de la ocupación haitiana. Los historiadores oligárquicos le culpan de haber roto el vínculo de Palo Hincado con España y algunos marxistas le desaprueban por no haber abolido la esclavitud o por no haber llegado a un acuerdo con Boyer para mantener intacta la independencia del 1 de diciembre de 1801. Todas estas opiniones son discursos de deseo posfácticos.

Como se verá más adelante, la conducta de Del Monte Cabral se inscribe en la práctica política del bando que propugnaba por la unión con Haití, a condición de que la fracción gobernante de aquel país fuera mulata, como la de Petión y Boyer, y no negra como la de Toussaint, Dessalines y Cristóbal. Este grupo de comerciantes de la Capital, al que pertenecía Del Monte Cabral, realizaba buenos negocios con Haití desde antes de 1804 y será ese mismo grupo encabezado por los comerciantes catalanes Manuel Pers, en Santiago, y Buen Jesús en Santo Domingo, el que le dará la espalda a la independencia de Núñez de Cáceres. Pers tomará la fortaleza San Luis de Santiago, izará la bandera haitiana y pedirá a Boyer que proclame la unión de los dos pueblos que comparten la isla (Fernando Pérez Memén. “José Núñez de Cáceres: de liberal moderado a liberal radical”. *Clío* 195, 2018: 95). El régimen colonial español impuesto por Sánchez Ramírez, conocido como España Boba, implicaba el monopolio y la esclavitud como sistema económico-político y era un obstáculo formidable para la expansión del comercio dominicano con Haití y otras islas del Caribe, comercio que había experimentado un buen desarrollo desde finales del siglo XVIII con el corso y el contrabando.

§ 19. Actuación en Santo Domingo III.

Es un tópico histórico discurrir sobre la llamada, por los historiadores tradicionales u oligárquicos, independencia efímera proclamada por Núñez de Cáceres el 1 de diciembre de 1821, verdadera primera independencia dominicana con su Declaración y Acta Constitutiva en regla contra España, tal como lo hicieron los demás libertadores, hijos de peninsulares, desde 1810.

§ 20. Existe una abundante bibliografía sobre el tema de la independencia de Núñez de Cáceres. Anteriormente vimos causas, motivos, razones políticas, posibles razones personales, por qué no abolió la esclavitud, reparos de los historiadores oligárquicos y marxistas, abandono de la base social que le apoyó, comenzando con los militares dirigidos por Pablo Alí y los comerciantes encabezados por los catalanes Manuel Pers y Buen Jesús, y posiblemente por el sector criollo que encabezó el deportado a Cuba Manuel Delmonte Cabral, expedientes que no han sido debidamente analizados como factor de derrota de la independencia de Núñez de Cáceres, la cual duró 71 días, a los que remató Boyer el 9 de febrero de 1822 con la unificación de la isla. Uno de los debates candentes insolubles, porque depende del cristal ideológico y de clase donde el interviniente se sitúe, es si fue ocupación o unión. Debate que carece de importancia y pertinencia, porque el resultado fue 22 años de unión sin un solo levantamiento contra tan odiosa “ocupación” y con la cual colaboró toda la sociedad oligárquica colonial, los comerciantes criollos y extranjeros y los futuros “trinitarios” que encabezaría Duarte, menos el clero medieval dirigido por el obispo Pedro Valera Jiménez, instigador, junto a algunos hispanófilos, de la llamada “revolución” de los Alcarrizos, liquidada sin efusión de sangre y deportados a Cuba y Puerto Rico los complotados.

§ 21. Si Núñez de Cáceres no hubiese estado dotado de una ideología del criollo y de la ideología de la Ilustración francesa, hubiese

vivido sus días feliz y rico bajo la unión con Haití, pues Boyer le ofreció el cargo de senador vitalicio y otras canonjías que hubiesen vuelto loco a cualquier hispanófilo oligarca de los que apoyaron a Boyer. Estos oligarcas preferían un gobierno de mulatos haitianos a uno de negros como Louverture, Dessalines o Cristóbal. Pero Núñez de Cáceres rechazó estos privilegios y prefirió irse al exilio, pobre, a comenzar de cero en Caracas el 22 de abril de 1823, con una imprenta a costas, él que no sabía manejar una imprenta, para vivir de lo que apareciera, con una familia de cuatro hijos y mujer.

§ 22. Actuación en Venezuela Existen varios libros de historiadores que han escrito sobre la vida de Núñez de Cáceres en Caracas, Venezuela. El de René Lepervanche Parpacén, que debe estar en nuestra Academia de la Historia, pues Rodríguez Demorizi lo cita; el trabajo de Larrazábal Blanco, incluido en el libro de Rodríguez Demorizi, el *Diario* del agente inglés Robert Ker Porter en Caracas, Daniel Florencio O’Leary, el mismo Páez en su autobiografía, y las *Memorias* escritas por Pedro Núñez de Cáceres, hijo del prócer, y finalmente, el libro del historiador Manuel Carrero Murillo titulado *Núñez de Cáceres en Venezuela*, ya citado. Y en nuestro país, las obras más importantes son las de Gustavo Adolfo Mejía Ricart, Rodríguez Demorizi, Emilio Cordero Michel y las 30 obras documentadas por Jesús Zepa que tratan sobre la independencia de Núñez de Cáceres. Dice Carrero Murillo al establecer el contexto histórico-político que encuentra Núñez de Cáceres al llegar a Caracas por el puerto de La Guaira: “En su equipaje incluyó la imprenta de la que habían salido los dos primeros periódicos en Santo Domingo, que sería muy útil en su nueva vida en Caracas. Cuando el antiguo Teniente del Gobernador, Asesor General y Auditor de Guerra de Santo Domingo, y después autor de la proclama de su independencia llegó a Caracas en abril de 1823, Venezuela era un Departamento de la República de Colombia con sus propios carac-

teres como nación y sus grupos de poder e interés oligárquicos, gobernada por el general Páez, poco después convertido en adversario de la unidad colombiana, lo que quizá interesaba a Núñez de Cáceres en su propósito de resolver la situación de su patria.” (P. 22).

§ 23. Solo una inteligencia privilegiada, con un don de mando y un trabajador infatigable explican, y Carrero Murillo se sorprende de todo esto, cómo en apenas un año Núñez de Cáceres funda el periódico *El Constitucional Caraqueño*, el cual le abrirá las puertas a la gran política de Venezuela y lo convertirá en el intelectual orgánico del proyecto de Páez de separarse de la Gran Colombia y de quien será secretario general y principal diseñador de la estrategia para lograr la finalidad que se proponía el famoso político llanero. Los pormenores de este proyecto y su fracaso están narrados en detalle por el historiador Carrero Murillo, pero baste decir que, a la llegada de Bolívar a Caracas en 1827, Páez se rindió ante la personalidad avasalladora del Libertador y el plan se congeló, para concretarse en 1831. Carrero Murillo conjetura que Núñez de Cáceres comenzó a perder poder político con Páez cuando este tuvo conocimiento de una carta que el dominicano le dirigió, imprudentemente, a Tomás Lander en la que le externaba la confianza de que el general Páez no se decidía a cruzar el Rubicón y que políticamente no era el hombre para esa tarea, es decir, la de producir la separación de la Gran Colombia, país que, con Santander a la cabeza de la oligarquía bogotana, drenaban todos los recursos económicos a favor de su causa y no de Venezuela.

§ 24. **Actuación en México.** El Libertador, para deshacerse de Núñez de Cáceres le nombró para el cargo de “Asesor de la Intendencia de Maturín, bajo las órdenes del general Mariño” (Carrero Murillo, p. 80), pero el historiador venezolano dice no haber encontrado ningún documento que certifique que el dominicano aceptó la designación. Y, al contrario,

encontramos sí documentado que Núñez de Cáceres solicitó pasaporte a Bolívar para salir hacia México. Se le concedió el pasaporte y salió para México en 1827, y luego de un arduo periplo, ya naturalizado mexicano, se estableció en 1831 en Ciudad Victoria, capital del estado de Tamaulipas y llegó allí con sus hijos José, Gregorio y Gerónimo y desplegó una intensa actividad política e intelectual y se vinculó a la fracción política más radical y anticlerical del México de aquella época, la que dirigió el vicepresidente de la República y varias veces presidente interino el doctor Valentín Gómez Farías. Fernando Pérez Memén, en su ensayo titulado “José Núñez de Cáceres: de liberal moderado a liberal radical” (*Clio* 87 [194: 93-105]) asevera que la obra del prócer ha sido infravalorada y resalta la influencia que suscitó su independencia de 1821 en Puerto Rico con el precursor independentista Antonio Valero de Bernabé, quien contó con el apoyo de la sociedad Rayos y Soles de Bolívar en 1823; y, en Cuba, en el mismo año, con José Francisco Lemus y su Cubanacán. (PP. 98-99).


§ 25. **CONCLUSIONES.** En Venezuela, Núñez de Cáceres dejó un legado imperecedero con su actuación como secretario político de Páez y la fundación de varios periódicos y su participación en el grupo conocido como la Cosiata. Y dejó a su hijo, Pedro, abogado, nacido él, según dice, en abril de 1800 en Santo Domingo, lo cual contradice a Morillas, quien asegura que Núñez de Cáceres embarcó para Cuba en 1799 al producirse el traspaso de mando a las autoridades franceses de acuerdo con el Tratado de Basilea. Lo cual supone que tal embarque debió ocurrir en 1800 cuando el niño Pedro tenía meses de nacido. A su vuelta al país en 1808 a raíz del suceso de Palo Hincado y hasta 1823, fecha de embarque para Venezuela, el hijo de Núñez de Cáceres, dice haberse graduado de abogado. En Caracas formó dos familias y la última, ligada a una pariente directa del gran dictador Juan Vicente Gómez, fue la que conservó el manuscrito de las *Memorias* de Pedro Francisco de Paula

Núñez de Cáceres, un documento excepcional sin el cual es imposible conocer la historia de Venezuela en ese período de Páez, Bolívar y los hermanos Monagas, ambos presidentes de aquel país. La obra se publicó en 1993 (Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional-FUNRES). En lo referente a México y la actuación en Tamaulipas, hay abundante documentación. La más reciente es el libro de Octavio Herrera Pérez titulado *Tamaulipas y República Dominicana: Núñez de Cáceres: Un vínculo de Independencia*. México: Instituto Tamaulipeco por la Cultura y las Artes, 2013 y el ensayo de Germán de la Reza “El intento de integración de Santo Domingo a la Gran Colombia (1821-1822)”. *Secuencia* 93 (2015). (Pérez Memén, art. cit., pp. 98, nota 12 y 100, nota 21.)

Sobre la actuación de nuestro prócer en México, acota Pérez Memén (art. cit., p. 102), lo siguiente: “En Tamaulipas ocupó importantes puestos administrativos y políticos. Fue fiscal de la Suprema Corte de Justicia de esa entidad, oficial mayor del Gobierno estatal, con funciones de secretario general, con esta posición se convirtió en el segundo funcionario más importante de ese estado. Mediante el proceso eleccionario en 1833, fue electo senador por Tamaulipas en el Senado, en la V legislatura federalista, del quinto Congreso Constitucional. Entre el 1833 al 1834, ejerció el poder el vicepresidente en funciones de presidente Valentín Gómez Farías, en ausencia del presidente López de Santa Ana. Es el período en que se realizó la primera Reforma liberal de carácter radical, la que apoyó Núñez de Cáceres, cuyo anticlericalismo se mostró en su fracasado proyecto emancipador de Santo Domingo, luego en su exilio en Venezuela,

donde escribió artículos anticlericales en el periódico que redactaba, *El Relámpago*.”

Es a este Núñez de Cáceres, creador de la primera y única independencia dominicana, al que los poderes fácticos y oligárquicos partidarios de lo “políticamente correcto”, ven con ojeriza. Pero la historia es lo que sucede y los hechos no se confunden con los deseos. El resto fue Separación, como se llamó la calle el Conde y que así debió llamarse hasta hoy, pero la hispanofilia prefirió el nombre de Bernardino de Meneses Bracamonte y Zapata, alias el conde de Peñalba (1632, Talavera de la Reina, 1632 y Cartagena de Indias, 1656). Vaya usted a saber quién recuerda tan pintoresco como consonántico apelativo, el cual no tuvo ningún mérito en la derrota de la invasión de Penn y Venables, sino que corrió a cuenta de los lanceros criollos y del desorden de las tropas inglesas. Victoria caída del cielo, como dice Moya Pons, de ahí el invento de la derrota de los inglesas por unos cangrejos hermanos de la costa.

NOTA: El escudo de armas de José Núñez de Cáceres figura en la obra del historiador venezolano Manuel E. Carrero Murillo titulada *Núñez de Cáceres en Venezuela*. Los especialistas de heráldica del Instituto Dominicano de Genealogía deberán establecer la historia de este escudo, por cuál rey le fue otorgado y si lo recibió en Cuba o en Santo Domingo y en razón de cuáles méritos se le otorgó, si es verdad, semejante distinción en su calidad de Teniente de Gobernador, Asesor General y Auditor de Guerra. 

Areíto/Acento.com del 27 de marzo
al 15 de mayo de 2021

1. El triste y vergonzoso caso de la Academia Dominicana de la Lengua

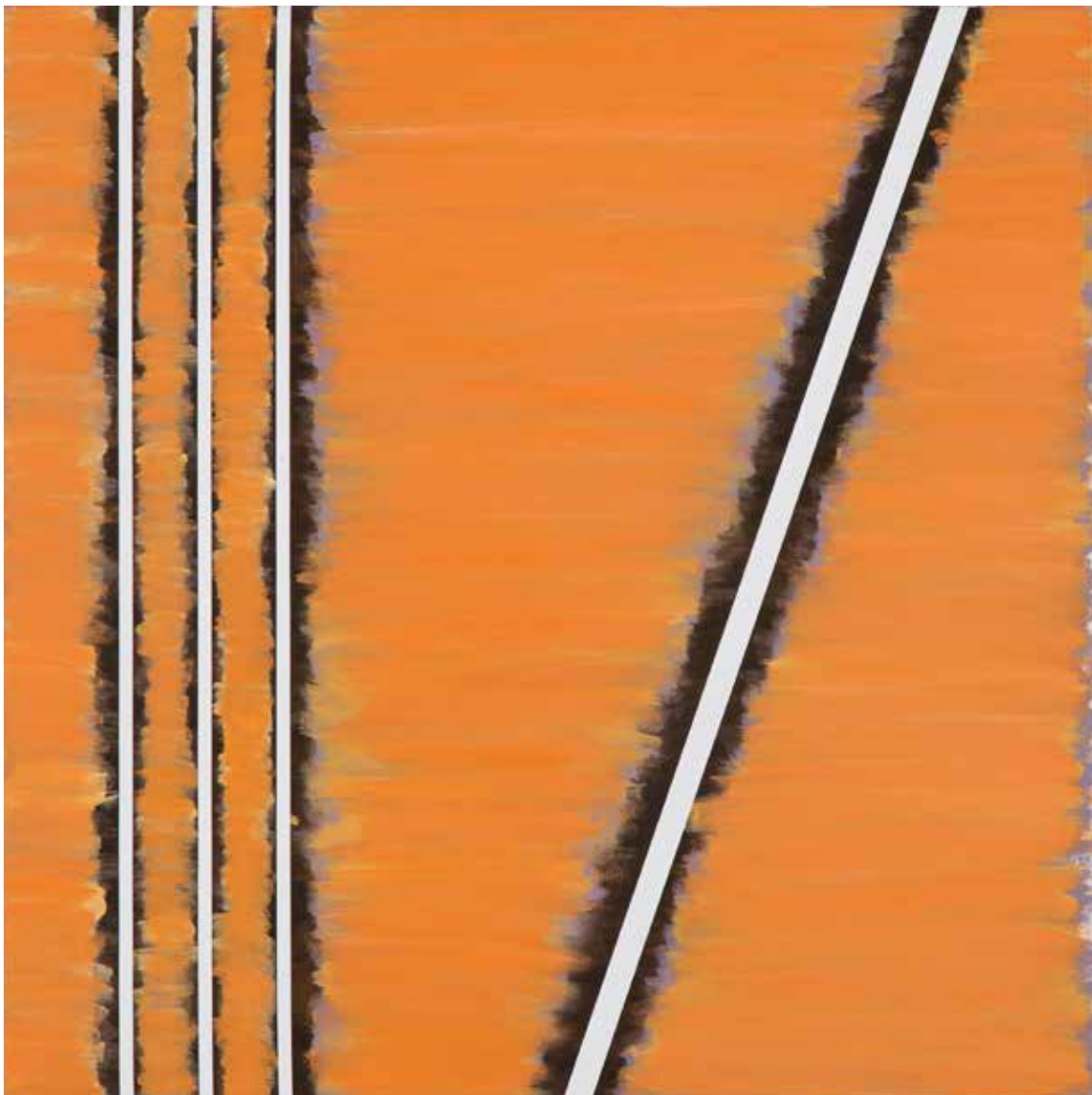
Diógenes Céspedes

§ 1. El poder absoluto que detenta Bruno Rosario Candelier como director de la Academia Dominicana de la Lengua desde 2002 hasta hoy, año en que fue elegido al cargo por primera vez, y cuyo mandato actual culmina en julio de 2023, no se debe a ningún milagro, sino a una modificación fraudulenta e ilegal de los Estatutos de la corporación operada en 2006 en lo atañadero a los artículos que dotan de atribuciones específicas al Secretario Perpetuo y al Tesorero de la Academia, respectivamente.

§ 2. ¿En qué consistió esa modificación fraudulenta e ilegal del artículo 29 que especifica las atribuciones del Secretario Perpetuo y el artículo 30 que delinea las atribuciones del Tesorero? En el primer caso, Rosario Candelier abolió el adjetivo de Perpetuo que figura en los Estatutos de 2002, los únicos con base legal porque fueron aprobados por la asamblea de los miembros de número de la Academia, y lo redactó de la siguiente manera, de modo tal que las atribuciones del Secretario Perpetuo recayeran sobre la persona del director: “Realizar, **con la anuencia del Director**, mediante circulares de lugar las convocatorias y notificar las admisiones para académicos elegidos.” En los Estatutos de 2002, no existe el inciso “**con anuencia del Director**”. Con este inciso, Rosario Candelier anuló el poder del Secretario Perpetuo y se lo atribuyó a sí mismo, a más de las potestades que tiene como Director. Y con respecto a las atribuciones del Tesorero, realizó la misma operación anterior, no contemplada en los Estatutos de 2002 y redactó el artículo 30 de la siguiente manera: “Ser el

depositario, recaudar de los aportes y fondos. Mantendrá una cuenta bancaria, manejándose los fondos en firmas conjuntas o separadas del Director y del propio Tesorero o según lo determine la Junta Directiva, la cual podrá designar a otras personas para sustituir al Director y/o al Tesorero.” Con esta coletilla “o separadas del Director”, Rosario Candelier también acapara ilegalmente las atribuciones propias del Tesorero, según consta en los Estatutos de 2002 y esto le ha permitido manejar una cuenta bancaria separada sin que el Tesorero tenga control de la misma, razón por la que solicito al presidente y demás miembros de la Honorable Tribunal Superior Administrativo realizar una auditoría a las distintas gestiones de Rosario Candelier desde 2002 hasta el presente con el único propósito de saber si ha manejado con pulcritud y transparencia los dineros públicos que ha recibido del Estado, así como las donaciones del gobierno dominicano o las internacionales y de las que nunca ha rendido cuenta al pleno de la Academia, a menos que no sean los anémicos estados de cuenta donde figuran las firmas suya y del Tesorero de turno.

§ 3. ¿Por qué sostengo, y conmigo el equipo que me acompañó en las únicas elecciones en que ha habido en 2005 una candidatura opositora a la de Rosario Candelier? Porque, para realizar la fraudulenta e ilegal modificación de los artículos 29 y 30 de los Estatutos de 2002, realizada en 2006, previo a las elecciones de la junta directiva en 2008, aparecida en el *Boletín* 20 de 2009, pero que en portada tiene fecha de 2008, Rosario Candelier no convocó a la asamblea reglamentaria compuesta por los aca-



Freddy Rodríguez. *No Hay Que Tenerle Miedo al Blanco*, 1980, Acrylic on canvas, 42 x 42 in, 106.7 x 106.7 cm

démicos de número ni notificó al Secretario Perpetuo ni al Tesorero que la modificación propuesta afectaría los poderes de estos dos funcionarios de la Academia. Pero tampoco cumplió Rosario Candelier con lo establecido en el artículo 58 que estipula que “para modificar estos estatutos se exige que haya una iniciativa firmada cuando menos por un 10% de los miembros activos.”

§ 4. Como el director de la Academia no cumplió con ninguno de los mandatos de los

Estatutos de 2002, los modificó personalmente y es posible que haya recurrido al procedimiento que le ha permitido mantenerse en el poder durante 21 años: solicitar por escrito el voto favorable a todos los académicos que le deben el favor de haberlos nombrado como miembros de número en la Academia para él aprobar los fraudes e ilegalidades que van desde estos nombramientos hasta la modificación de los artículos 29 y 30 que le permitió cumular los poderes de director, secretario perpetuo y tesorero. De modo que esos

nombramientos de académicos de número hechos personalmente por Rosario Candelier son nulos y así deberá declararlos la asamblea de la corporación el día en que una directiva con dignidad y firmeza de carácter anule esos fraudes e ilegalidades cometidos por el director de la Academia.

§ 5. Un único ejemplo palmario de manipulación del voto de los académicos de número por parte de Rosario Candelier con el recurso de rellenar las boletas con la firma de dichos académicos, con o sin su consentimiento, ocurrió durante la elección de Cayo Claudio Espinal como miembro de número. Cuando la junta electoral que dirigió los trabajos leyó los votos no presenciales, Rosario Candelier sometió a la comisión electoral el voto firmado del Cardenal López Rodríguez, fechado antes de los comicios para llenar esa vacante. Pero resulta que Manuel Núñez, secretario de la Academia, había solicitado el voto al Cardenal a favor de Cayo Claudio Espinal y este lo otorgó el día anterior a la elección, con lo que se evidenció el fraude cometido por Rosario Candelier y se abonó a la candidatura de Espinal la última boleta emitida por el purpurado y se anuló la fraudulenta fabricada por el director en su despacho.

§ 6. Tengo que especificar y aclarar que el grupo “Pedro Henríquez Ureña” que auspició mi candidatura a la dirección de la Academia en 2005 ha reconocido siempre, y esta ha sido su lucha en contra del director y sus poderes dictatoriales, la validez y legalidad de los Estatutos de 2002 y a ellos se ha aferrado en todas sus actuaciones en la Academia y todos los miembros de número que ha propuesto, y que han sido aprobados por el pleno de la corporación, ha sido con apego irrestricto a los mencionados estatutos de 2002. De modo que estos nombramientos de académicos de número aprobados por el pleno son los únicos que poseen fuerza legal y Rosario Candelier y su grupo de apoyo se opusieron siempre a nuestros candidatos.

§ 7. Una segunda prueba palmaria del fraude y la ilegalidad que ha normado la conducta de Rosario Candelier como director de la Academia fue la publicación, en el *Boletín* número 20 del año 2008, de la supuesta modificación de los artículos 29 y 30 de los Estatutos de 2002 realizada en 2006. Pero como no hay crimen perfecto, a Rosario Candelier se le olvidó publicar, junto a la supuesta modificación, el acta de la asamblea que “modificó” dichos artículos y recurrió a un ardid. Colocar en lugar de la fecha de su “supuesta modificación”, la fecha de la aprobación de los Estatutos de 2002, o sea, el 1 de marzo de 2002 y peor aún, publicar que la “supuesta modificación de los artículos 29 y 30 tocantes al Secretario Perpetuo y al Tesorero, fueron aprobado con la firma de Joaquín Balaguer, quien ya estaba muerto el 14 de julio de 2002, última parodia cínica del odiador de la declaración universal de los derechos del hombre y del ciudadano proclamados por la Revolución francesa.

§ 8. Lo dicho en los párrafos que anteceden, es la intrahistoria de la Academia Dominicana de la Lengua desde 2002 hasta hoy y a los académicos de número les comunicamos a partir de 2005 la verdad de estos hechos, pero la ceguera, la falta de dignidad y de firmeza de carácter les empujaron a votar siempre, hasta el día de hoy, por el fraude y la ilegalidad llevados a cabo por Rosario Candelier, lo cual le ha permitido a él y a su grupo de seguidores, mantenerse indefinidamente en el poder, y creer que ser miembro de número de la Academia es un prestigio, y no al revés, que somos los académicos con nuestras acciones y conducta ética los que le aportamos el prestigio a la institución. Y esta conducta de los académicos de número secuaces de Rosario Candelier me explica, taxativamente, la razón por la que Rafael Trujillo Molina se mantuvo 31 años en el poder con el apoyo, racionalización y justificación ideológica de la Academia Dominicana de la Historia, de la Academia Dominicana de la Lengua, del Ateneo Dominicano y de la Universidad de Santo Domingo. De esa misma

manera han operado los académicos de número que han apoyado los 21 años de gestión de Rosario Candelier.

§ 9. ¿Cómo se ha llegado a esta situación de fraude e ilegalidad? La favoreció un hecho insólito que, aparentemente, no debió incidir en lo sucedido en la Academia de la Lengua. Cuando Tony Raful nombró a Mateo Morrison como secretario del Consejo Nacional de Cultura, Marcio Veloz Maggiolo era subsecretario de Estado de Cultura encargado de Patrimonio Monumental. Él recusó el nombramiento de Morrison y se creyó con derecho al cargo, y acusó a Morrison de inculco e inepto y que no merecía el puesto. Veloz Maggiolo desconoció la facultad burócrata del ministro Raful y esto trajo un conflicto que obligó a Veloz Maggiolo a renunciar a su cargo y se produjo un alineamiento de los demás funcionarios de Cultura en respaldo de Raful. A partir de ahí, Veloz Maggiolo, que era subdirector de la Academia de la Lengua, renunció al cargo y la asamblea del pleno me eligió para sustituirle. Veloz Maggiolo logró que se le nombrara en la Cancillería, pero en las elecciones de 2004 respaldó, por el disgusto, a Leonel Fernández. Y triunfó. Y siguió con su apoyo a los gobiernos de Leonel y Danilo. Pero este hecho trajo un desequilibrio de poder en la Academia que dio al traste con el impulso de renovación que quiso imprimirle don Mariano Lebrón Saviñón al propiciar la entrada a la Academia de Manuel Núñez, Andrés L. Mateo, Manuel Matos Moquete y el suscrito. Entonces este desequilibrio de poder favoreció a Rosario Candelier, que de pronto se vio respaldado por las fuerzas conservadoras y por la propia gestión del clan de los mocanos encabezado desde la Secretaría de Cultura por el titular José Rafael Lantigua y la estructura de poder cultural que montó durante los ocho años de su mandato y que todavía se mantiene intacta.

§ 10. Cada vez que Rosario Candelier siente que su poder se agrieta, producto de la lucha

interna que se libra en favor de los Estatutos de 2002, recurre al expediente de la recogedora de firmas, falsas o legítimas, de los académicos que no asistirán a la asamblea. Y como no pudo impedir la elección de los últimos académicos de número, Cayo Claudio Espinal y Giovanni Cruz, ahora ha recabado cuantas firmas ha querido para imponer la candidatura de José Mármol, con el único y deliberado objetivo de intentar reconstruir la mayoría mecánica que siempre ha aprobado sus desafueros. El que tenga oídos para oír, que oiga; el que tenga ojos para ver, que vea. Que nadie alegue después ignorancia.

§ 11. Los miembros del grupo PHU que hemos enfrentado a Rosario Candelier desde el 2002 y en las elecciones de 2005, le expresamos en su propio despacho que nuestra lucha no era un asunto personal, sino institucional. Él nos venció en aquellas elecciones a causa de la defección del voto del cardenal López Rodríguez, quien, en visita a su despacho que le hice en compañía de Irene Pérez Guerra, previa explicación de nuestro proyecto, se comprometió a votar por nuestra candidatura, pero el día de las elecciones votó por Rosario Candelier. Y una prueba al canto de que nuestra lucha no es un asunto personal, sino institucional, es el hecho de que nuestro equipo mantiene, y yo personalmente mantengo, excelentes relaciones intelectuales con el director y le consulto a menudo sobre asuntos lexicográficos y literarios y para esto le llamo a su residencia de Moca o a su despacho. Incluso intercambiamos publicaciones.

§ 12. Todavía caliente el cadáver de Veloz Maggiolo a menos de un mes de su muerte, ¿cuál es la urgencia de Rosario Candelier en convocar a una elección cuando en casos similares de llenar vacantes él se ha tomado un año o más? Fíjese el lector que el director es quien convoca a llenar la referida vacante, no el secretario, perpetuo o no, a quien le ha usurpado sus atribuciones. En julio de 2023 habrá elecciones para renovar el gobierno de

la Academia, ¿pero le permitirán la biología y los académicos seguir en el cargo al director hasta ahora vitalicio? En España, Humberto López Morales, secretario de la Asociación de Academias, le preguntaba extrañado a un académico criollo si no había otras personas de mérito que aspiraran a ocupar el cargo de director, porque cada tres años era Rosario Candelier el nuevo director elegido. Y la misma pregunta me formulan casi siempre los miembros absentistas de nuestra corporación o algunos miembros de la fraterna Academia Dominicana de la Historia, la que se maneja con una alta dosis de institucionalidad e incluso, sin reelección. Quienes formulan tales preguntas e inquietudes ignoran, o fingen ignorar, la intrahistoria de lo sucedido en nuestra corporación desde hace veinte años.

§ 13. Rosario Candelier gobierna la Academia, respaldado por los artículos 29 y 30, como un Pedro Santana apoyado en el báculo del artículo 210. En el caso de las premiaciones literarias donde la Academia es jurado, el director ni se molesta en consultar a la junta directiva o al pleno para que el voto para el Premio Nacional de Literatura o el de la Fundación León Jimenes sea el deseo de la mayoría. El director vota por el candidato de su simpatía personal, como en el caso de Veloz Maggiolo a quien propuso siempre para el premio Cervantes a cambio de su lealtad. O vota por un miembro del interiorismo. Es el espíritu de solidaridad provinciana del clan de los mocanos en pleno funcionamiento.

§ 14. Finalmente, existe un caso grave de solapamiento de la estructura paralela del Ateneo Insular o interiorismo, teoría literaria fabricada por Rosario Candelier, con la estructura de la Academia Dominicana de la Lengua, acción clientelar donde una y otra se confunden en una inextricable simbiosis. Convertida en una especie de Consistorio medieval, la burocracia interiorista solapada en la Academia ocupa las siguientes cargos lingüísticos y literarios y sus integrantes son, o esperan serlo, miembros correspondientes con promesa de llegar a convertirse algún día en miembros de número. Estos cargos son los siguientes: Coordinadora de la tertulia lingüística de la Academia; coordinadora de la tertulia “Letras de la Academia”; coordinador del grupo “Mester de la Academia”; coordinador del grupo “Trovadores de la Academia”; coordinador del grupo “Juglares de la Academia”; consultor lingüístico; consultor bibliográfico; coordinador de biblioteca; colaboradora de actos; colaborador de eventos; colaboradora de jornadas líricas; colaboradora de actividades; coordinadora de relaciones públicas y, finalmente, el abogado asesor del director, presidente del Patronato de la Academia. ¡Cuánta duplicación de funciones! y cómo la Academia de la Lengua se ha convertido en una antigualla teocrática que avergonzaría a todos los miembros fundadores y académicos de número que fueron discípulos directos o indirectos de Eugenio María de Hostos, a quienes nunca se les ocurrió crear, con el Ateneo Dominicano, una estructura paralela a la Academia Dominicana de la Lengua. ▲

2. Dos cartas sobre la ilegalidad de la reforma estatutaria de la Academia Dominicana de la Lengua realizada por Bruno Rosario Candelier el 13 de enero de 2006

§ 1. **Antecedentes.** Bruno Rosario Candelier fue electo como director de la Academia Dominicana de la Lengua (ADL) en julio de 2002, en razón de que el titular, Mariano Lebrón Saviñón, declinó la reelección con el argumento de que se necesitaba inyectar sangre joven y nueva a la institución.

§ 2. Bajo ese predicamento, entramos como miembro de número entre 2002 y 2003 Andrés L. Mateo, Manuel Núñez, Manuel Matos Moquete y el suscrito y, posteriormente, Pedro Vergés y Guillermo Piña Contreras. Esa sangre nueva intentó introducir un cambio en la gestión personalista y autoritaria con que Rosario Candelier dirigía la corporación. En las elecciones de julio de 2005 nos propusimos viabilizar ese cambio con una nueva directiva encabezada por el suscrito, pero como informé anteriormente, mi candidatura perdió por un voto (9 a 8), porque el día de las elecciones el cardenal López Rodríguez decidió votar por Rosario Candelier, pese a que se había comprometido ante Irene Pérez Guerra y ante mí a votar por mi candidatura cuando le visitamos para recabar su voto. El presidente de la Comisión Electoral, Andrés L. Mateo, anuló el voto de Suro, muy enfermo y con Parkinson, porque su firma había sido falsificada por el director y su voto rellenado a favor del director.

§ 3. Pero lo que vino a alertar a don Mariano Lebrón Saviñón y a los colegas de su antigua directiva acerca de la deriva autoritaria y fraudulenta de Rosario Candelier fue la

reforma estatutaria ilegal que este operó el 13 de enero de 2006 mediante la cual cambió las funciones del Secretario Perpetuo, eliminándole lo de perpetuo, y las funciones del Tesorero, eliminándole la facultad de firmar junto a él los cheques y, además, atribuyéndose la facultad de crear una cuenta bancaria separada sin que el Tesorero tuviera acceso a su manejo. Esta conducta y acción del director llamó a los académicos a sospechar, aunque en derecho se supone la buena fe y la inocencia hasta que no se pruebe lo culpabilidad del delito, que el director Rosario Candelier deseaba, y lo logró hasta hoy, dotarse de poderes dictatoriales para gobernar a su antojo la Academia Dominicana de la Lengua.

§ 4. El conflicto estalló luego de celebradas las elecciones de julio de 2005, tal como llevo dicho, cuando aquel 13 de enero de 2006, Rosario Candelier se inventó una reforma de los estatutos sin que los miembros de la junta directiva y otros miembros de número participaran en la inexistente asamblea estatutaria y cuyos resultados publicó, contra viento y marea y desafiando incluso a los académicos que le habían encumbrado en el cargo de director, en el *Boletín* 20 de 2008, órgano de la ADL, que vio la luz en junio de 2009. En los Estatutos publicados en ese *Boletín* quedan eliminadas las atribuciones del Secretario Perpetuo y del Tesorero y se las confiere a sí mismo el director. O sea, una verdadera dictadura. A partir de ahí, los académicos de número que han enfrentado esta dictadura de Rosario Candelier, muy parecida en sus mé-

todos a la de Trujillo que todo lo designada de dedo, según su voluntad omnímoda, solo reconocen la validez de los estatutos de 2002 y los nombramientos de académicos de número propuestos concorde a estos estatutos y por los cuales el director y sus secuaces nunca votaron. Nos reservamos el derecho de contratar a juristas que nos evacuen una opinión autorizada para que nos digan si las acciones emprendidas por Rosario Candelier son todas o no nulas de pleno derecho. Y por la presente instancia solicitamos al Tribunal Superior Administrativo, sito en el edificio de la Procuraduría General de la República, y a la oficina que dirige Milagros Ortiz Bosch sobre Ética y Transparencia Gubernamental, con el objetivo de que sea realizada una investigación o auditoría sobre el manejo de los fondos aportados por el gobierno a la ADL, así como el destino de otros recursos internacionales recibidos por la corporación y para que se determine si los referidos dineros públicos o privados han sido manejados, desde 2002 hasta hoy, con pulcritud y transparencia.

§ 5. Cuando estalló escándalo de la reforma fraudulenta a los estatutos por parte de Rosario Candelier, la junta directiva dirigió en fecha 16 de febrero de 2006 la carta siguiente a los miembros de la ADL: “LOS ABAJO FIRMANTES rechazamos categóricamente los acuerdos de la supuesta Asamblea celebrada en fecha 13 de enero de 2006 por las siguientes razones. 1) Las propuestas conocidas en dicha Asamblea no emanaron de la mayoría de los Miembros de la Junta Directiva, ni fueron sometidas al Pleno tal como lo establecen los Estatutos vigentes al momento de la celebración de dicha Asamblea. Sólo dos (2) de los siete (7) miembros de la Junta Directiva asistieron a tal reunión. 2) Los procedimientos de modificación de los Estatutos no cumplieron con la normativa que los mismos establecen para ese efecto, a saber: a) La debida convocatoria del Pleno acompañada de una copia de la propuesta de modificación estatutaria: b) La convocatoria del Pleno con

la asistencia mayoritaria y personal, no por delegación ni carta firmada: c) la asistencia personal y mayoritaria de los Miembros de la Academia: d) discusión artículo por artículo de las modificaciones estatutarias propuestas: e) la votación deberá ser por mayoría absoluta, y si no asistiese esta se procederá a una nueva convocatoria con los que estén presentes. 3) En cuanto a la ampliación de nuevos miembros de número, se debió contar previamente con una modificación legítima de los Estatutos. En consecuencia, al no cumplirse con este requisito, dicha ampliación es nula de pleno derecho.

Por otra parte, nos extraña que las convocatorias enviadas a los Miembros de la Junta Directiva y a otros Miembros de la Academia se hagan de manera selectiva y se les entregue la comunicación días después de que se ha efectuado la reunión de la Junta.

Igualmente, hemos verificado la usurpación y obstrucción de las funciones de la académica Irene Pérez Guerra, Secretaria Perpetua de la Academia, del Tesorero, el académico Manuel Núñez, quien hasta el presente no ha firmado ningún cheque de los emitidos por la actual dirección, así como tampoco conoce ningún aspecto del desenvolvimiento financiero de la Academia, y del Bibliotecario Perpetuo, el académico Manuel Matos Moquete.

En tal virtud, en ejercicio de lo establecido por los Estatutos, convocamos al Pleno de la Asamblea de la Academia a la reunión a celebrarse el viernes 24 de febrero de 2006 a las 6:00 p.m. en la sede de la Academia, para que discuta el contenido y el procedimiento de las resoluciones de dicha comunicación, y para que el Director ofrezca las explicaciones que juzgue pertinentes sobre la misma.

Por la Junta Directiva: Irene Pérez Guerra, secretaria perpetua; Manuel Núñez, tesorero; Manuel Matos Moquete, bibliotecario perpetuo; Andrés L. Mateo, vocal. Y suscriben dicha convocatoria, los miembros de número: Víctor Villegas, Mariano Lebrón Saviñón, Lupo Hernández Rueda, Carlos Esteban Deive y Diógenes Céspedes.

El segundo documento es la contundente carta del académico Lupo Hernández Rueda, junto a Víctor Villegas uno de los juristas más sobresalientes del foro dominicano, dirigida a Rosario Candelier ante la flagrante violación de los Estatutos de la Academia. Dice así la misiva del poeta Hernández Rueda al director de la ADL, fechada el 20 de febrero de 2006, a propósito de la carta anterior firmada por la Junta Directiva y otros miembros de número: “Honorable Señor Director: Muy respetuosamente, me adhiero a la petición dirigida a Usted por algunos Académicos, de convocar al Pleno de la Academia, por entender que se les privó de su derecho a presentar candidatos a Miembros de Número de la Academia, sobre la base de que no se cumplió con las disposiciones de los artículos 4 y 5 de los Estatutos de la Academia ni en el Acta levantada el 13 de enero del año en curso, consta la comprobación del quórum estatutario y si las decisiones adoptadas fueron por unanimidad o votación dividida.

Sin otro particular, le saludo con sentimientos de alta estima y consideración, muy atentamente, Dr. Lupo Hernández Rueda, Académico de Número.”

El director Rosario Candelier desconoció estas dos cartas firmadas incluso por los académicos que le encumbraron a la posición de director y siguió, como era de esperarse del ejercicio de un poder dictatorial y usurpado, de violación tras violación, hasta el día de hoy, de los Estatutos de la institución y reeligiéndose, cada tres años, como en la era de Trujillo, con una junta directiva que funciona a manera del poder legislativo de Trujillo y con unos académicos nombrados de dedo y con los procedimientos de la violación de los estatutos de 2002, incluso de los fraudulentos que figuran en el *Boletín* 20 de 2008.

Desde 2002 hasta hoy, Rosario Candelier y quienes les han acompañado en esta aventura, han reído de primero, burlando todas las normas. Pero no hay mal que dure cien años ni cuerpo que lo resista y llegará el día en que otros rían de último y restablezcan la justicia y la institucionalidad de la ADL.

6. Conclusiones:

- 1) Los académicos correspondientes no votan ni tienen que intervenir en disputa entre académicos de número. En los estatutos de 2002 esta figura del académico correspondiente no existe. Los Estatutos de 2002 son los únicos válidos que el grupo “Pedro Henríquez Ureña” reconoce, porque la reforma estatutaria de 2006 que nombra académicos correspondientes dominicanos es ilegal, como se vio por las dos cartas arriba transcritas.
- 2) El fraude y la ilegalidad implantados por Bruno Rosario Candelier en la Academia desde 2006 fueron siempre enfrentados por un grupo de académicos conscientes de sus responsabilidades. Si no se ha triunfado, ha sido por la construcción de una mayoría mecánica nombrada de dedo por Bruno Rosario Candelier, muy ligada a la mediocridad como forma de ascenso social y al clientelismo y al patrimonialismo como forma de hacer política.
- 3) En esta labor de construcción de su poder absoluto en el gobierno de la Academia, Bruno Rosario Candelier contó, como activista del peledéismo, con el apoyo de los gobiernos de Leonel Fernández de 2004 a 2012, al grado de que se intercambiaron favores: Leonel nombró a Bruno Rosario Candelier como subsecretario de Estado de Educación, encargado de los asuntos culturales en 1999 y en 2000 le designó director general de Bellas Artes y Bruno Rosario Candelier nombró a Leonel, de dedo, como miembro de número de la ADL, cambalache al mejor estilo de Santos Discépolo. Leonel no reúne los 4 requisitos que se exigen para ser miembro de número: ser lingüista, filólogo, gramático o tener una obra literaria de trascendencia local o internacional. Al día de hoy también cuenta Bruno con la



Freddy Rodríguez b. 1945. *¿Sabra FR pintar?*, 1980, Acrylic on canvas, 48 x 42 in, 121.9 x 106.7 cm

simpatía de algunos miembros del perremeísmo.

- 4) El grupo “Pedro Henríquez Ureña” por el Rescate y Adecantamiento de la ADL seguirá su lucha emprendida desde 2005 para institucionalizar nuestra corporación sin el clientelismo ni el patrimonialismo practicados por Bruno Rosario Candelier, lo cual le ha permitido gobernar la academia como un dictador perpetuo que no le rinde cuentas a nadie. 4) A Rafael González Tirado, secretario perpetuo que aspiraba en 2008 a director y a quien el grupo

PHU le prometió su apoyo en esa faena, fue triturado por Bruno y, cansado, decidió renunciar cuando el director le eliminó lo de perpetuo al cargo en la reforma ilegal de los estatutos efectuada en 2006.

- 5) Los académicos de número que tengan ojos para ver, que vean y oídos para oír, que oigan. Ellos, que son los que quitan y ponen autoridades, son los únicos responsables de la situación de su ADL. No queremos activistas políticos en la dirección de la Academia Dominicana de la Lengua. 🗑️

3. La reforma estatutaria de 2006 no fue aprobada por el Pleno de la Academia Dominicana de la Lengua

§ 1. Cuando Bruno Rosario Candelier muestre públicamente el acta del pleno de la asamblea de miembros de número de la Academia Dominicana de la Lengua (ADL) que modificó los estatutos de 2002 el 13 de enero de 2006, entonces acataré humildemente los estatutos de 2006 publicados en el *Boletín 20* que vio la luz pública en junio de 2009.

§ 2. Y Rosario Candelier no mostrará el acta de dicha asamblea, porque sencillamente no existe y al no existir, el director de la Academia no la envió al Poder Ejecutivo para su aprobación mediante decreto, tal como lo exige la ley 122-05 para las asociaciones sin fines de lucro o instituciones de derecho público. En consecuencia, esa reforma estatutaria de 2006 publicada en el *Boletín 20* solo existe en la mente de Rosario Candelier y sus secuaces. Como se vio anteriormente, los que firmaron el desconocimiento de esos estatutos de 2006, también suscribieron un documento con un voto de censura el 28 de febrero de 2006 contra el director de la ADL en razón de esa modificación ilegal.

§ 3. ¿Quieren saber la causa por la que Rosario Candelier modificó los estatutos de 2002, sin asamblea del pleno de los académicos de número? La causa se explica porque cuando asumí en 2004 la subdirección de la ADL, Rosario Candelier no contaba con la mayoría de votos en la Junta Directiva y no pudo imponer su visión totalitaria a los demás académicos. Pero en las elecciones de julio de 2005, salí de la subdirección y entonces Rosario Candelier sí contó ya con la mayoría en la Junta Directiva, modificó los estatutos en 2006 y eliminó a la secretaria perpetua y a partir de ese momento

construyó su poder absoluto hasta el día de hoy al subordinar la junta directiva a su persona.

§ 4. Causante de la crisis de legitimidad de las sucesivas gestiones de Rosario Candelier al frente de la ADL, es a esa ilegalidad que hábil y astutamente no se han referido nunca los que han salido en defensa del “actual director” y se han ido por la tangente al enfocarse en asuntos personales que nada tienen que ver con esta crisis de legitimidad y legalidad: aducen esos secuaces de Rosario Candelier que él es trabajólico, que ha publicado 60 libros, que es buen padre de familia y mejor amigo, que ha colocado en un sitio local e internacional a la ADL, así como una larga sarta de ditirambos.

§ 5. El grupo “Pedro Henríquez Ureña por el Rescate y Adecentamiento de la ADL” ha tenido siempre clarísimo que su lucha por la legitimidad y legalidad de los estatutos de 2002 (principio innegociable) no tiene absolutamente nada que ver con asuntos personales, sino que se trata de un problema institucional; que no hay pequeños y mezquinos intereses surgidos cada vez que se acercan elecciones en la ADL, etc. etc. El suscrito mantiene excelentes relaciones personales con el director de la ADL e incluso antes de que se desatara la presente crisis, fue a la ADL a llevarle su último poemario, dedicado, como muestra del intercambio de publicaciones que hemos mantenido siempre.

§ 6. Simplemente, hemos querido alertar a la comunidad de académicos de número de esta crisis de legitimidad e ilegalidad para que cada cual asuma su responsabilidad en las próximas elecciones de 2023.

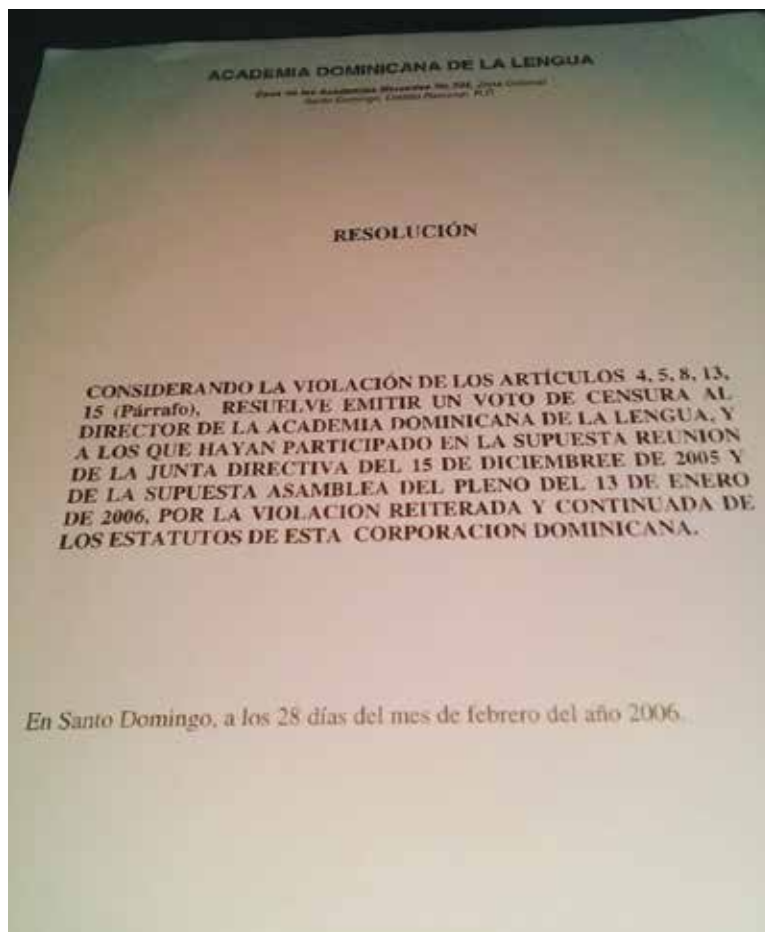
§ 7. Según los estatutos de 2002, válidos y vigentes, y por los que no se rige el director de la ADL, las figuras de académicos correspondientes y miembros colaboradores son inexistentes, por los que esa categoría debe de abstenerse de participar en este conflicto entre académicos de número y debo recordar, además, que un académico electo no tiene existencia (es decir, voz y voto) hasta que no presenta su discurso de ingreso a la ADL.

§ 8. Si ambiciones y apetencias electoreras existen, es en el campo del director y sus valedores, algunos de los cuales juegan a la doble cabeza llevando y trayendo informaciones a ambos campos en pugna con la finalidad expresa de obtener adhesión para su proyecto de dirigir la ADL, traicionado, como buenos Romualdo Montero, tanto a Sánchez como a Pedro Santana. Desde 2005 el grupo que adversa a Rosario Candelier no ha terciado en ninguna

de las elecciones en que él ha sido elegido director basado en los estatutos de 2006, prueba de que no reconocemos ese método de elección ni tenemos ambiciones de dirigir la ADL.

§ 9. No seré, si estoy vivo en 2023, ni candidato a vocal. Retirado desde 2013 de toda actividad, mi vida de escritor y periodista se contrae a leer, escribir y dirigir la revista literaria y cultural *Cuadernos de Poética* y a luchar por la creación en nuestro país de un verdadero Estado nacional anticlientelista y antipatrimonialista, seguidor como he sido, y soy, de esta sana doctrina política fundada por don Américo Lugo en 1916 con su tesis doctoral; en 1920 con su carta a Horacio Vásquez y en los años 1934-36 con sus cartas al dictador Trujillo, doctrina que muchos, en nuestro ámbito geográfico, proclaman de la boca para afuera.

§ 10. Transcribo, a continuación, con la autorización de Manuel Matos Moquete, la carta que le dirigió a Bruno Rosario Candelier cuando el director de la ADL le solicitó, por escrito, como es su método habitual, el voto no solamente para él, sino también para los demás miembros de la Junta Directiva, un método de reelección indefinida que vulnera incluso los mismos estatutos fraudulentos de 2006, según los cuales, salvo que el académico de número esté enfermo de gravedad y no pueda trasladarse, este deberá estar presente en el local de la Academia el día de la elección de sus autoridades, las que deberán ser votadas individualmente y no por plancha. Esta es una carta reveladora que delata el mecanismo de funcionamiento del poder de Rosario Candelier, usado con todos los académicos que les favorecen en esta práctica y que prefieren enviar su voto por escrito, aunque estén sanos y salvos en la comodidad de su hogar. Matos Moquete le dijo no al poder del director y su mecanismo de reelección indefinido. Los términos de la carta de Matos Moquete revelan, además, que la confrontación con Rosario Candelier no es nada personal, sino institucional:



Santo Domingo, DN
9 de junio de 2020

Señor
Don Bruno Rosario Candelier
Director de la Academia Dominicana de la Lengua

Su Despacho.

Distinguido Director:

Cortésmente, reciba mis afectuosos saludos, a la par que mi respuesta negativa a su misiva del 5 de junio de 2020, en la cual solicita mi decisión acerca del asunto planteado en estos términos:

“Si usted está de acuerdo que el suscrito siga dirigiendo la ADL puede consignar su voto por este Director y la Junta Directiva propuestos en la hoja de votación, que le adjunto.”

Soy de opinión que la junta directiva propuesta no es la más adecuada para dirigir la Academia Dominicana de la Lengua -ADL a partir de la asamblea eleccionaria del 18 del mes en curso.

En esencia, esa junta directiva ha agotado varios períodos consecutivos en la conducción de la ADL.

No ignoro algunos cambios introducidos, en relación con la junta directiva vigente, que afectan a individuos y a determinadas funciones. Pero, de ningún modo, estos obran en función del fortalecimiento y la renovación de la ADL.

Es preciso señalar que es saludable dejar espacio a la alternabilidad en nuestra institución. Estos tiempos requieren de nuevas ideas y nuevos proyectos.

Y esto ha de suceder, sin portar desmedro a los grandes aportes introducidos a la ADL por el equipo directivo en estos últimos lustros, principalmente debido a la obra tesorera de su Director, Bruno Rosario Candelier .

Por lo antes dicho, dejo mi voto en libertad de considerar nuevas propuestas para la dirección de la ADL durante el período 2020-2023.

Con la amistad, consideración y estima de siempre, le saluda cordialmente,

Dr. Manuel Matos Moquete
Miembro de Número

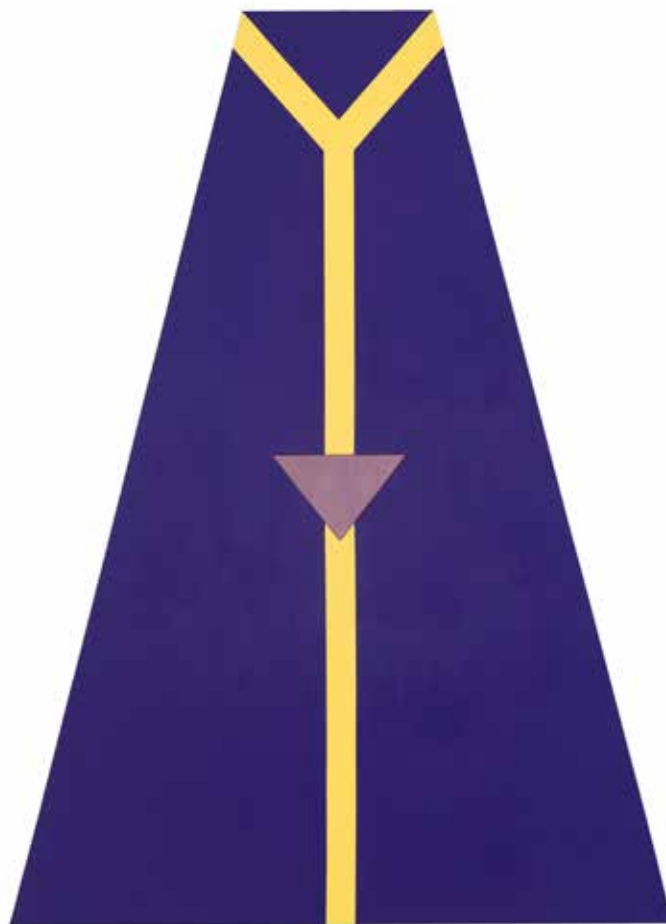
4. La Academia Dominicana de la Lengua no existe legalmente: es un fantasma

A José Chez Checo

§ 1. El artículo XIII del Reglamento de la Academia Dominicana de la Lengua (ADL), correspondiente de la Real Academia Española desde el 2 de enero de 1932, titulado “Disposición transitoria”, ordenó al presidente de la corporación, monseñor Adolfo Alejandro Nouel, lo siguiente: “El presidente de esta Academia Dominicana de la Lengua, queda facultado para solicitar la incorporación de la misma, de conformidad con la Ley sobre Asociaciones que no tengan por finalidad un beneficio pecuniario, de fecha 26 de julio de 1920 (Gaceta n.º 3139), y para cumplir con las formalidades legales subsiguientes, Ciudad Trujillo, R. D., 31 de julio de 1939.” (*Boletín de la ADL*, año 1 n.º 1. 12 de octubre de 1939, p. 51).

§ 2. A 82 años del acto oficial de instalación de la ADL en el local de la Casa de España de la calle padre Billini, ninguno de los presidentes, y luego directores, que tuvo, y ha tenido la ADL, cumplió con este mandato obligatorio, razón por la que afirmo categóricamente que nuestra corporación existe de hecho, pero no de derecho, por lo cual es un fantasma que, no obstante, recibe dineros públicos desde aquel lejano día en que el brigadier Rafael Leónidas Trujillo. Presidente de la República, ordenó que así fuese, hasta hoy, sin que hasta la fecha haya sido dicha institución reconocida por el Poder Ejecutivo, a pesar de haber sido fundada el 12 de octubre de 1927.

§ 3. Cuando Guillermo Piña Contreras revisó los decretos del Poder Ejecutivo desde 1930 hasta hoy, me comunicó la información de que la ADL no había sido incorporada hasta hoy por ningún decreto. De inmediato, le dirigí una comunicación al Dr. Antoliano Peralta Romero, Consultor Jurídico del Poder



Freddy Rodríguez b. 1945 *Sacred and Profane Love III*, 1995. Acrylic and leather on canvas, 68 x 48 in, 172.7 x 121.9 cm

Ejecutivo, con el objeto de que me certificara si desde 1930 hasta hoy había emanado del Poder Ejecutivo algún decreto de incorporación de la ADL por parte del Poder Ejecutivo. He aquí la escueta respuesta del Dr. Peralta Romero: “Estimado amigo: tengo a bien informarle que hasta el momento en la Consultoría Jurídica del Poder Ejecutivo no hay constancia de que se haya dictado decreto alguno relativo a la incorporación de la Academia Dominicana de la Lengua.” (Carta de 3 de julio de 2021).

§ 4. Ese Rafael Leónidas Trujillo, sí, ese mismo, condenado sin apelación por los historiadores dominicanos contemporáneos a causa de la implacable dictadura que instauró sobre un montón de cadáveres y de las libertades públicas a partir del golpe de Estado del 23 de febrero de 1930 en contra del anciano Horacio Vásquez y que duró hasta el 30 de mayo de 1961, día de su asesinato. Sí, ese mismo dictador sobre quien no se han cumplido las proféticas palabras de Américo Lugo acerca de lo que es la historia inmediata, asistió, en su calidad de presidente de la República, aquel 12 de octubre de 1932, a la instalación de la ADL y pronunció un “conceptuoso” discurso, según los ditirambos de los trujillólogos de la época, en el que se comprometió a dotar de fondos a la institución para su funcionamiento. Lo más probable es que el discurso fuera redactado por Max Henríquez Ureña o por uno de esos áulicos a quienes les correspondía siempre el cargo de Secretario de Estado de la Presidencia. (El discurso del Jefe está insertado en el *Boletín* número 1 ya citado, pp. 29-30).

§ 5. En tal virtud, y dada la verdad irrefragable de la falta de incorporación o reconocimiento de la ADL por parte del Poder Ejecutivo, invito a los académicos de número junto con los miembros del “Grupo ‘Pedro Henríquez Ureña’ por el Rescate y Adecentamiento” de la ADL a firmar, dirigida al director Bruno Rosario Candelier, una solicitud de convocatoria formal a una asamblea del pleno de la institución con el único y expreso objetivo de reformar los Estatutos de 2002, únicos válidos legalmente, ya que la reforma de 2006 se hizo sin asamblea del pleno, convocatoria que se hará con el único y expreso motivo de aprobar, primero, el Acta de instalación de la Academia como tal y, en segundo lugar, elevar una instancia ante el Poder Ejecutivo para que apruebe el reconocimiento de la ADL como una institución de derecho público de acuerdo a los que estatuye la ley 122-05 sobre asociaciones sin fines de lucro, tal como se hizo con el reconocimiento de la fraterna Academia Dominicana de la Historia mediante decreto 42-14. Para que la asamblea del pleno de académicos de número tenga fuerza estatutaria se

necesita solamente la firma del 10 por ciento de los académicos de número activos. Quienes estén de acuerdo con esta solicitud de convocatoria, favor de enviar una comunicación en este sentido al suscrito al correo electrónico siguiente: diogenes.cespedes@gmail.com

§ 6. Esta convocatoria es una labor patriótica y cultural de primer orden, porque la patria está incluida en la lengua a través del discurso. Sin la existencia del español dominicano no existimos como dominicanos y a lo más que llegaríamos, en la escala de la naturaleza, si perdiéramos la facultad de hablar el español, es a equipararnos con los animales de la selva.

§ 7. Somos los académicos de número, con nuestro trabajo intelectual y con nuestro compromiso ético, los que prestigiamos a la ADL. A pesar del apoyo oficial brindado por el dictador Trujillo a las academias, al Ateneo Dominicano, al Instituto Trujilloniano, a la Universidad de Santo Domingo y a cuanta institución cultural lo solicitara, nuestra ADL vivió una vida tortuosa en la era de Trujillo. Primero se alojó, arrimada a la Casa de España; de ahí se mudó a la Universidad de Santo Domingo, posiblemente adherida, como rémora, a un aula cualquiera de la antigua Facultad de Filosofía y Letras. En 1941, la ADL se propuso “gestionar” que la Academia fuera “trasladada a un local más adecuado.” (*Boletín* 4, p. 46). En ese mismo *Boletín* (pp. 4-5), el presidente de la ADL, Cayetano Armando Rodríguez, le dirigió una carta a Trujillo el 14 de noviembre de 1939 informándole que “la institución ha venido llevando vida languideciente por la falta absoluta de recursos (...) Solicita, pues, vuestra también hija espiritual, cualquier subvención que le permita sostenerse y llenar los altos fines culturales y cívicos que se propone y que movieron a su fundación.” De ahí volvió a la zona colonial hasta que Balaguer, miembro de dicha corporación, y con la buena voluntad del arquitecto Eugenio Pérez Montás, la alojó en el espacio que hoy comparte, calle Mercedes 204, con la Academia Dominicana de la Historia, la de Medicina y otras entidades.

Pero todavía en junio de 1941, en el *Boletín* número 4 (p. 40), el secretario vitalicio Federico Llaverías se dolía de que la ADL no había sido incorporada. Los efectos devastadores de la Segunda Guerra Mundial y los afanes de Trujillo para reelegirse en 1942, así como el activismo social de las mujeres para lograr el voto y el reconocimiento de sus derechos políticos provocaron, quizá, la desidia y el olvido de la tarea que le había sido encomendada a los presidentes de la ADL: incorporarla como una institución sin fines de lucro.

§ 8. Pero de lo que no se olvidaron jamás los académicos de número de la ADL y los activistas de la ideología propagandística de la dictadura fue el proponer la candidatura de Rafael Leónidas Trujillo Molina como miembro de número de la institución. Me propongo realizar una modesta investigación de los pormenores y detalles de este acontecimiento que convirtieron a un analfabeto funcional en colega de todos nosotros y quien, aunque con el título de electo, figura en el diccionario de la Real Academia Española como el académico don Rafael Leónidas Trujillo Molina (página XVIII de la edición del DRAE de 1956). El Generalísimo “aparece como miembro correspondiente de la Corporación junto a otros intelectuales dominicanos”. (Véase Lino A. Romero. *Trujillo: El hombre y su personalidad*. Santo Domingo: Búho, 2006, p.361-364). Me propongo investigar quiénes llevaron la voz

cantante con semejante iniciativa o quiénes movieron el asunto bajo cuerda; si el dictador pronunció su discurso de ingreso y dónde se encuentra publicado; quién pronunció el discurso de recepción del nuevo “académico de número”, a pesar de que este no cumplía con los requisitos que se exige para ser miembro de número, cuales son, *mutatis mutandis*, casi los mismos que exigen los Estatutos de 2002: “... servir o haber servido una cátedra de gramática o de filología en un establecimiento de enseñanza secundaria o superior, o haber publicado notables obras o trabajos gramaticales o literarios...” (*Boletín* 1, p. 48); y, en fin, todo el alboroto que se armó en torno a la payasada de este nuevo académico y la recepción que produjo el evento en los medios de comunicación de la época (sobre todo en los periódicos *La Nación*, *El Caribe* y las revistas de circulación en la Capital y el interior) y también el eco de la prensa en el plano internacional. Si el académico electo Trujillo no pronunció su discurso de ingreso a la ADL, todo fue una pantomima propagandística para consumo del extranjero, razón por la que no merece entonces este asunto ninguna investigación, porque quien no pronuncia su discurso de ingreso a la ADL no es académico de la institución. Para culminar esta saga, le seguiré la huella a Trujillo a través de los *Boletines* de la ADL desde 1956 en adelante. ¡Cosas veredes, Sancho! 🗡️

Areito/Acento.com de 24 de julio de 2021.

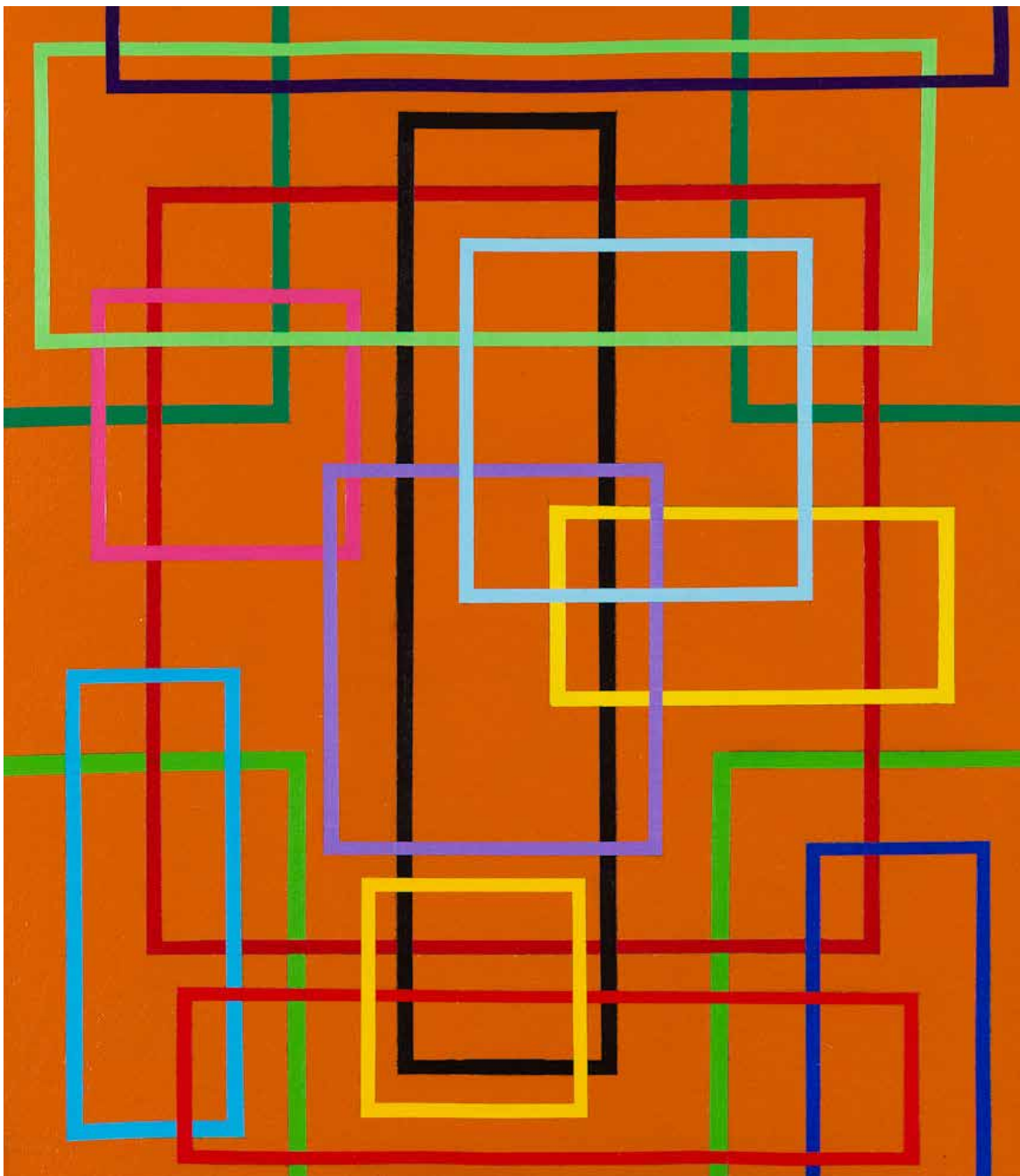
§ 1. Uno de los temas que más fascina a los escritores es el de las loterías del mundo y sus mecanismos de funcionamiento. Incluso hay una tesis literaria que sostiene, como vulgata, que la literatura y la escritura son un juego. Y está la otra tesis que compara la literatura con un juego de ajedrez; o la versión matemática que considera la literatura como un cálculo de posibilidades. Todas estas teorías son metáforas semióticas que la *doxa* admite como verdades irrefragables y las creencias sociales las validan al funcionar como una dictadura.

§ 2. La fascinación que ejercen estas teorías literarias como metáforas semióticas han dejado obras admirables. Para no ir más lejos, tres ejemplos bastan: *El jugador*, de Dostoievski, “La lotería de Babilonia”, de Jorge Luis Borges y el pasaje de la novela *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez en la que el dictador manipula los sorteos de la lotería para atribuir los premios a sus favoritos. Salvo error u omisión, no recuerdo ningún texto de ficción producido por escritor o escritora dominicanos que verse enteramente sobre este tema de las loterías. Ojalá alguien me señale uno o varios títulos que desmientan mi afirmación. Pero, mientras tanto, para que la excepción no sea la regla, cito mi relato “La lotería de Rabkú Nolt de Altania”, publicado primero en el suplemento *Areíto* y, luego, en *Cuadernos de Poética* 33 (2020: 121-122), texto en el que, simbolizado cualquier país, incluido el nuestro, con el guiño a Borges, planteo que nuestras loterías, con el recurso de la informática, con solo ver en pantalla cuáles números no han sido vendidos, detentan el poder de controlar los sorteos, encasillándose a su favor los premios y maximizando las ganancias y, cada cierto tiempo, distribuir un premio en provincias o lugares geográficos deprimidos.

Y publicitar, no faltaba más, hasta el cansancio, su filantropía barata.

§ 3. Los mecanismos de funcionamiento de las loterías o de los casinos de juego fascinan a los escritores en razón de los fraudes y engaños a que recurren los dueños del negocio para maximizar las ganancias y solventar el pago de impuestos y las cargas fijas. En los Estados Unidos hay un control estricto de estas loterías y casinos de juegos. La literatura es abundante sobre estos temas y hay un montón de películas que contienen, como las escenas románticas infaltables, las de los casinos de juego, pero, sobre todo, las de los temas de vaqueros de viejo Oeste, pecan ante el cinéfilo si el salón de juegos no muestra el engaño: dados cargados o cartas marcadas o un manipulador de la ruleta que, escondido, desde lo alto, altera el resultado de las apuestas y arruina a los jugadores. Existe una nutrida burocracia de inspectores que vigilan, en los Estados Unidos, los sorteos de las loterías y las máquinas tragamonedas y las ruletas de los casinos. Pero los dueños se las ingenian para comprar a esos inspectores y como el fisco no juega con su dinero, existe otra burocracia: los inspectores que vigilan a los inspectores. Desde que un inspector exhibe riquezas que no logra justificar con el sueldo que percibe, suena la primera alerta. Y se abre una investigación hasta dar con el fraude o engaño. Le siguen el rastro al dinero y las consecuencias para los dueños de las loterías y casinos de juegos son pesadas.

§ 4. En nuestro país, desde la época de la lotería del padre Billini hasta la administración de la lotería nacional de Trujillo, gobernada en forma vitalicia por su cuñado Ramón –Mon–Saviñón Lluberes, como la prensa estaba controlada, resultó imposible saber si hubo innu-



Freddy Rodríguez b. 1945. *Windows #3*, 1999, Acrylic on canvas, 16 1/2 x 14 1/4 in, 41.9 x 36.2 cm

merables sorteos amañados para enriquecer, sin pasar por la corrupción administraba que deja rastros, a sus favoritos. Fue proverbial el rumor en la era de Trujillo de que a alguien le regalaron el billete del premio mayor. Pero con una prensa controlada, ¿quién se atrevía a investigar? En democracia, luego de la caída de

la dictadura, sí se ha podido investigar y descubrir los fraudes de la Lotería Nacional: el caso Mazourka y ahora el caso del ciego y la presentadora de televisión con quienes las redes sociales se han dado gusto mostrando el vídeo de la escena donde la referida presentadora no agarra ningún bolo y el ciego, como si fue-

ra un mago de feria, guardaba un bolo bajo la manga y otro en el guante. Pero por más evidencia que haya en casos como estos, el Estado clientelista y patrimonialista que nos gastamos es coherente con la impunidad y nunca hay consecuencias. Porque, no sé cuál jurista lo afirmó como verdad inconcusa, que en estos tipos de Estado las leyes se promulgan para favorecer a los delincuentes. Pero no a los pequeños delincuentes, sino a los grandes. Y por esa razón usted observa lo difícil que resulta que el Congreso apruebe un Código Penal que aumenta las penas a los ladrones del erario, a los grandes evasores de impuestos, a los grandes lavadores de activos y, mucho menos, que se aprueba la ley de extinción de dominio, pues esta favorece a los narcotraficantes que financian las campañas electorales de los políticos y a los defraudadores del fisco. Los grandes delincuentes esperen que cuando les pillen, la ley les favorezca y cuando salgan de prisión, recuperen sus propiedades y a disfrutar de la vida. Lo mismo ocurre con las tres causales del aborto en el Código del cuento de nunca acabar: los machos cabríos, curas y violadores, para satisfacer su miseria sexual, esperan seguir con su dominación del útero y la vagina de las mujeres y no les importa el incesto, la muerte de la madre o de la criatura que lleva en el vientre. De loterías, fraude fiscal y miseria sexual debían escribir los que se dicen escritores dominicanos, pero no producir imitación de la realidad, sino obra de valor rítmico.

§ 5. La producción de obras literarias de valor ha caído en picada desde los años 80 hasta hoy y la frivolidad arropa el cuerpo social desde que entró en vigencia la teoría literaria de la cultura *light* impulsada por el neoliberalismo y la globalización. Es un mal planetario. Pero se creyó que afectaría menos a los países

latinoamericanos por el hecho de la fuerte tradición de literatura comprometida patrocinada por los movimientos de liberación nacional, las guerrillas y la lucha por el restablecimiento de la democracia donde hubo dictaduras sanguinarias como las de Pinochet, los militares argentinos o centroamericanos. Y también debido a una gran tradición de escritores izquierdistas y liberales como los Galeano, Benedetti, García Márquez, Cortázar, Cardenal, Roque Dalton y una legión de seguidores que asumió esas tesis literarias. Pero no, la ideología del materialismo descarnado con sus cuatro pilares: el consumismo, el hedonismo, la relatividad y la permisividad se ha enseñoreado de la literatura y el arte en nuestro país y en América Latina, a tal punto que leer hoy los otrora combatientes suplementos de los periódicos *Le Monde*, *El País*, *The New York Times* y otros medios culturales hispanoamericanos donde el valor literario estaba en primer lugar da lo mismo que leer las revistas de farándula y del *jet set* internacional *Hola*, *Vanity Fair*, *Elle*, *Cosmopolitan* o las sucedáneas que publican las casas editoriales latinoamericanas subsidiarias de las de Nueva York, Londres, Madrid o París.

§ 6. **CONCLUSIÓN.** Como la ley es igual para todos, según la jerga de la democracia y su ideología jurídica, el pequeño delincuente se beneficia por carambola de la impunidad en cuanto a las penas de prisión, indulto y otras lindezas. Pero nadie se engañe, la ley fue hecha y promulgada para favorecer al gran delincuente oligárquico, burgués o al clasemediero, si alto, mucho mejor, y por supuesto, para proteger a quienes la aprueban cuando necesiten su protección. ¿Fue Lenin, Marx o Engels quien sentenció que toda justicia es clasista? ▲

Areíto/Acento.com de 29 de mayo de 2021.

6. Federico García Lorca en Cuba y Santo Domingo

§ 1. ¿Por qué Lorca y no García Lorca? En los idiomas anglosajones y el francés no existe el segundo apellido materno, tal como existe en la cultura española y en los países hispanoparlantes. Incluso en la cultura portuguesa el apellido del padre no figura necesariamente como primer apellido, porque el niño, llegado a la adultez, elige el apellido que le identificará para toda la vida. Estamos en presencia, en el caso de las culturas francesa y anglosajona, de una ideología patriarcal; y, en el caso de las hispanas, de una ideología matrifocal. En el caso de los lusitanos, se trata de un equilibrio intermedio. Pero sea como sea, en España, sobre todo, en el mundo literario y académico, conviven las dos formas: García Lorca y Lorca a secas. Y últimamente, los medios escritos, radiales y de televisión ni escriben ni pronuncian García Berlanga, sino que por imitación del francés se refieren al afamado cineasta español como simplemente Berlanga. En pueblos anglosajones es Lorca, al igual que en la cultura francesa. Ahora, como novedad, se me informa (lo asegura el lingüista Rafael Núñez Cedeño) que en los Estados Unidos (no sé si por ley o por los efectos del movimiento *Me Too*), el hijo de matrimonio posee la facultad de escoger el apellido que desee. Me han informado que el hijo del poeta Norberto James, Tito, ha escogido el apellido de la madre, Elisabeth, como primer apellido, y ahora se hace llamar Tito Wellington.

§ 2. Desde los años 70-71, cuando escuché en Besanzón un disco que contenía cuatro piezas para guitarra de García Lorca, entre ellos “Los cuatro muleros”, me interesé en el famoso poeta asesinado por los sicarios de Franco el 18 de agosto de 1936. Otra opinión diferente corre hoy contraria a la de Ian Gibson. Luis Alfredo Torres me había encomiado la poesía de García Lorca cuando entablamos amistad

en los años 1963-64, época en que todavía era estudiante de bachillerato. Al igual que me introdujo en el mundo de Neruda, de quien adquirí todo lo publicado en esa época y que aún conservo. Pero de García Lorca, fue el olvido total hasta mi encuentro con él en Besanzón, en lo que me ayudó mi complicidad poética con Rángel Guerrero, llegado en 1970 a esta capital del Franco Condado en calidad de becario del gobierno francés, al igual que yo. A partir de las conversaciones literarias con Rángel, recuperé a García Lorca y la pasión por el cante jondo. Me compré el *Cancionero gitano*, los discos de los cantaores de rajo más afamados de la época, especialmente el disco de vinil “*Antología del flamenco*” (1960, Hipavox), que incluye a figuras como Rafael Montoya, Niño de Almadén, Rafael Romero, el Chaqueta, Pericón de Cádiz, Pepe el de la Matrona, Bernardo el de los Lobitos, el Niño de Málaga y Lolita de Triana, acompañados en la guitarra por Perico el del Lunar. Antes de irme a Besanzón era aficionado al flamenco comercial de panderetas y castañuelas que escuchaba en los programas por las emisoras de Ciudad Trujillo. Para esa época no sabía distinguir entre el flamenco de valor cultural y el flamenco comercial. Adquirí también la bibliografía del famoso concurso de cante jondo organizado en junio de 1922 por Falla, García Lorca y otros. Este es el contexto de lo que sigue a continuación

§ 3. Ahora el artículo de la profesora de la Universidad de Alicante, Carmen Alemany Bay, titulado “Federico García Lorca en Cuba: vivencias personales y literarias. Su huella” (Centro Virtual Cervantes del Instituto Cervantes, 1997-2021) me ha brindado el pie de amigo para evocar aquellas reminiscencias bisontinas de mi relación con el cante jondo de valor y me ofrece la oportunidad de examinar, en un segundo artículo, la influencia de García Lorca

en Santo Domingo en un poeta como Franklin Mieses Burgos que ya en 1929 entraba en comunicación con la generación española del 27, así como en otros miembros de la Poesía Sorprendida y el papel de Max Henríquez Ureña en Santiago de Cuba al recibir a García Lorca en aquella ciudad) ¿Por qué, en el inconsciente, se me quedaron aquellas pláticas con Luis Alfredo Torres al punto de recuperarlas en un lugar tan remoto como Besanzón? La respuesta está quizá en lo que Alemany Bay refiere al refutar el punto de vista de Guillermo Cabrera Infante al criticar a los imitadores de García Lorca que reproducen el “negrismo” cultivado por algunos poetas cubanos “como una moda amable y amena, [y] otros eran como Al Jolsons de la poesía: blancos de cara negra. El poema devenía así una suerte de betún”, aunque el crítico cubano reconoce que “la breve visita de Lorca fue un huracán que venía no del Caribe sino de Granada. Su influencia se extendió por todo el ámbito cubano.” Y, como lo reconoce Cabrera Infante, su influencia fue, con el tiempo, tan importante como la del modernismo que moría con Rubén Darío en 1916. Pero quizá la explicación que ofrece Alemany Bay sobre el trabajo que García Lorca le hizo a la lengua española desde Cuba y España fue lo que me sedujo, inconscientemente, la cual conjugó los aspectos que interesan a toda sociedad-cultura caribeña: “Cabrera Infante se refiere a poetas como Regino Pedroso, Ramón Girau, Emilio Ballagas, José Zacarías Tallet o Nicolás Guillén, quienes, al igual que otros poetas del ámbito caribeño, escribieron un tipo de poesía en la que unían los valores culturales afrocubanos (lo sensual, lo religioso, lo mágico, la música, etc.) con la denuncia social. Si bien es cierto que muchos poetas se apuntaron a esta nueva corriente sin conocer sus valores y dejándose llevar por simples imitaciones, los arriba citados sí dotaron a la poesía de nuevos símbolos y de referentes casi inauditos en el campo poético; la suya fue una apertura hacia posibilidades reales de expresión.”

§ 4. Y en último lugar, que Cuba, según Juan Marinello, aportó a García Lorca, al igual que su estancia en Harlem, el contexto preciso

para un “asombroso entendimiento de lo cubano” y elaborar así su teoría del duende, no la palabra, que ya la poseía él desde los días del concurso del cante jondo y que era propia de todos los cantaores de calidad en Andalucía. Pero en todas estas polémicas, controversias, tesis y antítesis, es el concepto de ritmo el que está escondido y sustituido por otros términos de la estilística y la estética. Alemany Bay lo resalta para el origen histórico de la palabra duende, pero José Lezama lo planteará más adelante con mayor claridad. Dice la profesora de la Universidad de Alicante: “La cuestión, en cualquier caso, es bastante controvertida. Numerosos estudiosos han repetido en ocasiones que una de las conferencias que leyó García Lorca en Cuba fue ‘Juego y teoría del duende’; sin embargo, en la prensa del momento no hay constancia de que así fuera. Lo que sí es muy probable que ‘fuera en La Habana donde Lorca mencionara al duende por primera vez en una conferencia’, como apunta Christopher Maurer, quien añade que esta mención habría sido en ‘la versión revisada de ‘El cante jondo’, leída el 6 de abril de 1930 en La Habana’. El citado crítico llega a la conclusión de que ‘Lorca concibió su ‘teoría del duende’, en 1930, al intentar explicar la diferencia entre el cantaor bueno y el malo.”

§ 5. La profesora Alemany Bay casi se suscribe a la tesis de Maurer y cita como testigo de cargo a Lezama Lima: “... en un artículo titulado ‘García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita’, recuerda la habilidad como conferenciante del poeta andaluz y nos señala la simpatía lorquiana ‘por muchos sonos y conjuros de nuestra tierra y principalmente por nuestros reales negros cubanos.” Y más adelante especifica [el poeta cubano. DC]: “Un día Lorca oyó de uno de aquellos cantaores, una sentencia memorable; todo lo que tiene sonidos negros, tiene duende (...) Cuando Lorca logró su estribillo *Iré a Santiago*, estaba lleno de esa teoría (...) Ahí Lorca intuyó que el prodigio de nuestro son es, trágicamente, tener sonidos negros, como el caer de una cascada sombría detrás de las paredes donde se lanzan al asalto los cornetines del bailongo.”

Cierro esta primera parte con las palabras de Lezama Lima y las conclusiones de Alemany Bay, pero con la convicción de que ambos, y García Lorca mismo, invocan, sin nombrarlo, el ritmo, que es la forma de organización del movimiento de la palabra si se trata de la escritura; de la organización de los tonos de voz si se trata del canto; de las notas, escalas y acordes en el tiempo si se trata de la música; de la organización del movimiento corporal si se trata del baile o de la organización del movimiento de los colores en el espacio de la tela si se trata de la pintura. He aquí las palabras de Lezama y Alemany Bay: “Lezama Lima escribió estas palabras después de conocer el texto ‘Teoría y juego del duende’ y, sin duda, identificó con los cantos de sones cubanos frases como ‘(el duende) no es una cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto’, ‘el duende (...) rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe estilos’, o ‘La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inédita.’”

Y Alemany Bay concluye; “Lorca se encontró en Cuba con el negro y con su riquísimo folclore, con la fusión de la sensualidad y la Naturaleza —como nos dice en ‘Son de negros en Cuba’—, con el mundo onírico de lo primitivo, con el instinto y la pasión y, sobre todo, con lo terrenal, lo mortal y lo demoníaco, tres de los factores que definen al duende. También lo encontró en el barrio de Harlem, con los músicos de *jazz*. El son, el *jazz* y el flamenco comparten su origen misterioso y su carácter sincrético, nacen de la propia naturaleza instintiva y, por tanto, tienen duende.”

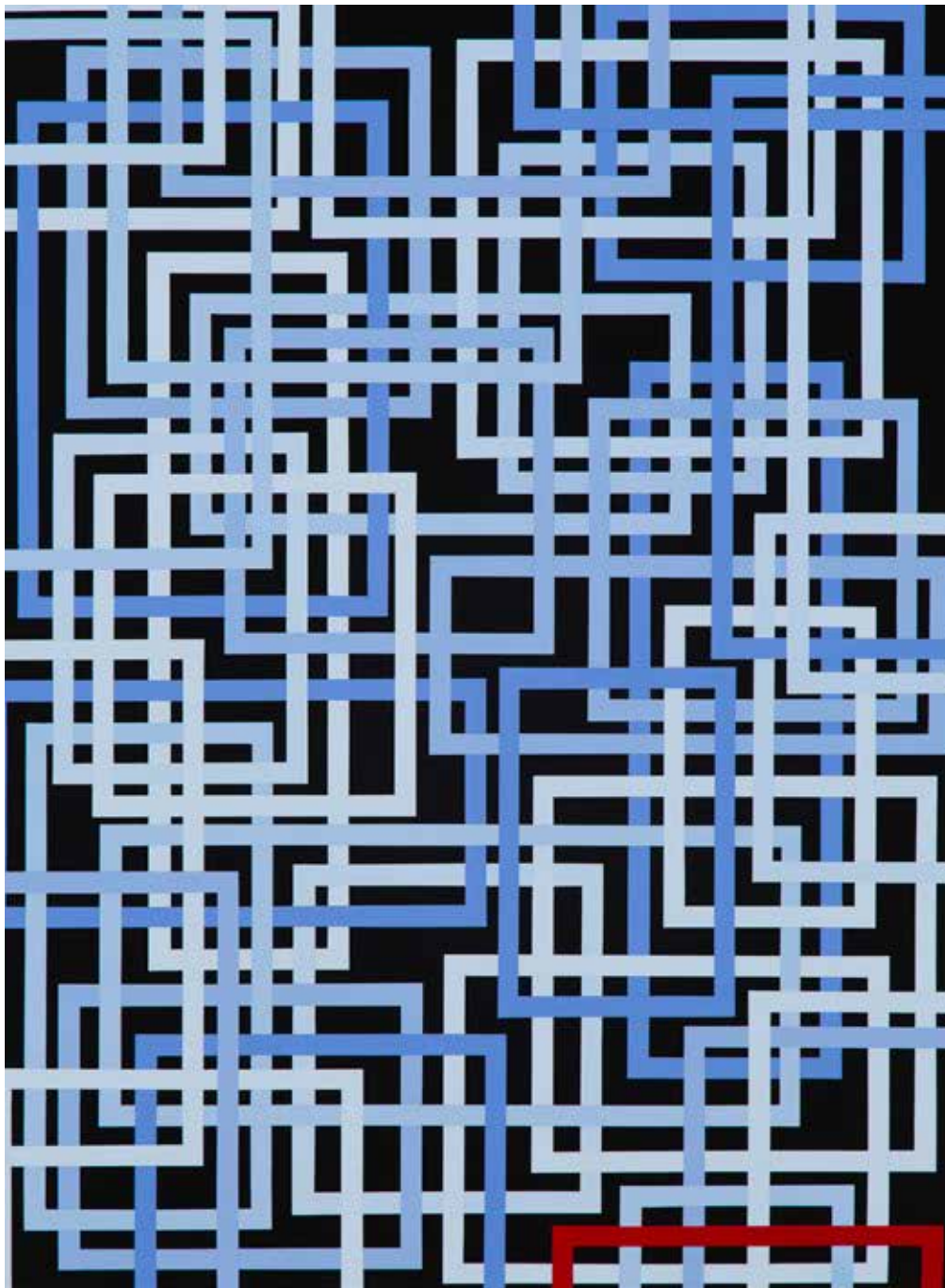
§ 6. Para contextualizar a los lectores acerca de García Lorca en Cuba y Santo Domingo, Carmen Alemany Bay establece, en su artículo, que la “llegada [del poeta español] a La Habana fue un 7 de marzo de 1930 y se prolongó hasta el 12 de junio del mismo año. Su misión era la de dictar unas conferencias invitado por la Sociedad Hispanocubana de Cultura, presidida en aquel tiempo por Fernando Ortiz,

uno de los intelectuales más prestigiosos de la isla y principal concededor de la influencia africana en la misma. A él le dedicará Lorca el único poema donde hay referencias explícitas a Cuba, e implícitamente a su música, el ‘Son de negros en Cuba’. Su amistad con Fernando Ortiz creo que debió de ser muy decisiva para entender la cultura negra cubana y diferenciarla de la norteamericana: y lo más importante, identificarla con la suya.” ¿Quiénes fueron los escritores y poetas, aparte de Fernando Ortiz, que entablaron en La Habana amistad literaria y personal con García Lorca? Miren cuáles lumbreras: José María Chacón y Calvo, el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, Juan Marinello, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Eugenio Florit, Emilio Ballagas y José Lezama Lima, aparte de los pintores Gabriel García Maroto, Carlos Enríquez, Mariano Miguel, el maestro Pedro San Juan, director de la Orquesta Filarmónica y el crítico musical español Adolfo Salazar (Alemany Bay, artículo citado). Y los anfitriones de García Lorca, en La Habana, fueron los hijos del general Enrique Loynaz del Castillo: Flor, Dulce María, ganadora luego del premio Cervantes, y Carlos Manuel, y a este último le dedicará García Lorca su “pieza teatral *El público*, escrita en su tiempo habanero y finalizada en España en agosto del mismo año” [de 1930]. (Artículo citado). Hay algo que deseo recalcar: Los escritores y poetas tradicionales no recibieron a García Lorca con el mismo entusiasmo que los grandes del momento citados más arriba. Al contrario, hostilizaron a García Lorca, tal como lo señala Alemany Bay en el caso de Dulce María Loynaz cuando se queja, aunque lo entiende: “Lorca nunca escribió sobre mí. Los poetas no son aficionados a escribir sobre otros poetas y además no estimaba mucho mi poesía, sino la de Enrique” y la articulista acota: ‘Lorca dejó una huella profunda en su vida, no así en su poesía.’ Me explico la amargura de Dulce María así: Un poeta consciente de que está transformando la poesía de su época no encomiará la obra de un poeta que contradiga esta transformación. Sería una falta de coherencia y de inteligencia.

§ 7. Aunque García Lorca no vino, en su peplio neoyorquino, cubano y luego argentino, uruguayo y brasileño (13 de octubre de 1933 al 27 de marzo de 1934), a Santo Domingo, la relación con nuestro país se estableció en segundo término a través de Max Henríquez Ureña, tal como lo describe Alemany Bay: “En Santiago de Cuba repitió [García Lorca] su charla sobre ‘La mecánica de la poesía’, invitado también por el presidente de la Hispanocubana de Cultura en aquella ciudad, Max Henríquez Ureña. A Santiago viajó el 31 de mayo, y de la parte más oriental de la isla se dirigió, el 3 de junio, hacia Santa Clara para continuar camino hasta la ciudad de Cienfuegos, donde pronunció la misma conferencia que en Santiago. En Cienfuegos, el poeta granadino ya había dictado poco tiempo antes, el 7 de abril, su conferencia sobre Góngora por mediación de Francisco Campos Aravaca, cónsul de España en Cienfuegos y amigo personal.” (artículo citado). En primer término, la influencia de García Lorca en Santo Domingo será a través de Franklin Mieses Burgos y los demás miembros del grupo La Poesía Sorprendida. En Mieses Burgos desde 1929 y en la revista del grupo del mismo nombre, aparece mencionado al menos siete veces el poeta granadino a partir del número VI (1944: 120) y luego en las páginas 131, 156, 227, 241, 470 y 490, según el índice onomástico de dicha revista realizado por el poeta Freddy Gatón Arce. Y algo sorprendente, en ninguno de los números de la revista *La Poesía Sorprendida* aparece reproducido poema alguno de García Lorca. Conjeturo que esto se debió a que las obras del poeta granadino se vendían en las librerías de la Capital y del interior. Otra influencia de García Lorca en la cultura literaria dominicana se produjo en el teatro. José Molinaza en *Historia del teatro dominicano* (Santo Domingo: Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1998: 133, 134, 163, 258, 260, 264 y 390) documenta al menos siete representaciones de las obras de García Lorca en teatros de la Capital desde el 28 de julio de 1952, fecha en que se montó *La zapatera prodigiosa*, bajo la dirección de Modesto Higuera, aunque no se dice el local donde se escenificó la pieza. Luego le siguieron *La*

casa de Bernarda Alba, en 1957, bajo la dirección de Luis González Chamorro; en el Teatro Escuela; Emilio Aparicio dirigió *La zapatera prodigiosa*, de nuevo; el 20 de marzo de 1971, se escenifica *Boda de sangre*, pero Molinaza no dice quién la dirigió; de nuevo montan *La casa de Bernarda Alba* los días 12 y 13, sin indicación de mes, bajo la dirección de Niní Germán: el 30 de junio de 1983, es representada *Mariana Pineda*, con la conducción de Jorge Santiago; otra vez *Boda de sangre*, los días 22, 23 y 24 de junio de 1976, dirigida por Xavier Rojas, posiblemente mexicano, pues fue patrocinada por la Embajada de México en el país; y, finalmente, Flor de Betania Abreu montó en el Teatro Infantil la pieza *El maleficio de la mariposa*, pero Molinaza no documenta la fecha de la escenificación. Estos olvidos fueron posiblemente problemas del diagramador, pues me consta que Molinaza trabajó con los programas de cada una de las piezas teatrales que él documenta en su libro, aunque él, como corrector final de su trabajo, es el responsable de estas omisiones.

§ 8. Quien aporta la clarinada de la grandeza poética de García Lorca a la cultura dominicana es Max Henríquez Ureña. Él invitó al poeta granadino, en nombre de la Asociación Hispanocubana de Cultura que el dominicano presidía en Santiago de Cuba. La estancia de García Lorca en Santiago duró del 31 de mayo al 3 de junio de 1930, como se vio más arriba. Y justamente en el número de abril de 1930 de la *Revista Avance*, publicada en La Habana por Juan Marinello y el grupo que recibió a García Lorca, el joven Max, de 45 años entonces, saca a la luz su pequeño ensayo “Crónicas. García Lorca”, el cual, forzosamente, leyó el poeta granadino antes de llegar a Santiago. Y la intelectualidad dominicana ha debido conocer este ensayo de Max, a través de la misma revista que ha debido circular en Santo Domingo, o si no, seguramente a través del propio Max, luego del ciclón de San Zenón, cuando las familias Henríquez y Carvajal y Henríquez Ureña claudicarán ante Trujillo, a quien acompañará Max en su recorrido a caballo por el Cibao y la Línea Noroeste.



Freddy Rodríguez b. 1945. *Best Doctors #4*, 2000, Acrylic on canvas, 48 x 36 in, 121.9 x 91.4 cm

En el pequeño ensayo dice Max: “Todo en la personalidad de Federico García Lorca trasciende a paradoja: es un *avancista*, un revolucionario que cultiva el molde añejo del romance; es, en la expresión, un aristócrata que se inspira en el sentimiento popular; es un lírico que tiene inspiración épica. Paradoja de paradojas:

es un clásico del *vanguardismo*.” (Ensayo reproducido en *Obras y apuntes XXI. La literatura española*. Santo Domingo: Presidencia de la República/Ediciones de Cultura, 2012, p. 139). Fíjese el lector que el vocabulario aplicado a la obra de García Lorca es el mismo que usaron los críticos y poetas para calificar el moder-

nismo de Darío. Terminología de la estilística que confunde lo clásico con el uso de la métrica y el ritmo con la música y el valor del poema y su placer con la estética: “¿Cómo es que este poeta anárquico y arbitrario, que representa una nueva conciencia estética, tiene como su obra maestra un *Romancero gitano*, que por lo del romancero sugiere una tradición literaria y por lo de gitano sugiere arte popular? El hecho, de todas suertes, es innegable: es un poeta de vanguardia, quien ha sabido remozar el romance en nuestros días, comunicándole nueva vida, nuevo sentimiento y nueva música.” (Obra citada, p. 139). Vuelve Max con la confusión entre ritmo y música, en beneficio de la metáfora musical, propia de los miembros del partido del signo: “Bajo el acicate de la metáfora atrevida, bulle un temperamento: el juglar, preso en la malla de su propia música, se descubre a sí mismo.” (*Ibid.*) El colofón del ensayo remacha la confusión que he criticado: “Y junto a la imagen, la música. Si hay un poeta musical, ese es García Lorca: así su *Oda a Salvador Dalí*, de armonía bárbara y sonora. ¿Pero este prodigio técnico, donde un ritmo siempre alerta suple con ventaja la ausencia de rima, no evoca en la memoria los viejos hexámetros latinos? ¿Y qué de extraño? ¿No os dije antes que García Lorca es un clásico del vanguardismo?” (*Ibid.*, p. 141).

Claro, en el terreno ideológico de la estilística el ritmo no es el movimiento de la palabra como organizador de la política del sentido de la escritura. El ritmo de Max es la métrica, la técnica de los acentos prosódicos; lo clásico es el molde viejo, pero para quienes creen en la métrica, la cual, confiesa el propio ensayista, ha sido abolida por García Lorca. De ahí la desorientación de Max Henríquez Ureña. Pero no anda muy errado don Max cuando habla más arriba de “la metáfora atrevida” cultivada por García Lorca y que los estilistas le solicitan que frene tal procedimiento que corre el riesgo de caer en el “sinsentido”: “Frente a la riqueza ideológica de sus imágenes se han hecho algunas reservas: no conviene el pródigo derroche de tesoros que, bien administrados, daría mejor rendimiento, dicen aquellos que le recomiendan una prudente economía de las

imágenes en vez de esa hiperestesia metafórica que a veces produce efectos incongruentes. De todas suertes, en García Lorca toda imagen resulta nueva y expresiva.” (*Ibid.*, p. 141). Porque, como se verá más adelante, es con el cultivo masivo de la metáfora irracional, sin lógica o visionaria, como le llama el crítico Carlos Bousoño, que García Lorca fundará toda su obra poética. Y, como afirma Meschonnic, este tipo de metáfora es el que crea sentidos nuevos nunca vistos en la literatura de una sociedad-cultura. Al ser sentidos nuevos, he ahí la dificultad de los críticos del partido del signo para establecer el valor poético en el presente en el que se produce este tipo de escritura.

§ 9. Todo el mundo, y la *doxa* más, habla hasta por los codos de los grandes poetas y escritores, pero cuando ya otros han establecido el valor de la transformación de la escritura de su época realizada por el gran autor. Lo difícil es el establecer el valor de una teoría y de una práctica escritural en el momento en que están ocurriendo. El parloteo de salón extemporáneo sobre la grandeza de un escritor establecida por lo que saben es agua de molino y mango bajito. ¿Qué cambió la teoría y la práctica del poema de García Lorca en su tiempo? Lo más visible es un cambio en la teoría suya y de los miembros de la Generación del 27 (Salinas, Guillén, Aleixandre, Alberti, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, etc.) que desbancan el modernismo de Rubén Darío y la influencia que ejerció en España por un punto de vista no inexistente hasta ese momento y que en América Latina comenzó con la propuesta poética de González Martínez con el “tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”. La teoría de García Lorca, objeto de mi trabajo, está íntegra en sus *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1963). Y no insisto más en esto, pero su obra poética transformadora no solo está en esta edición de Aguilar, a la cual la familia del poeta se aferra con sus derechos de autor, pero reniega de los “Sonetos del amor oscuro”, poemas homosexuales excluidos por la familia en la edición de Aguilar y hubo necesidad de integrarlos en las obras completas de García Lorca en la edición de la Pléiade, de

Gallimard (tomo I,1996). La familia de García Lorca, moralista, prefiere comerse la carne, pero no los huesos.

§ 10. Cuando se termina de leer el artículo de Carmen Alemany Bay sobre Lorca en Cuba, se tiene la impresión de que aquel país antillano era, a la llegada del poeta granadino, un paraíso terrenal. Nada más lejos de la verdad y el silencio de la autora acerca del contexto político que rodeó la visita del bardo español sugiere que en la isla no sucedía nada y, contrario a la realidad, predominaba en Cuba, desde 1925, una de las dictaduras más sangrientas de América Latina y el Caribe, la de Gerardo Machado, que acabó en 1933 gracias a la labor conjunta de la oposición que recurrió al terrorismo de las bombas, así como a los más variados métodos de lucha para eliminar aquel régimen totalitario y ultrarrepresivo, documentado por el discurso de los historiadores cubanos, pero que un son famoso de Los Matamoros, documenta también, aunque si por el son fuera, los cubanos se hubiesen quedado cruzados de brazo. El son es un síntoma de hasta dónde el arte popular, al querer satisfacer a todos, se convierte en un depósito de conservadurismo, aunque pinta cabalmente la atmósfera que se vivió en los últimos años de aquella dictadura, protegida por el imperio yanqui y, no es una coincidencia, por Trujillo, el dictador más sangriento de América Latina y el Caribe. Dice así el son titulado “¿Quién tiró la bomba?, ¿quién tiró?”: “Triste mi tierra hoy está/Sus hijos han perdido la fe/Y en ella solo se ve/Que el odio aumentando se va /Y es la ambición, la que quiere/Llevarte hasta el terrorismo/Date cuenta que tú mismo/El corazón de tu, tierra hiere/ ¿Quién tiró la bomba, quien tiró? (4 bis) / (jjjjBaaannnnn!!!!/Por orden del coronel (2 bis) /Registra la policía (2 bis) /Ya de noche o bien de día/A ver si pueden saber/ ¿Quién tiró la bomba?, ¿quién tiró? (4 bis) / (jjjBaaannnnn!!!!) /El gran comerciante Chávez (2 bis) /Pregunta con mucho tino (2 bis) /El secreto a su vecino/Dime viejo si tú sabes/ ¿Quién tiró la bomba, quien tiró? (4 bis) /Y no hay quien dé con la clave (2 bis) /El secreto ya lo explica (2 bis) /Y lo que más mortifica/Que nadie

en tierra sabe/Quién tiró la bomba, quién tiró (4 bis) / (jjjjBaaannnnn!!!!). Por el son muere el pez, como se verá con el poema de García Lorca, “Son de negros en Cuba”, respondido, como homenaje y reminiscencia, por Compay Segundo en “Cuba y España” y que, en el CD “Lo mejor de la vida”, el famoso sonero cantará a ritmo de son el poema de García Lorca.

§ 11. El metaforismo generalizado a que aludió Max Henríquez Ureña en el pequeño ensayo sobre García Lorca publicado en la *Revista de Avance* en abril de 1930, citado anteriormente, aporta varios ejemplos de esas figuras. El “Son de negros en Cuba” contiene varias, por ejemplo: 1) “coche de agua negra”, 2) “la palma quiere ser cigüeña”, 3) “ser medusa el plátano”, 4) “la rubia cabeza de Fonseca”, 5) “Mar de papel y plata de monedas”, 6) “ritmo de semillas secas”, 7) “Arpa de troncos vivos”, 8) “brisa y alcohol en las ruedas”, 9) “mi coral en la tiniebla”, 10) “bovino frescor de cañaveras” y, 11) “curva de suspiro y barro” (*Obras completas*, ya citada, Aguilar, 1963, pp. 530-31). Esas metáforas irracionales, ilógicas o visionarias son el producto de una mente privilegiada que tiene conciencia de la transformación que le hace a la lengua española y a la poesía al crear sentidos nuevos, muy parecida esa transformación a la operada por Huidobro con su creacionismo a partir de “horizonte cuadrado”. Pero esas metáforas garcíalorquianas no tienen nada que ver con una ideología poética que considera a la poesía como algo irracional. El irracionalismo que Carlos Bousoño estudia en García Lorca significa conceptualmente símbolo, por donde la poética de Meschonnic, fundada en 1970, afirma que “el poema de valor es más símbolo que signo”. Pero no comparto las desviaciones estilísticas que a veces se desprenden del texto de Bousoño cuando afirma que la poesía es “desviación de la norma” (*El irracionalismo poético. (El símbolo)*. Madrid: Gredos, 1977, p. 221, 327,328, 329, 331 y 378); su creencia en “una moral de la lengua, 351; su teoría del signo como primado del significado, 355; su “dualismo del fondo y la forma, 355; su concepción del “arte como contemplación desinteresada”, 359; su

noción de “ritmo” como “actitud psicológica” en “contraposición al lenguaje práctico no poético”; es decir, que para Bousoño existe un dualismo prosa/poesía (pp. 360-61). Como llevo dicho, de Bousoño, recupero el concepto de irracionalismo o irracionalidad en poesía como sinónimo de símbolo. El autor distingue tres tipos de irracionalidad: 1) simbolismo de realidad o lógico: “Los caballos negros son” (García Lorca, ejemplo de la p. 25) es un “símbolo de disemia heterogénea” o “símbolo heterogéneo igual a “asociación irracional”. 2) Segundo tipo de irracionalidad: es el llamado “simbolismo de irrealidad o ilógico” y Bousoño cita el verso de Vicente Aleixandre “mientras los muslos cantan”, igual a “símbolo heterogéneo, imagen visionaria y visión, o sea, desaparición por completo del significado lógico, lo cual es igual a “simbolismo de irrealidad”, donde las “palabras poéticas no tienen sentido alguno, pues el que tuviesen se encuentra en los pliegues de la emoción. Añado que las palabras están en el diccionario, aisladamente, pero en el poema son un absurdo semántico, irracionalismo o ilogicidad, pero que abren la posibilidad al descubrimiento de sentidos nuevos; y por último, el tercer tipo de irracionalidad son las jitanjáforas, definidas por Bousoño como “las expresiones de pura invención por parte del poeta, es decir, voces inexistentes antes en el caudal del idioma, sin significación conceptual alguna y que el autor ha llamado significado puramente irracional o simbólico (p. 40). Acota que jitanjáfora no es igual a neologismo, al cual su creador dota de un sentido lógico, emocionalmente racional, no simbólico. Ejemplos de uso masivo de la jitanjáforas lo encontramos, en nuestro medio, en los poemas de Zacarías Espinal.

§ 12. En el capítulo IV de su obra, Bousoño amplía y profundiza su concepto de irracionalidad como imagen visionaria, visión y símbolo. Prefiero tomar el concepto de imagen visionaria y visión como símbolo, no vanguardismo, porque la poesía no es visión, sino audición. Dice Bousoño: “La irracionalidad puede entonces aparecer como ‘imagen visionaria’ (o imagen simbólica), ‘visión’ y ‘símbolo’» (P.

52). Y se pregunta: “¿En qué se diferencian las imágenes visionarias de aquellas otras que podríamos designar como ‘tradicionales’, esto es, de las utilizadas tradicionalmente en la poesía, desde la fecha más antigua hasta el final mismo del romanticismo?” (P. 53). A renglón seguido, el autor traza la diferencia entre imagen tradicional e imagen simbólica o irracional: “Las imágenes tradicionales (es decir, las de estructura tradicional) se basan siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) *inmediatamente perceptible por la razón*, entre un plano real A y un plano imaginario E. Cuando un poeta dice ‘cabello de oro’ (o sea, ‘el cabello es oro’), la emoción suscitada sólo puede originarse *después* de que nuestro intelecto haya reconocido el parecido objetivo, físico en este caso, que lógicamente media entre el ‘el cabello rubio’ y el ‘oro’, y que consiste en el color amarillo que las dos realidades poseen. En una imagen visionaria, por el contrario, nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni directa ni siquiera indirecta de los objetos como tales que se equiparan, el A y el E: basta con que sintamos la semejanza emocional entre ellos. Se trata, pues, de una imagen irracional y subjetiva.” (*Ibid.*) Es de esta manera que debemos descodificar las imágenes simbólicas o irracionales de García Lorca copiadas del “Son de negros en Cuba” e, igualmente, todas las figuras de este mismo tipo que encontremos no solo en García Lorca, sino en Huidobro y los poetas que transformaron la poesía de imagen tradicional a figuras simbólicas de pluralidad infinita y que vehiculan sentidos nuevos indefinidos que cambian primero la poesía y luego los conceptos de lenguaje, historia, sujeto, social, individuo, Estado, ética y traducción.

A partir de 1929 Franklin Mieses Burgos cultiva, aunque no masivamente, las figuras irracionales, ilógicas o visionarias. Las encontramos en poemas como “Demonio de ceniza”, “Adán de angustias”, “Canción de los ojos que se fueron”, con su “luna sin alas”, “se desnuda el silencio”, “un rebose de luna”, “rosa de la luz sin medida”, “abrasadora llamarada de sombras”, “carne del viento” (Canción de la voz florecida), “tu voz color de trino” y “la tierra azul y la mañana

verde” de (Canción de la amada sin presencia), “muda elocuencia de piedra” de (Canción de la noche larga), “la voz ronca de una torre” (Canción de la niña que iba sola), “crujiendo melodía de almidón en el viento” (Canción del recuerdo feliz), “en la guitarra del viento” (Canción de la niña que quería ser sirena), “corazón de nube” (Teoría de la visión profunda), “en el vidrio desnudo de tu limpia sonrisa” (Elegía por la muerte de Tomás Sandoval), “sin rumoroso llanto de azucenas” (Presagio), “el dolor de su pecho cubierto de raíces” (Adán de angustia), y paro de contar este grupo de figuras ilógicas que Antonio Fernández Spencer empalma con Machado, Aleixandre, Juan Ramón, Cernuda, aunque para nada menciona a García Lorca: (“El genio mitológico de Mises Burgos”, en *Obras completas de Franklin Mises Burgos*. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 2006, p. 55).

Tanto las figuras ilógicas de García Lorca como las de Mises Burgos y los poetas de la Generación del 27 pasaron a la poesía cubana, dominicana, boricua y latinoamericana por diferentes vías y pasaron también a la música popular, tal como se muestra en Silvio Rodríguez, Compay Segundo y la nueva trova cubana, así como en nuestro país con Chenchó Pereyra y la trova santiaguera, con Juan Luis Guerra en composiciones como “Ojalá que llueva café”, “A pedir su mano” (“yagua de tul”) y otras por el mismo estilo. Pero estas figuras ilógicas en el arte popular entran como ripios o clichés de lo hecho por los grandes poetas. No obsta, sin embargo, que sean recibidas por el público y la farándula como sentidos sin lógica, como lo es la poesía tradicional, pero como algo raro y simpático, incluso a veces como “novedoso”. Para una lista de estas imágenes irracionales de Juan Luis Guerra, ver páginas 163, 164, 166, 183, 185, 187, 217, 221 (imagen tomada de García Lorca, según Euri Cabral, *Ibid.* “Yagua de tul” inserta en “A pedir su mano” ya estaba inscrita como “vapor de rosas/de fragante tul” en “Sueño azul”, de Chenchó Pereyra; y, 222, 254, 259,

322, 352 y 353 con los fragmentos de los títulos de las composiciones incluidas en el libro de Cabral *Juan Luis Guerra y 4-40. Merengue y bachata a ritmo de poesía y compromiso*. Santo Domingo: Búho, 2008.

O, en el caso de Compay Segundo, que canta el “Son de negros en Cuba” de García Lorca, en el cual le devuelve el homenaje al poeta granadino en “Cuba y España”, son incluido en su CD “Lo mejor de la vida”, pero en el que no existe una sola figura irracional o ilógica, como lo demuestran las letras del referido son que copio a continuación, y excluyo los bis: “Este son que es muy sabroso/ Que me inspiré en Madrid/ Para que goce la gente/ Y no se olviden de mí/ Trabajo no me ha costado/ En esta tierra bendita/ Amistades tan sinceras/ Y mujeres tan bonitas/ Y contento yo me voy/ Porque en español canté/ Ustedes me han comprendido/ Yo nunca lo olvidaré/ Cuba y España/ Nunca se engañan/ Aquí en España la uva/ Y allá en Cubita la caña/ Aquí en España sus ríos/ Y allá en Oriente montañas/ Las españolas son lindas/ Y son lindas las cubanas/ Cuba y España/ Nunca se engañan”. En la sintaxis de Compay Segundo se nota la diferencia entre lo culto y lo popular con respecto a la sintaxis de García Lorca. La repetición innecesaria, debido a un primado de lo oral, en “que es muy sabroso” y “que me inspiré en Madrid”, en vez de: “Este son es muy sabroso/ y me lo inventé/ o inspiré en Madrid” (ocho sílabas métricas). Y, luego, ese plural innecesario en: “Para que goce la gente/ y no se olviden de mí”. El plural de gente solo tiene razón de ser en el giro estereotipado de “derecho de gentes”. Por último, la sintaxis defectuosa y sin concordancia de número: “Trabajo no me ha costado”, que debe estar en plural, porque los dos sintagmas que siguen así lo exigen: “Trabajo no me han costado/ Amistades tan sinceras/ Y mujeres tan bonitas.” Pero, en fin, esa es la ley del oral trasladada al registro escrito por las clases populares. ▲

Areíto/ Acento.com, 12 de junio al 10 de julio de 2021.

YO YA ESTARÉ LEJOS

Novela

ACLARACIÓN Los personajes de esta novela cuyos nombres coinciden en un todo con los de seres de carne y hueso que vivieron en la misma época y se movieron en los mismos escenarios son ficticios. Los reales son los otros.

PRIMERA PARTE

1. MARGOT [1958-1961] Cristina trabajaba en el Bingo de la Feria y alguna que otra vez se dejaba caer por Las Palmeras, que le quedaba ahí mismo, a tomar cualquier cosa o a comer. Los empleados del local —camareros, músicos, sirvientas, los pinches de cocina— le hablaban de su extraña manera de actuar y de lo misteriosa que les resultaba. Por eso no fue raro que aquel día, pese a no conocerla, al advertir que alguien se acercaba, una mujer, le costara bien poco deducir que se trataba de ella. Su andar, su parsimonia, aquella lentitud, aquel casi desgano con que se desplazaba a plena tarde, bajo la protección de una sombrilla en la que rebotaba la intensa luz del sol, le decían que no estaba equivocada. Era como los otros le habían dicho que era. —Tú eres Cristina, ¿verdad?, Cristina Pumarol, la amiga de Fabián —la saludó, segura, tendiéndole la mano, cuando la tuvo enfrente. —La misma que viste y calza —le contestó Cristina, clavándole los ojos—. Y tú, ¿quién eres? —En cuanto nos sentemos te lo digo —respondió ella—. Ven. La semana anterior le había pedido a Fabián que se la presentara, y Fabián le prometió que sí, que una tarde de esas. Pero hasta el momento no había dado señales de que pensara hacerlo. A lo mejor creía que ese interés de ella por Cristina tenía que ver con

Papo —que había estado casado con Cristina y ahora andaba con ella— y con las ganas de averiguarlo todo que el pianista debía de atribuirle. Era lo único que se le ocurría como explicación de la conducta un tanto protectora adoptada por él con respecto a Cristina. Solo que, de ser tal, se equivocaba, puesto que a ella los asuntos de Papo y de Cristina la traían sin cuidado, y mucho más si eran agua pasada. Lo que a ella le llamaba la atención de Cristina era lo otro. Era la imagen de mujer misteriosa, independiente y dueña de sus actos que todos, menos Papo5 (que ni siquiera se la había mencionado), se habían encargado de transmitirle de ella. —¿Te puedo preguntar algo? —dijo Cristina, una vez instaladas y cuando ya se habían intercambiado las frases de rutina, cada una, además, con su bebida, la de Cristina ron con Coca Cola y la de ella una simple cerveza—. ¿Qué tú haces aquí, en Las Palmeras? Y perdona si te molesto. —Tú no me molestas, Cristina —dijo ella, sonriendo, como si le agradara la forma de ir al grano de la exmujer de Papo—. ¿Por qué me lo preguntas? —Simple curiosidad. Pendejadas de gente sin oficio, como yo. No me hagas mucho caso —se mofó de sí misma Cristina—. Será porque te veo y no se me ocurre qué puede hacer una muchacha como tú, con esa figura, con esa cara, en un negocio que se cae a pedazos, que ni siquiera con la reforma que dicen que le hacen va a salir adelante. Imagínate tú, Plinio Prestol. —¿Qué pasa con Plinio? —quiso saber ella. —Nada. Que en lo único que piensa es en coger muchachitas —dijo Cristina—. ¿Tú crees que alguien así puede manejar bien algo? Pero, en fin, Plinio aparte, ¿se puede o no se puede?

Ella suspiró, indecisa, dudando. ¿Se lo decía? ¿No se lo decía? —Lo mío aquí, Cristina, no tiene ningún secreto —resolvió contestarle—. Yo estoy en Las Palmeras porque voy a trabajar aquí como cantante. En la tarde ensayo con Fabián y después me quedo un rato para ambientarme un poco y conocer, ¿okey? Así hasta que terminen la remodelación, que ya no tarda mucho, como tú misma sabes. Esa es la explicación, ninguna otra. —¿Cantante? ¿Con Fabián? —se sorprendió Cristina, totalmente perpleja—. ¿Qué cuento es ese, mi hija? Ella sonrió. —No es ningún cuento —dijo—. Es la verdad. Ensayaban dos veces por semana, allí mismo, siempre sin hora fija, aunque siempre temprano, y con la mira puesta en un debut que la convertiría en vocalista del combo de Fabián. —Vocalista, mi madre, la fija del conjunto. La encontraron, por fin. Conque vas a ser tú —ó exclamó Cristina, no sin displicencia, no sin cierta fatiga, y llamó al camarero con la mano, con el vaso en el aire. Que le trajera otro—. ¿Y cantante de qué, si se puede saber, mi hija? De boleros, ya lo sé, no me lo digas. Qué preguntica, ¿eh? —De boleros y de lo que sea —aclaró ella con toda rapidez—. Pero digamos que de la canción melódica, hablando en general. —De la canción melódica, óiganla —bromeó Cristina, y calló unos segundos antes de proseguir—. Lo que me sorprende es que Fabián no me haya dicho nada. Será porque hace ya unos buenos días que no nos vemos. Digo yo. —No creo que haya sido por eso, francamente. Es porque era un secreto —se sinceró ella—. No le íbamos a decir una palabra a nadie. Pero, bueno, tampoco es tan secreto. Ya ves que te lo dije. —Bolerista, así que bolerista. ¿Y tú cantas bien, mi hija? ¿Tú crees que tú puedes llegar a ser tan buena como Toña la Negra, por ejemplo? —dijo Cristina con tono entre burlón y cariñoso—. Mucho cuidado con lo que me respondes. —Yo no sé. Yo tengo que demostrarlo. Por ahora yo sólo he cantado por el barrio y una vez en La Voz Dominicana, en una prueba que me hicieron —explicó ella—. De allá vine para acá. —¿En La Voz Dominicana? —se extrañó

Cristina—. Entonces no fue Fabián el que te trajo aquí. —No, claro que no fue Fabián. ¿Quién te dijo eso? Fue Papo Ruiz —puntualizó ella con cierta precaución, como si penetrara en terreno enemigo. —Ah, Papo. Conque fue Papo. ¿Y se puede saber qué sucedió para que tú, precisamente tú, te fueras a tropezar con Papo Ruiz? —dijo Cristina, y todavía insistió—: ¿Qué fue lo que pasó? Cuéntame, dime. Ella guardó silencio unos segundos. Cristina le sonreía, la miraba de una forma confusa, como desde detrás de una neblina espesa y, de pronto, alargando la mano, se la puso en el hombro con cariño. Si no quería, que no se lo dijera, qué carajo, qué diantre, que no le hiciera caso. Lo suyo no eran más que necedades, impertinencias, vainas, ganas de fastidiar. Ella le devolvió la sonrisa, y hasta el gesto. Se 7 ablandó al verla así. Volvió a tenerle lástima. —Está bien —resolvió, levantándose—, eso también te lo voy a contar. Pero primero déjame ir al sanitario. Y mientras tanto pídemme otra cerveza. Le dio la espalda, atravesó la pista, saludó al camarero, pasó delante de la cocina, entró en el patio, lleno de huacales, botellas, tanques vacíos, cubetas, trapos, utensilios diversos, y se metió en el baño, caluroso y pequeño, pero limpio. Hizo pipí, que era lo que quería, y, cuando regresó, ya más ligera, cumplió con su promesa. Lo de acudir a La Voz Dominicana había sido una idea de su grupo de amigos, que vivían alabando sus muchas cualidades y su voz y que desde hacía tiempo le hablaban sin parar de ir a “Buscando Estrellas”, el famoso concurso de la televisión. De todos ellos el que más la animaba era Rangel, Federico, alias Fede, que había sido su novio y, no obstante los años transcurridos, continuaba amargándose por ella y escribiéndole poemas que unas veces le daba y otras no y que eran muy sentidos y bonitos. También lo hacían los demás, que en más de una ocasión habían ido a decirle que habían visto el programa y daban por seguro que, si ella participaba, no había quien le ganara. ¿No era hermoso? ¿No era conmovedor? A ella le encantaba que tuvieran tanta fe en su futuro, a pesar de lo



Freddy Rodríguez b. 1945, *La Penetración Del Paraíso*, 1992, Acrylic and earth on canvas, 28 1/4 x 30 in, 71.8 x 76.2 cm

cual siempre lo iba dejando para más adelante. No se sentía todavía preparada para aceptar un reto de tal envergadura. Así que si acabó por competir no fue por ellos, por sus consejos y recomendaciones, sino por lo ocurrido en el teatro Max, un episodio que tendría que contarle para que comprendiera las causas de su actual actitud y de sus sentimientos. Claro que si Cristina no quería, pasaban a otro tema, y problema resuelto. ¿No quería? —No, no. Sí.

Dime, dime —la animó Cristina. Aquella tarde ella andaba con Teresa y Melania, dos amigas, y estaban en la fila para comprar la entrada, aguantando empujones y defendiéndose de que ni las tocaran ni se les pegaran (de que no las quemaran), cuando se dieron con un tipo del diablo, como un tinglar de alto, que le gustó muchísimo (lo mismo que a las otras) y con el que se puso de inmediato a charlar. El hecho le produjo una como descarga de no podía de-


cir qué sustancia por dentro (y ahora hablaba por ella, no por las otras dos), un 8 estremecimiento que conocía muy bien y que la aceleró más de la cuenta en cuanto se sentaron, en el segundo piso, ella en primer lugar y el muchacho seguido de Teresa y Melania. Allí no fue que actuaran como dos animales, como los perros, que se ven y se huelen y de una vez se traban o se enganchan, porque tampoco así, porque tampoco eso. Pero no iba a negarle que no había transcurrido media hora cuando ya estaban en lo que había previsto o procurado, buscándose las manos en la sombra y jugando a los dedos y a las uñas y al roce de antebrazos y de piernas. No pasaron de ahí, le parecía, o a lo mejor un poco, ¿qué más daba?, pero eso no era lo importante del caso. Lo importante del caso fue que al rato de estar en lo que estaban se encendieron las luces, por alguna avería, por algún fallo, y que nada más verlos (dándose en ese instante, y en el cine, una lengua de cine) los del público armaron un relajó tremendo. Eso fue un griterío y una de burlas y de carcajadas que para qué contarle, unos cuantos minutos de vergüenza de los que no pensaba olvidarse jamás. Teresita y Melania, ante el escándalo, se levantaron como dos resortes y desaparecieron sin siquiera mirarla. La dejaron al lado del muchacho, que no sabía qué hacer, que a lo mejor temía que el policía del Max se lo llevara preso (maltratos en el puesto más cercano) y que nada más ver que apagaban las luces nuevamente la abandonó también con un adiós-te-dije que la molestó mucho. ¿Qué era ella, un cuero sucio? ¿Era una vagabunda para que la trataran de semejante modo, con aquellos desplantes? Tan rara se sentía, que, cuando al fin salió, lo que hizo fue largarse por ahí, sin rumbo, a despejarse un poco, ajena por completo a lo que se tejía a sus espaldas. ¿Cómo iba a imaginar que ya antes de llegar el vecindario entero sabía del incidente y que hasta había unos cuantos que hablaban sin parar sobre sus manoseos con un desconocido en que lo menos que hizo fue quedarse sin blúmer para que el tipo eso mientras ella lo mismo? No obstante lo chismosos que eran

todos, nunca en la vida se le hubiera ocurrido que una insignificancia como aquella los lanzara en su contra tan despiadadamente. Pero así fue. En cuestión de una hora, o de dos, a lo sumo, la calumniaron todo lo que quisieron, y de forma tan cruel y tan injusta que cuando, en la mañana, se presentó en la casa de los Vargas con el fin de poner las cosas en su sitio, doña Matilde, la mamá de Teresa, en lugar de escucharla como correspondía, la recibió como a la perdición en carne y hueso, el 9 vicio hecho mujer, o algo por el estilo. Le armó un escándalo realmente increíble y ella se quedó muda, muerta de la impresión. ¿Qué era eso? El propio don Emilio, su marido, al ver el espectáculo de su mujer gritando de aquel modo, intentó intervenir en su defensa mientras ella aguantaba la descarga — sinvergüenza, sus hijas, poca cosa, su casa, más respeto, la gente, su familia: se le iba, se le iba, por ahí mismo se le iba— sin hallar qué decir. Fue después, ya en la calle, al ver la magnitud de las habladurías (multiplicadas en las primeras horas), cuando reaccionó. Y entonces, sí. Entonces fue Matilde (qué doña ni qué doña) la que tuvo que oírla. — Pero, ven acá —la interrumpió Cristina, como ganando tiempo para sobreponerse a la sorpresa que le había producido su relato—. Eso quiere decir que tú eres miguelete. Tú eres de San Miguel. Ella calló de golpe. ¿Cómo lo había sabido? —Más o menos —respondió, confundida—. Soy del Jobo. ¿Por qué? —Pues porque ese Emilio y esa Matilde, con esa hija, Teresa, y esa sobrina, Melania, tienen que ser obligatoriamente el Emilio y la Matilde Vargas que yo conozco —dijo Cristina—. ¿O me equivoco? —Esos son, sí. Los Vargas —confirmó ella—. ¿Y de qué tú los conoces? Cristina se detuvo, considerando la respuesta. — Eso mejor que te lo explique Papo —decidió—. ¿Él no te ha hablado de ellos? —A mí, no —dijo ella. —Pero qué hombre, ese Papo —protestó Cristina—. Seguro que tampoco te ha dicho que estuvimos casados. —Eso sí. Eso sí que lo sé —contestó ella, muy rápida—. Pero no por él. Me lo dijo Fabián. —Menos mal. ¿Y a ti qué te parece, qué tú piensas de eso? —la

interrogó Cristina con desenfado, en apariencia sin ninguna intención. —Qué me va a parecer —se defendió ella, por si acaso—. ¿Me tiene que parecer algo? —No, no, claro que no —aclaró Cristina—. No seas tan bronca, muchacha. Era por saber, únicamente por eso. Como te trajo él, pensé que a lo mejor. Vainas de uno.¹⁰ Callaron un instante, como si no supieran cómo continuar. —De todas formas —se decidió Cristina— lo que sí queda claro es que esto sigue siendo una aldea sin remedio. Ella la miró con desconcierto, sin comprender de qué le estaba hablando. —¿Qué tú quieres decir? ¿A qué tú te refieres? —Al país, a qué va a ser —precisó Cristina—. ¿O no te has dado cuenta del lío que hemos armado en lo que canta un gallo? Emilio, Papo, yo, tú, San Miguel, las muchachas, Matilde. Seguro que seguimos y al final acabamos siendo primas. Ella sonrió, celebrando la ironía. Le caía bien Cristina, lo tenía que admitir. —Es verdad. Esto es, como dice un conocido mío, un vecindario —dijo—. Pero bueno, sigamos. Tremenda novedad eso de que Papo y don Emilio sean amigos. No me lo esperaba. En cuanto hable con Papo se lo digo. —Muy amigos —remachó Cristina—. Hace mucho que no se juntan, eso sí. Como yo, que los veo del ciento al viento, a pesar del cariño que les tengo. Pero eso no quiere decir nada. Eso es la vida, que es muy puñetera. ¿Así que te agarraron besándote en el cine con un desconocido y Matilde te montó un show? Se miraron con cierta complicidad, con cierta sorna. —Sí. Pero no por eso —puntualizó ella con mucho desparpajo—. El pleito no fue por lo que realmente había ocurrido, sino por lo que ella se imaginó, se inventó o le hicieron creer, que no es lo mismo. Y que fue lo que a mí me sacó de mis casillas, para que tú lo sepas. Le entró una vaina, Cristina, a esa mujer, un nerviosismo, que no te puedes imaginar. Eso sí, que me le vacié arriba. Le canté las cuarenta. Usted no es más que una insignificante, una rastrera, le dije. Usted es más mala que los que le han venido con el chisme. Y me fui por ahí mismo. —Ah, pero entonces la sangre llegó al río —continuó divirtiéndose

Cristina—. Le diste una pela de lengua, por lo visto.¹¹ —Le dije simplemente lo que se merecía —sentenció ella. —Pobre Matilde, siempre igual, siempre tan pendiente del qué dirán. Me la imagino —se lamentó Cristina—. Pero termíname lo de La Voz Dominicana, que me interesa. ¿Cómo sucedió todo? —De la forma más simple —aclaró ella. Una vez decidida, se preparó por dentro y una tarde de esas, con la fresca, se plantó en la Mercedes y se montó en un carro que la condujo a San Martín con Ciudad de Miami. A unos pasos de allí, en la Ciudad de Miami, al lado de la casa de su dueño, Petán, el hermano del Jefe, que quedaba en la esquina, se alzaba la emisora, un edificio muy moderno y muy limpio que tenía cuatro plantas y parecía más alto por las viviendas que lo circundaban, casi todas de un piso, o de dos, como mucho. La fachada tenía tres grandes puertas acristaladas en el primer nivel, ventanas circulares en los otros y una marquesina coronada por una extensa fila de banderas, sin descontar la del Generalísimo, que no podía faltar. La gente se la sabía de memoria de tanto verla en fotos, en anuncios, en almanaques, en la prensa y en todo y, por lo tanto, no se iba a entretener describiendo su aspecto de aquel día, ni su ambiente, que era el mismo de siempre. En la acera no había dulceros, paleteros, chineros, maniseros, muchachitos descalzos molestando, limosneros o gente mal vestida, como solía ocurrir en sitios parecidos, y sí, en cambio, un portero de uniforme impecable y varios policías de servicio, además de unos cuantos —locutores, artistas, músicos, empleados—, que charlaban tranquilos y saludaban mucho y otros que andaban como con cierta prisa, un libretto en la mano, una menta en la boca, un cigarrillo. ¿Se atrevía a preguntarles adónde debía ir para lo suyo? Había también un grupo que ella no conseguía reconocer, tal vez actores del Cuadro de Comedias, bailarines del Cuerpo de Bailes, estudiantes de la Escuela de Locución, camarógrafos, técnicos, simples empleados, y admitía que de verlos le temblaron las piernas. ¿Y si se reían de ella? Al sentirlos tan cerca, con aquella apostu-

ra, bien vestidos, seguros, elegantes, se puso tan nerviosa que casi se devuelve. Pero no, se contuvo, porque ella no había ido para salir huyendo a la hora de la hora, sino movida por una cosa que se llamaba orgullo, el deseo de probarles a muchos en el barrio que ella también podía tener aspiraciones y alcanzar ciertas metas, y se lanzó derecha a lo que 12 iba. En cuatro brincos se plantó en la entrada, se acercó a dos o tres, preguntó, le informaron. Tenía que entrar, subir, tocar en una puerta de la segunda planta, procurar a fulano y a mengano, quienes le indicarían los detalles finales, y en cuestión de minutos ya se encontraba arriba. Allí la recibieron unos cuantos que ella nunca había visto en la pantalla y le llenaron una ficha con sus datos en medio de una fiesta de risas y de bromas que terminaron por ponerla a reír a ella también y que fue interrumpida por la irrupción de Papo, el jefe del programa, que reaccionó, al verla, de un modo inesperado. Se puso tan nervioso que la desconcertó completamente. Se quedó como lelo, paralizado en medio de la sala, mirándola despacio, sin hablar, midiéndola en silencio con los ojos, como alguien que no sale de su asombro. Su alteración fue tan evidente, que en un momento dado se tuvo que sentar, pedir un vaso de agua e incluso abanicarse con

los papeles que llevaba en la mano. —Carajo, pero ¿y eso? Vaya impresión que le causaste. Qué raro, ¿no? —reflexionó Cristina. Y de inmediato, corrigiéndose—: no lo digo por ti, no me interpretes mal. Claro que tú puedes impresionar a cualquiera. Lo digo por Papo, que lo conozco bien. —A mí también me sorprendió bastante —confesó ella—. Yo me quedé así, mira, sin saber qué decir. Fueron unos segundos de auténtica emoción, no pretendía negarlo. “¿Qué desea, señorita?”, dijo él. “Me mandaron aquí de la primera planta. Vine a inscribirme en el concurso Buscando Estrellas”, contestó ella. Fue una respuesta clara que despertó en el otro un súbito interés por su persona: que qué hacía, por ejemplo, si cantaba o bailaba, o las dos cosas, si alguien la había enviado o si había ido por propia iniciativa, consiguiendo que ella recuperara su ímpetu del inicio. Fue un diálogo confuso, lleno de frases cortas, un diálogo exclusivo y excluyente que dejó a los demás fuera de juego y los forzó a volver a lo de antes. Papo entonces la invitó a que salieran y se metió con ella en la pieza contigua, un lugar impregnado de un aroma dulzón, como a fruta extranjera o a compota, donde, amén de pedirle que le cantara algo, quiso saber su gracia. —Margot —respondió ella—. Margot Medina. 

(Novela inédita de Efraim Castillo)

Fragmento del Capítulo 7 1946

ANTES DE ABANDONAR la tienda, el poeta la miró a los ojos y le confesó que la deseaba, que sólo de pensar en ella su misil se llenaba de sangre y alcanzaba fabulosas erecciones y que, ¡por favor!, le hiciera caso, que no encerrara su confesión en el saco del olvido: ese maldito zafacón en donde mueren las esperanzas difusas, las promesas demagogas, las asperezas no limadas, las dulzuras empalagosas y, sobre todo, las palabras huecas, descoloridas y desprovistas de sazón. Al escuchar la confesión, Maripili rió y produjo una carcajada cuyas ondas sonoras rebotaron en los vidrios de la tienda y escaparon presurosas hacia la calle *El Conde*, donde se mezclaron con la canción que escuchaba cada día como una oración obligada:

El Ejército del Ebro, / rumba la rumba la rumba la. / El Ejército del Ebro, / rumba la rumba la rumba la / una noche el río pasó, / ¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela! / una noche el río pasó, / ¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela! / Y a las tropas invasoras, / rumba la rumba la rumba la...

La carcajada de la española sorprendió al poeta porque nunca la había escuchado reír con aquella espontaneidad, y entre los pensamientos que cruzaron por su cerebro, extrajo el que más convenía a sus intenciones: ¡al fin se abría una brecha para penetrar la vagina de la viuda solitaria de la guerra civil española! Cuando la carcajada aminoró, el poeta le manifestó que si ella le correspondía la convertiría en su amante, en su única razón de vivir y esperó, mientras sus ojos se mantenían observándola fijamente, a que le manifestara algo, alguna respuesta esperanzadora. Pero aquella

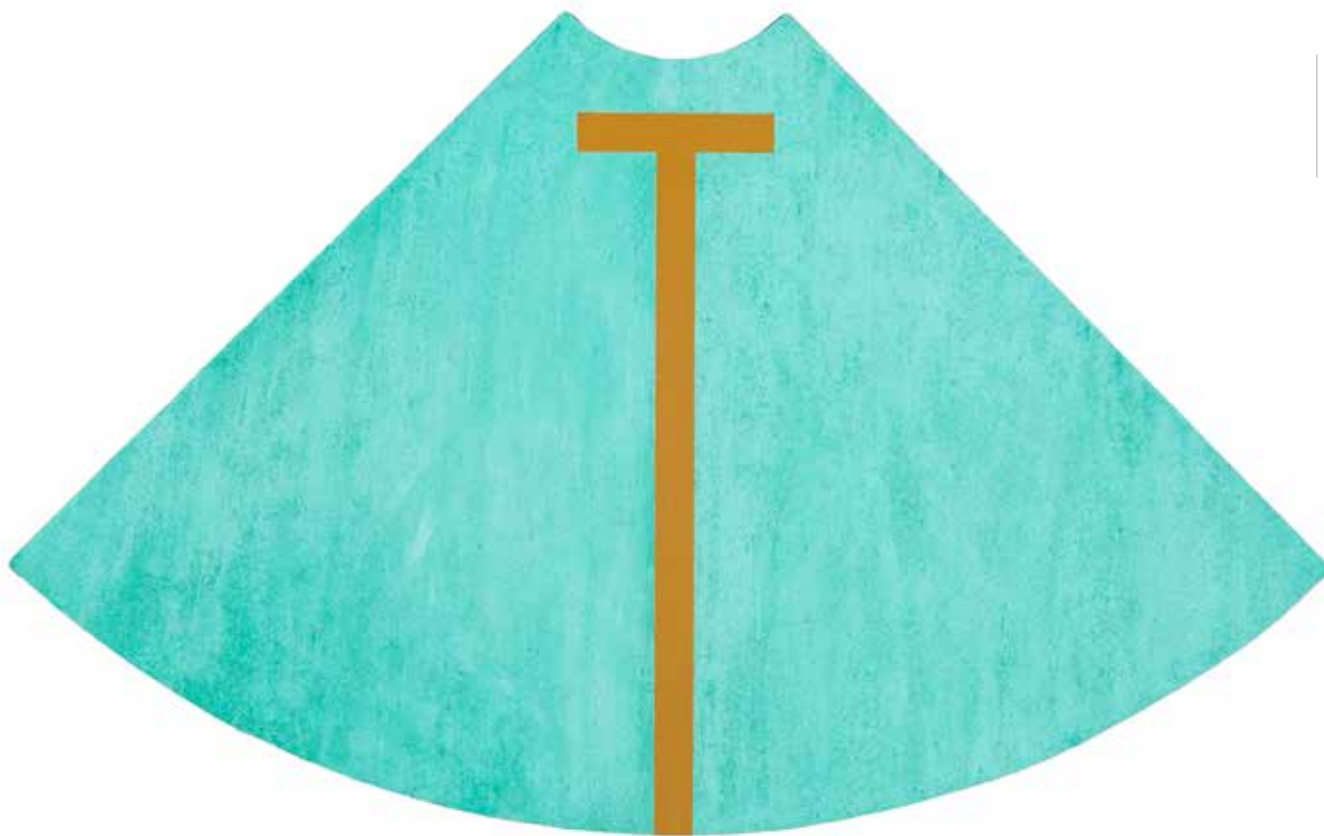
reafirmación del poeta por sus intenciones avivó la explosiva risa de la española, no porque la idea le pareciera ridícula, sino porque en el fondo ella también sentía algo por él, una especie de cariño que mezclaba fantasía y soledad y que, dependiendo de los días, se convertía en una atracción que la intrigaba, sobre todo de noche, cuando se metía en la cama y la figura del poeta la envolvía, haciéndole girar los pensamientos en torno a las masticadas palabras que le profería, y le hacía llevar una de sus manos al monte de Venus para palpar la humedad de la vagina; y se decía que no, que no, que no era cierto lo que expelía su vagina, que no era una esencia lubricante sino agua, un nutriente, un perfumado nutriente, un afluente del éxtasis sin la premura de los saltos, sin la presencia de la luz marchita; y a seguidas se aturdía envolviéndose con el olor de las cebollas y los ajos de aquella Madrid expectante, de aquella Madrid asediada por la pólvora y la sinrazón; de aquella Madrid que desvincijó la euforia y el poeta se volvía palabras mientras ella esperaba el asalto, el atrevido paso hacia la catarsis de la victoria, tal vez a la espera de que le dijera que Madrid volvería a ser como era antes de la caída; y sus pensamientos afincados en aquella ciudad que estaba más allá del deseo, de las lágrimas y los lutos, apuntándole que Franco vivía entre los sepultureros, entre los buitres carroñeros, entre las negras gasas de las viudas. ¿Acaso no sientes Madrid junto al repaso del efluvio, de la retención, la añoranza, el quejido, la reprensión y el anti-olvido?, solía preguntarle el poeta, para luego quebrar la voz y rogarle: ¡Ven, Maripili, recuéstate amorosa de mi hombro y mírame, mírame sin llenar tus ojos de lágrimas y permite que mis dedos hurguen allá abajo la humedad recon-

fortante del deseo entre tus muslos de rosado antiguo! Pero ella lo sabía, lo sentía, lo presentía: aquella Madrid no volvería nunca más y el Mar Caribe la suplantaría junto al Ozama, vulnerando las esencias del Tajo y las brisas de la sierra. Sabía que la tarde, cualquiera tarde, era un quejido donde Madrid se diluía en este trópico de fisuras y reencuentros. Sabía también que junto al poeta, en la penumbra de la trastienda, los miedos no podían penetrar la espesura de los secretos, aunque el poeta, lanzándole preguntas sutiles rozaba los bordes del encantamiento, como cuando le lanzaba: ¡Eso sí, Maripili, prepárate como si fuésemos a consumir el mañana, o como si esta tarde se volviera huérfana de sortilegios y estallaran, entre júbilos, los sesos de Franco y Trujillo! Y le afirmaba que no era posible negar el cuartel de la Montaña, con Fanjul a la cabeza, donde se precipitó el fracaso. Y entonces aparecían las lágrimas asolando los ojos de Maripili y él le replicaba: ¡No, no comiences ahora, Maripili, con ese lloriqueo en el que aflora el pasado con tintes de tragedia! ¡Esas lágrimas déjalas para aposentar los bríos futuros, para almidonar de esparcimientos los motivos del regreso! ¡Ah!, sí, hubiese sido tan fácil para Maripili abrir las piernas y entregarse a él, escuchándole decir: ¡Deja esas lágrimas para cuando retournes y maldigas al padre García Figar, por el atrevimiento de publicar en la revista *Marcha*, del 12 de agosto del 45, que *la mujer sensual tiene los ojos hundidos, las mejillas descoloridas, transparentes las orejas, apuntada la barbilla, seca la boca, sudorosas las manos, quebrado el talle; inseguro el paso y triste todo su ser...* Y para rematar, amada Maripili, se atrevió a escribir, festejando el franquismo, que en la mujer *el entendimiento se oscurece espiritualmente, haciéndose tardo a la reflexión...* ¡Oh!, Maripili, qué bueno que estás aquí, a mi lado, y no en esa desgracia que dismantela la furia pasional española. ¿Te imaginas? Ese cura aseguró que *de la mujer sensual no se ha de esperar trabajo serio, idea grave, labor fecunda, sentimiento limpio ni ternura acogedora*. ¡Y qué bueno que no tuviste que enfrentarte a Pilar Primo de Rivera, ni a Mercedes Sanz Bachiller, la viuda de Onésimo

Redondo, en su disputa sobre cómo esclavizar mejor a la costilla de Adán! Pero no, no debes saber nada de aquella sentencia triste de Pilar, que lapidaba el ser profundo de la mujer que, como tú, iguala al mejor de los hombres: *Las mujeres nunca descubren nada; les falta, desde luego, el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho*, se atrevió a sentenciar Pilar. Mientras repasaba aquellas palabras y como presa de un aturdimiento, Maripili sentía una gran humedad entre sus muslos y recordaba la caminata desde Madrid a la frontera francesa.

Pero como el poeta nunca sospechó de aquella humedad, salió presuroso por la puerta de la tienda para internarse en el tráfago de la calle *El Conde*, alejando sus pensamientos de la española. Mientras caminaba, observó los rostros de los transeúntes que pasaban a su lado, preguntándose si había hecho bien en confesarle a Maripili sus deseos. Y al ordenar sus pensamientos retumbó en su mente la carcajada de la española, llegando a la conclusión de que ella se había convertido, tras el fracaso de la República, en una mujer insensible, en un ser al que los afectos la tenían sin cuidado. Pero al repasar la confesión se sintió un poco atrapado por haber exteriorizado su afecto y sospechó que la revelación quebraría la confianza de la española hacia él, impidiéndole recordar la resistencia madrileña ante el asalto de los franquistas. Pero nada, la esperanza es un reflujo ardiente que se reconstruye fácilmente. ¿No era así, acaso, como se fabricaban los sueños y las quimeras? Y ahuyentando de sus pensamientos la imagen de Maripili, el poeta llegó a *La Cafetera*, donde observó a Franklin Mieses Burgos frente a una humeante taza de café.

—¡Hola! —Saludó Franklin, mientras el poeta tomaba asiento a su lado—. Aunque no me lo has dicho, sé el motivo de tu tardanza. Estoy seguro de que te detuvo una parada donde Maripili. ¿Verdad que sí? —Antes de responder, el poeta observó los ojos de Franklin y sonrió, luego llamó al camarero y pidió un café:



Freddy Rodríguez b. 1945, *Casula*, 1993, Acrylic and sawdust on canvas, 24 x 34 in, 61 x 86.4 cm

—Sí —respondió a Franklin—, me detuve un momento en su tienda.

—¿Y qué? ¿Aún no hay nada? ¿Qué te dice la españolita? ¿Ya le confesaste tus intenciones? ¿Tienes alguna esperanza?

—Tú lo sabes, Franklin, Maripili está llena de odio hacia Franco... Su corazón está aún en Madrid, que se ha convertido en una mácula...

—No es para menos —acotó Mieses Burgos—. Recuerda que su esposo, aunque murió después de la guerra, fue sin lugar a dudas una víctima del franquismo. Además, la españolita perdió varios parientes en el sitio de Madrid.

Cuando el camarero llevó el café, el poeta le puso dos cucharaditas de azúcar, tomó un pequeño sorbo y caviló en su confesión a Maripili, antes de dirigirse a Franklin:

—El pasado, tal como lo retiene Maripili, se convierte en un oprobio.

—Puede ser, poeta... puede ser.

—¿Acaso lo dudas? El pasado pesa y se convierte en una abominable carga si no lo sometemos al olvido... ¿Lo dudas...?

—Sí, lo dudo... Porque, ¿a qué pasado te refieres? ¿Al que tratamos de olvidar por el lastre amargo que duele? ¿A ese que repensamos cuando el abatimiento nos abruma? ¿O, tal vez, poeta, al que estuvimos a punto de concretar y se nos escapó de las manos?

—Me refiero al pasado como totalidad, Franklin; al súmmum de todo, a la mezcla de tormentos que nos atosiga y se convierte en pura mierda...

—¡Ni tú ni yo podríamos escribir sin el pasado... ¡Eso lo sabes!

—¿Crees eso?

—¡Claro, poeta! Los que cantamos a la vida y a sus fenómenos necesitamos el pasado, ya sea el que arrastra el lastre amargo, el que nos abruma, o el que estuvimos a punto de definir y se escabulló de nuestras manos. Cuando tú y

yo cantamos, nos conectamos al pasado para evocar las pérdidas, los anhelos, las presencias y las fatigas. El pasado, como un tiempo filtrado, nos pisa constantemente los talones como una sombra anexada al discernimiento... Y cuando nos molesta o nos deleita, se convierte en el material de donde extraemos los cantos. Tú mismo, cuando escribes, debes remover los escombros y extraer tus fantasmas, que son muchos, ¿verdad?, para transformarlos en figuras retóricas...

—Estoy de acuerdo... completamente de acuerdo, Franklin. Pero no me referí a lo vivido como una carga, sino al pasado oprobioso que lleva Maripili adosado a su espalda como un siamés. En cada conversación que sostenemos afloran a sus labios las zonas de Guadarrama, Navacerrada, Somosierra... y sus ojos se llenan de lágrimas al recordar el quinto regimiento de las milicias populares.

—Pero, ¿por qué no la ayudas, poeta?

—He tratado de ayudarla haciéndole chistes sobre Franco y cagándome en él...

—Pero no, poeta, no creo que recordarle a Franco, como chiste o como metáfora, sea lo mejor.

Pero el poeta sabía que la mayoría de los poetas y bohemios que tertuliaban en *La Cafetera* sospechaban que él deliraba por Maripili y que sus provocaciones no eran más que insinuaciones solapadas de su interés por acostarse con la viuda, cuyo esposo, justamente antes de tomar en 1940 el barco *Cuba* que lo conduciría desde Burdeos al Caribe, murió de un fulminante ataque al corazón; una muerte que selló para siempre el odio de la española hacia Franco y todo lo que él representaba, centrándose estas figuras en el clero y el fascismo. Al

rememorar las últimas palabras de su esposo, ¡Maten a Franco, no lo dejen vivo!, la viuda sentía que los cantos esperanzadores del sitio de Madrid se convertirían para siempre en delirios, en repeticiones estériles, y entonces brotaban lágrimas de sus ojos al recordar los cantos, los esperanzadores cantos de la redención republicana:

El sol de una mañana / de gloria y vida, paz y amor; / libertad florece y grana en el milagro de su ardor: / ¡Libertad! / España brilla a su fulgor / como una rosa de verdad y amor. Gloria de escuchar fe y esperanza, / cantar, España avanza, gloria de cantar / de campo y mar de armonía, / España mía, / a quien con fe se ve lucir / fiero incendio que devora / al que quiere combatir: / ¡Libertad! / El mundo brilla a tu fulgor

como un poema de verdad / y amor... / ¡Viva la República!

Esos cantos, a fuerza de repetirlos, deseaba Maripili que le devolvieran los frondosos bosques preñados de venados y escasos lobos, cercanos a Madrid; y resplandecían en su memoria los sueños de una España radiante, furiosa, en donde las luces de la esperanza, de las malditas quimeras y los estallidos frenéticos de las bombas, regresaran victoriosas. La viuda, desde entonces, paseaba su melancolía en un acuoso recuerdo madrileño heredado del Quijote y surgían como avatares las guías lerdas del Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles, el desenvuelto SERE de la película frustrada, con el drama de ribetes trágicos de los casi seis mil refugiados depositados en este país de Trujillo: todo como un resurgir de venganzas frustradas; todo como la construcción y demolición de ilusiones truncadas. 🗑️

Ópera coral en tránsito¹ poema (epopeya republicana)

(En 5 actos para ser escenificada en los teatros nacionales
de la república a partir del año 2480)

Acto I

(Escena 1)

Goteó a borbotones la sangre ibera en el enclave colombino de la isabela
Hecho de tablas de madera de nave encallada
A golpe de flechas lanzas y makanas taínas perecieron los violadores y estupradores
Y al regreso del segundo viaje el genovés solo enkontró desparramados por el suelo
Huesos y calaveras.

(1801-1844)

Isla de aventureros genoveses y sefardís entra pronto en colisión
Con los intereses más espurios de reyes prelados y prestamistas
Y con los mismos aliados que esgrimen fueros de libertad tal
Pako roldán pleiteador en contra de la tiranía de colón en alianza
Con indios negros cimarrones de palenques y manieles
Y el agua al cuello en el caribe mar no le dejó llegar a la ibérica península
Pero su herencia fue recogida por montoro el ernando cuando
Osorio por orden real convirtió a bayajá y la yaguana en un erial
Y quedaron en el camino reses aves y puercos cimarrones para alimentar
A los indios y negros libres de enrikillo y roldán el fraskillo.
Los indios alzados y los negros de las rebeliones de los trapiches
Fueron cazados lwego en las montañas con lebreles y maitines
Y a indios y negros les arrancaron de las entrañas las bísceras previa defensa
De montesino y las kasas cuyas ideas fabricaron el alzamiento
De kaonabo enrikillo y tamayo en las lomas cimarronas
Reivindicadas por las lanzas
De lemba frito en alquitrán para escarmiento de los que vendrán
Y en aquel siglo de miseria de cueros desparramados por hatos y conventos
La vagina sirvió para comprar la libertad de mancebas y negras ganadoras
Hasta recalar en el negro zapatero cuya filosofía desmintió con su cazuela vacía
Del estagirita su filosofía.
Suenen suenen trompetas de oro que se acerca la subasta de la isla

Con humanos incluidos reses peces y aves al mejor postor por la incuria de godoy.
 Suenen suenen trompetas de oro que se acercan el 1801 y el 1805
 Para finiquitar con españoles y franchutes con la tromba de núñez²
 Y el turbión del tornado de bwaíe y la marcha forzada por valles y montañas
 Hasta que la atribuida coplilla levanta el grito de un hispano ayer español nació
 A la tarde fui francés y la mañana inglés y hoy etíope soy
 Mañana no sé qué será de mí.
 Y todo para subir la cuesta del gran reino animal según el trovero cubano.
 La historia es lo que sucede y los hechos realizados por los humanos seres
 En el tiempo presente jamás son retrocesos y progresos.
 Porque la vida se hace con todo material y somos tuntún de pasa y grifería
 Según el bardo boricua y en el XVIII asomó su cabecita
 De tomasito el gusarapito de la mulatica yelidá en peligro de extinción
 Y para la culminación de la epopeya negra será la isleta
 Una e indivisible por siempre jamás ¿y quién tragará más hojaldres?
 Suenen, suenen trompetas de oro y coro al son del tedeo de campra
 En este frío martes 27 de enero de 1801 día de la libertad de los esclavos sin capital
 En la plaza de armas donde el señor tusén les devolvió de boca su dignidad.
 Y no supieron qué hacer con ella porque la colonia les había embotado el cerebro.
 En los campos de batalla yacen los cadáveres y la escoria zarpó a islas y tierra firme
 Para volver a señorear cuando don juan ahora en la caldera de agua caliente la llamó al convite
 Después de palo inkado para celebrar la vuelta a la rojigwalda, al león y al águila real
 Y ni franchutes ni españoles os devolvieron la libertad obsequiada
 Y hubieron de esperar la llegada de bwaíe juan pedro
 Para que de nuevo se os volviera a la libertad
 Porque el astuto de núñez no se atrevió a aspirar a la grandeza y le abandonaron³
 Porque, de los esclavos, aunque la jaula sea de oro, no deja de ser prisión.
 Y plantaron cara allí basora monte grande mojarra y mendoza
 Y zonas aledañas y la frontera.
 Pero el efímero tuvo la visión de la alteridad y pronosticó el derrumbe
 El día en que entregó las llaves de la ciudad y rechazó la sinecura y el dinero
 Y prefirió embarcarse para la tierra del libertador⁴ con su imprenta a costas
 Para jamás volver a su tierra y constatar, desde tamaulipas, su profecía irreverente⁵.
 Pero el espectro de dwarte, ¡oh paradoja!, desde karacas le anuncia en la victoria⁶ lejana
 Que la patria ha sido liberada de Haití y que se ha cumplido su profecía ante bwaíe
 ¡Qué par de peregrinos criollos y pensar que por un tris no se juntaron en Caracas!⁷
 Y juan pedro desbarató la unión para complacer a los imperios y retener su poder
 Y los gravámenes le llevaron a la tumba cuando sonó el clarín en Praslin y el Ozama
 Y gracias al genio de duarte immaculado y libre de apetencias y facciones
 Proclamaron sánchez y compartes en su nombre y su ideal la patria de febrero
 Para disfrute de locos y hateros y políticos
 Dueños de las mesnadas de la klientela y el patrimonio
 Y entre dentelladas de mercantes y voz de terratenientes

Se repartieron la república la santa y la malaventura
 Hasta que el terruño no pudo más y reventó en marzo con la segunda coyunda
 A la rojigwalda, al león y al águila pasmada y nimbada.
 Pero sonó con contreras el crujir de dientes en moka, en kapotillo, en beler
 Como antes habían resonado las trompetas de oro en azua, las carreras santiago y santomé.

Acto II

(1844-1861)

Diecisiete años de temblores y arenas movedizas tragándose la patria de febrero
 Se consagró en san kristóbal la abolición de la esclavitud obsequiada por tusén y bwaié⁸
 Con las principalías de príncipes y logreros dobladores de conciencia sable en mano
 Y por cualquier quítame esta paja muerte y exilio de los padres fundadores y ejecuciones
 En el paredón de mujeres y hombres de vergüenza y honor como trinidad sánchez
 Y al son de las trompas de oro entra sánchez por aiti
 Porque no había otro lugar por donde hacerlo al imperar
 En puerto rico y cuba el apogeo de la esclavitud
 Implantada por la rojigwalda, el león y el águila pasmada y nimbada
 Y la santa lanza *canta y espanta* con su comunicado antisánchez la amenaza
 Y con fino instinto felino de clase olfatea en el aire al enemigo clasista
 Como otrora nadie a quien vigiló se le escapó (trinidad los puello duvergé
 Sánchez fransisko es hoy quien ríe de último porke
 Abad alfau antonio rio primero en san juan y le gritó
 ¡Ríe ahora negrito parejero!) y la santa
 Sin conseguir sobrevivir a la tolvana muere de impotencia.
 Muere la santa de ira cuando el ibero decretó el fin
 De su obsesiva adicción y pasión de mandar: potencia.
 Resuenen trompas de oro, resuenen con sánchez, kabral ogando en la frontera
 Resuenen trompetas en el sercado y en san jwan
 aunque romualdiño montero, jugador de dos bases
 Sin ser pelotero entregara el puesto militar a sánchez
 Y luego le vendiera al enemigo.
 Y en mal cálculo y en mala hora y pagó con su vida porque el defensor público
 De febrero se extrañó de verle entre sus acusadores: oh, muchachito malicioso del sur
 Ven, que tu puesto está aquí, a mi lado, conmigo, porque voluntariamente me entregaste
 El puesto militar y cuando viste indecisa la victoria me vendiste al enemigo.
 Oh, gran lección para los oportunistas de este país que no aprenden en cabeza ajena.
 Y de tanto batallar entre hateros y malaventureros este espíritu intranquilo pasó
 Del cadalso a la libertad⁹ y la gloria y quedaron redimidos
 todos sus pecados en contra de la patria
 Y sin querer le dejó libre el espacio de único padre de la patria a duarte, de quien fuera
 Ejecutor y testamentaria testa de la república de febrero.

Acto III
(1862-1916)

A las puertas de la gloria, resuenen trompetas de oro que la tierra, el monte y el llano
 Del cibao y la línea serán pasto del bosque seco y el humus oloroso del valle
 De la vega, moka san francisko y la línea noroeste porke sonó en kapotillo
 El vendaval indetenible del machete volador de vísceras cabezas en manos de las huestes
 De rodríguez santiago, monción, pimentel, polanko, salcedo, eró y luperón.
 Mella trajo de no sé dónde a los montes del cibao el instructivo de la guerra de guerrillas
 Y gómez el máximo lo importará a kuba ¡oh paradoja!
 Para sembrar el terror entre los profesionales
 Del ejército de la rojigwalda, el león y el águila real pasmada y nimbada.
 Pero mientras tanto, el cibao, guanuma, el sur, el este son un solo incendio
 Con la tea de los patriotas que abrasa la tierra de los yakes, las bayahondas
 Y los cambrones del sur y los guayacanes de la línea y los pastizales rojizos del este.
 Mella, dichoso, que en santiago viste a duarte luego de veinte años de ausencia
 Privilegio del cual no disfrutó sánchez cuyos huesos reposaron en el serkado
 Hasta el entierro definitivo de las cenizas en su ciudad natal
 En aquel momento supremo de la lucha restauradora de la república
 Pero al punto dejarás en las montañas del cibao tu vida y tu espíritu intrankilo
 Y pasó del amargor del cáliz a la gloria y quedaron redimidos tus pecados en contra de la patria
 Y sin querer dejaste el espacio de único padre de la patria a duarte, de quien fuiste también
 Ejecutor testamentario para que la desmemoriada memoria no lo olvide jamás
 Ni contigo ni con sánchez pudieron las intrigas de la boba y los ministros
 De la santa y la malaventura.
 Dejaste en manos de los nuevos niños de la patria el porvenir de la república
 Y el repudio a duarte, celosos ellos de la gloria ajena y buen provecho tengan los secretarios
 De los macheteros, porque ellos sembrarán la historia venidera
 Hasta el final de los tiempos de la patria.
 Patria libre y soberana de toda potencia extranjera o se hunde la isla
 Fue el mantra de duarte y sánchez y mella y todos los que blandieron el sable
 Al aire para realizar esta consigna van al paraíso de la patria y los que abominaron
 De esta consigna, a la caldera de agua hirviente a 902 grados farenjái
 Ba su cuerpo convertido en cenizas y olvido.
 Mas sin programa ni conceptos van de tumbo en tumbo los dueños del machete
 Locos por preservar el sublime dispare de república, pero la turbulencia
 De la pólvora y las vísceras de los españoles salidas de los vientres
 Que intentan como autómatas colocarlas de nuevo en las entrañas
 Y las cabezas que vuelan por los aires
 Mientras los cuerpos decapitados de las víctimas corren
 En su búsqueda zigzagueando en intento vano
 De colocarlas donde una vez estuvieron.
 Atacado el veterano ejército profesional de iberos

Por los tsés tsés palúdicos y los mosquitos momias
 Y los afilados machetes mortal combinación
 De negros y mulatos patapwerswelos desembocaron luego de la sangrienta tolvanera
 Y los acuerdos del karmelo en la espectacular caída de la bola en el guante
 de la malaventura
 Y sin programa político cae la restauración en manos de la malaventura
 Desde 1966 hasta 1879
 Salvo el momento de la estrella fugaz de espaillait y luperón o guillermo
 Hostos, salomé, billini y el ocurrente liliputiense
 Y el diletante alejandrito el de la batuta.
 Temblores de la historia y guerra montonera de caudillos y caciques ambiciosos
 Que se repartieron las provincias como sátrapas romanos
 Hasta después de la muerte del ocurrente liliputiense
 Y la tolvanera de los victorias kiki y el chakal bordas y demás enanos
 Produjo la intervención yanqui en 1916
 Los que comienzan bien y terminan mal peor para ellos:
 La santa la malaventura el liliputiense káceres makana y váskez la chiva
 Los adoradores de la religión del cascarón
 Dwartistas de la boca para afuera y aliados de potencias extranjeras
 Adictos a la klientela y al patrimonio su visión les delata
 Filisteos de boca recitan como nuestros políticos estacionales el credo dwartiano:
 La república ha de ser libre de toda potencia extranjera o se hunde la isla
 El proscrito nunca transigió con los parricidas de la patria
 Si amnistiado hubiese vuelto como lo aceptaron sánchez mella y los demás
 A parar sus huesos a manos del liberticida hubiesen ido o
 Si graciado por la malaventura hubiese vuelto
 Como los demás, a parar sus huesos donde el dictador, hubiesen ido
 Pero estratega al fin y fiel a su kredo
 No transigió y volvió en el 64 a desencadenar de españa la patria
 Con sus negros con machetes y mulatos sin encadenar
 Y a luchar en contra de los incapaces de preservar
 El sublime disparate de la independencia.
 Gente que huyó a la jwana y se llevó en la mochila las instrucciones de mella
 Gente que heredó la sangre de las familias de primera que huyó de la furia
 De tusén y juan pablo regresó al garete desde las islas y tierra firme
 Para que sus descendientes vivieran del yo fui y la nostalgia.
 Pero en el turbión de la tolvanera los sacadores de vísceras iberas se sacudieron
 Y borraron para siempre de la faz de la tierra los pendones del grifo en 1879
 Y fundaron escuelas con la llegada del peregrino boricua
 Hasta que el hijo de luperón dijo basta ya de billinis y alejandritos diletantes
 Y se apoderó de la jicotea hasta que le prendieron fuego en la boca
 Como a perro huevero y solo quedó en moka el bigote y una kemazón
 De pólvora y una foto para el recuerdo.

Pero qué turbión más violento se abatió sobre la isla de las monedas extranjeras
 Y ni los jimenes los horacios los káseres kíkí y el chakal los nouel los bordas
 Y los káseres incapaces jamás enderezaron el timón de febrero
 Y entregaron a los rubios del norte las tierras las playas los pastos los puertos los rieles
 Y los peones libres para vender su mano de obra servil
 Y llegó arias el insolente y abroqueló a jimenes el tratante inepto
 Y se le fue la lisa resbalosa después de segura
 Y russell y káperton le dieron el palo de la gata
 Al dejar a los henríkez y lugos y al nacionalismo del nacionalismo
 En el limbo de los limbos hasta las calendas de 1930
 Mientras el taimado arias acordaba acuerdo en la casa de aiti
 Y huía presuroso al cibao a entregar las lanzas como en breña
 Y por eso van todos a la caldera de fuego unos y otros a la piscina de agua hirviente
 Que monda los cráneos a 902 grados farenjái
 Y los huesos hasta volverlos cenizas y osamenta blanca de los jarakiris
 Y durante dieciséis años de violencia y tolvana continua entre los politicastro
 Que pujaban por apoderarse del patrimonio y mantener la kljentela.
 Hasta que persia dijo basta ya de pleitos porque yo he venido a domeñar
 El arco de las antillas y las tierras y mares del golfo desde el canal hasta México
 Y si nadie me detiene hasta la tierra del fuego llegaré.
 El águila persa extiende entonces sus garras sobre el continente y los logrerros
 De la patria se agazapan taimadamente en su madriguera hasta que pase el huracán
 Para volver a sus andanzas de antaño.
 Y en esas nos llegó la kevediana hora de todos con el anuncio de la ocupación
 Y la buena fortuna de que los buitres agazapados en su madriguera
 No se prestaron a formar un gobierno títere semejante al de nuestros vecinos
 Y el mantra fue: gobiernen solos y asuman la responsabilidad de su violencia salvaje
 Y nos brindó el invasor el pretexto perfecto para la movilización y la resistencia
 Guerrillera en el este, pero se fueron cuando quisieron y se quedaron con las tierras
 Y las aduanas y la cosoberanía de la república graciosamente otorgada por los cipayos
 Que se transaron en la kasa blanca con járding el mentiroso
 Y con wilson el loko en cuyo nombre su mujer y su yerno
 Gobiernan en secreto la bandera de las estrellas
 Y el invento de hughes y peynado el normalista
 Avalado por horacio veláskez brache ximenes vidal arias bolos y coludos apostados
 Cómodamente en su cubil, madriguera para volver a sus andanzas de antaño
 Tan pronto sonaran las trompetas de oro de la huida de los rubios del norte
 Una vez hecho su trabajo y garantizada por los lacayos la impunidad de las órdenes ejecutivas
 Y por esa razón les enviamos al tribunal de las tribulaciones
 de la caldera del fuego a 902 grados farenjái
 Y las osamentas blanqueadas a la piscina de agua hirviente de los jarakiris.

Acto IV
(1916-1924)

Suenen suenen trompetas de oro que el juicio final ha llegado
Para el pequeño imperio de dos siglos de edad
Suenen suenen trompetas de oro que ha llegado el peligro amarillo
Y el horrible fragor del turbión y el crujir de dientes
Ha llegado para enviar al tribunal del olvido
A monroe al jinete del corolario y al autor del destino revelado
Al loko wilson sin la pericia de delio nadador y al mentiroso járding
A la caldera del fuego a 902 grados farenjái
Junto con los dueños de los rieles, la luz, la electricidad, los bancos y las agencias de espionaje
Y los dueños de la bolsa de valores y sus estafadores
A la caldera de fuego y de agua hirviente a 902 grados farenjái.
Y a las osamentas blanqueadas por los jarkiris del tribunal del olvido
Por cipayos sin posibilidad de sepuku
Junto con los sátrapas kápton pond, knapp y robi[n]son snowden jarri li
Y sus adyuvantes y cipayos criollos.
Políticos de la clientela y el patrimonio hagan sus apuestas
Que en esta inmensa borrachera de la ocupación militar *rien ne va plus*¹⁰
La casa pierde y se ríe.
Burócratas criollos de la ocupación jueguen sus apuestas
Ortega julito sánchez papi chicho vicini sakarócrata pancho el peinado
Ayuntamientos del país cantantes merengueros
Amenizadores de bailes y francachelas mujeres casquivanas
Hombres sin conciencia cultores de la frivolidad
Menos britto y ñiko lora que se cagaron en los invasores como los pájaros
De neruda en la nieve andina
Como los guerrilleros del este que emboscaron con balas de yuca y guarapo
A los invasores en ríos y cañadas y matorrales pajizos y montes y mogotes
Menos a fiallo fabio y a flores juan vicente y a flores kabrera manuel
Menos a báez kayo menos a blanco fombona horacio
Menos a lugo menos a del castillo y a las damas que le plantaron kara a russell y kápton
Y menos a todos los periodistas que les dijeron no al poder de los invasores
Y les colocaron tapabocas en la primera plana de periódicos y revistas
Menos a yilber gregorio menos a fiallo máximo
Y sus ochenta valientes de la barranquita
Que gritaron sí se puede
Y a todos los muertos y torturados desde olivario hasta los teatristas de sainetes
Y mojjigangas en contra del yanqui *yes* y del yanqui *no*.

Acto V
(1924-2500)

Y desde entonces, los gimientes, los desterrados, los sin conciencia, los clientelistas
Los patrimonialistas bagaron por el desierto durante cuatrocientos ochenta años
Sin saber quiénes eran ni a cuál kasa ni heredad pertenecían
Hasta que un sarsal en remolino les envolvió en su violento fuego y torbellino.

(Escena 1)

Chicho vicini y su dictadura comisaria duermen tranquilos el sueño de su inconciencia
Sacarosa pastizales cañaverales bueyadas rieles bancos y fábricas y solares
Y cuartos en la bolsa.
Ya las mesnadas del norte hicieron su trabajo: desarme, censura, carreteras
En el espinazo de la república para el rápido desplazamiento de los sofocadores
De alzamientos mientras preparan a toda máquina a los cipayos garantes
Del oprobio
Y he ahí su hombre.

(Escena 2)

La chiquitica de igüey con chiva horacio o que entre el mar
Y a rastras todos los fanáticos del ave coluda
Todos los aliados todos los comprados y los ejecutores
De las sombrías combinaciones y las apuestas de la conferencia
De puerto plata
Para validar las conquistas de los invasores del norte
Y después *dos o tres casi ciudades*
Y el erial y las conspiraciones y la adoración del becerro de oro
Hasta que se hundieron la sacarosa el humeante café y el untuoso chocolate
Envuelto en papel extranjero
Junto a su danza de los millones y sus años lokos y su *belle époque*.

(Escena 3)

Las aves carroñeras se preparan en la fértil campiña cibaëña
Para ver si a la buena estrella le es favorable propinar el sarpaso final al gallo koludo
Con el juego sucio de los anónimos y los panfletos y el bembeteo.
Los diarios se encargaron de la tarea y klasemediero al fin la mala estrella
De estrella le jugó una mala pasada al creer que poseía el último as en la manga
Y la otra bestia le fingió que no era el timonel sino él pollito cibaëño de ojos raros
Que no vieron más allá de su nariz
Y se creyó la pantomima y se creyó el providencial de doce meses.

(Escena 4)

Y la estrella se creyó candidato y la hiena que controlaba armas gérmenes y acero
 Bajó a la estrella de su pedestal y la colocó a la cola
 Y lwegó del triunfo eliminó la competencia y fwe el jwidero
 Hasta que klasemediero al fin kansado de vagar por playas extrañas
 Volvió como un boxeador nokeado
 Y volvió a creer en la pantomima al no ver más allá de su nariz
 Y pagó el alto precio de la vida junto a otros familiares y clientes klasemedieros
 Y la bestia se consolidó cual nuevo pisístrato e hijos asociados en sociedad
 Porque ya los amos habían hecho el trabajo de limpieza
 Pan circo desarme general y censura y vías militares a través
 Del espinazo de la república.
 Para sofocar al liniero y a los mocanos y cero montoneras
 Porque apareció del sombrero del mago la bandería única
 Cero cayó confites cero luperón cero junio y a catorce
 Cero finca maeña en día de reyes y cero pastoral
 Muerto ese abejón gritó su triunfo chapita
 Pero la hiena cometió dos errores: rey no mata rey
 Y rey no mata mujeres y rechazó la oferta irrechazable
 Formulada por el imperio a todos los dictadores del mundo
 Vengan al imperio a disfrutar en paz de sus millones
 Pero déjennos obrar que nosotros somos los únicos
 Que controlamos los hilos del mundo
 Pero no creyó la hiena en los que siempre le protegieron
 Porque era su hijo de puta favorito
 Y el orgullo y los intereses se fueron al campo un día
 Y la hiena les respondió a los amos
 Mis cuartos están donde están mis ametralladoras
 Y en seis meses fue el crujir de dientes y el acabose.

(Escena 5)

El monarca absoluto sin corona

San Senón meteoro de la naturaleza poseíste el privilegio de ser interpretado como un signo
 Por la superchería del instante y un hito que permitió debido a la magnitud de su fuerza
 Devastadora que se iniciara la era de realizaciones materiales que sepultaron
 el pensamiento libre
 Y las novedades culturales.
 Y la capital destruida fue leída por la farándula política
 Como la figuración teológica de la historia y el advenimiento de una nueva era
 Con sus obeliscos egipcios tallados de una sola pieza.
 La historia es lo que sucede
 Y lo sucedido fue anotado en el libro de los debe y haber como realizaciones materiales

Al modo de todas las dictaduras y los regímenes de klientela y patrimonio
 Productores de corrupción e impunidad que no compensan la ola de crímenes
 Y violaciones a los derechos fundamentales y culturales de un pueblo.
 Los berdugos de galíndez almoína mauricio
 Y los verdugos de las mirabal y los cinco mil trucidados por la hiena
 Y los delincuentes y sicarios de las dictaduras del planeta
 Encuentran albergue y nido y cobijo en la patria de los delincuentes universales:
Made in usa la persia de los espartanos del mundo
 Allá fueron con sus huesos a dar los cortadores del hilo de la vida
 De patria minerva maría teresa cantadas por la silvestre
 Y los asesinos de la democracia del 63 y los cipayos de la limpieza
 Y los adyuvantes de los marinos del 16-24 y del 65 siglo XX.
 El ajusticiamiento en la carretera finiquitó la vasta federación de servicios
 Desprovista de alma como el hospital del cuentista
 Y el legado fue lilisista luego del 30 de mayo de 1961
 Cayó abatida la fiera por inobservancia de su consigna y su regla dorada
 Al que vigilan no se escapa pero día juan tomás al no divisar las señales
 De la segunda etapa exclamó ¡esto se fue al cachimbo!
 Moka la meka de los tiranicidas
 Te encomiendo por siempre la tarea de ajusticiar
 A los dictadores venideros y que estés siempre moska sin mweka
 Consejeros régimen sietemesino triunvirato revuelta guerra patria
 Héroes mal fin tengan reid enano obligado a encomiar al muñekito de papel
 Qué vergwenza para un oligarca lwegu de conspirar en la kasa klanca
 Tio amíama kimpinche de liló contrabandista imbert al servicio de la compañía
 Al igual que el desatino y el triste destino de los mantuanos en américa latina
 ¡Oh pobres oligarcas dominicanos! Siempre libapinga de los temidos imperios¹¹
 Tavares enano asesino sin palabra de katorcistas qué lenta agonía
 Castigo del cuerpo como la del pez que muere por abrir la boquilla
 Tapia enano como tronkilis pelele solitario como el hijo sustituto
 Emilio *con de con*
 Invasión yanqui y dictadura comisaria
 Y vuelta a la malaventura historia repetida como farsa o tragedia
 Porque la inconciencia nacional operó al modo de 1866 con los restauradores
 Y el versificador de navarrete concentró en su persona
 A la santa la malaventura el liliputiense káceres el rudo
 El horror extremo.
 Y a la hiena de chapita paradigma del constructor sin perfume.
 Y pasaron balaguer guzmán jorge blanco la malaventura de nuevo
 Leonel hipólito leonel y danilo repetidos en múltiples mayos y abinader.
 Wasar abinader el viejo djóme
 Orden y método se necesitan en esta isla
 Y yo soy de tiro y sidón heredero y mercader

Y replícole barzano caravana no cambia modo de producción
Y siempre la misma y eterna federación de servicios sin perfume.

(Escena 6)

(La gran fiesta de los poetas en el club de jauja)

Alternativamente, con tres golpes, el bastonero de librea, del elenco de locutores

Con el ritmo de la era, anuncia los invitados a la gran fiesta de los poetas

Del club de jauja:

Que pase salomé con sus niñas normalistas

Que pase deligne gastón con sus enigmáticos galaripsos

Que pase josé joakín con sus fantasiosas fantasías de indios sin indios

Que pase papá tío alix con sus cueros y demás porquerías

Que pase moreno cara de niño con su hija reintegrada

Que pasen los tres hermanitos huérfanos de madre

Que pase franklin con su eterno clima y su merengue al fondo

Que pase fiallo con su uniforme rayado de sebra

Que pase incháustegui con su invitación sus *tres casi ciudades* y su imprecación

Que pase bosch con sus cuentos su mañosa y sus cuarenta tomos

Y su constitución del 63

Que pase arce gatón con su vlía y sus poblanas

Que pase rueda con su criatura y su makandal

Que pase del kabral con su chinchina y sus negros y su compadre

Que pase mir para que toque el piano en esta gran fiesta de los poetas

Que pase rekena con sus enemigos de la tierra

Que pase lugosí y logusi el terror de los historiadores y políticos

De la kljentela y el patrimonio

Con sus cartas a la virgencita con chiva y chapita

Que pasen díaz juan tomás y de la maza antwán y compartes

Ajusticiadores ferreteros menos los golpistas del 63

Porque los tiranos cuando asesinan al primero no paran

Hasta el día postrero y a cada instante que pasa ganan y multiplican

Al cuadrado sus enemigos.

(Bastonero bastonero hay afuera una comisión de siete lutemias

Que piden queso piden pan y cepillo para pasar

A la gran fiesta de los poetas):

–A la caldera a la caldera y la piscina de agua hirviente

¿No son acaso esos los de los mítines cristeros y los espalderos

De los mantuanos infatuados del 63 y los guardianes del silencio

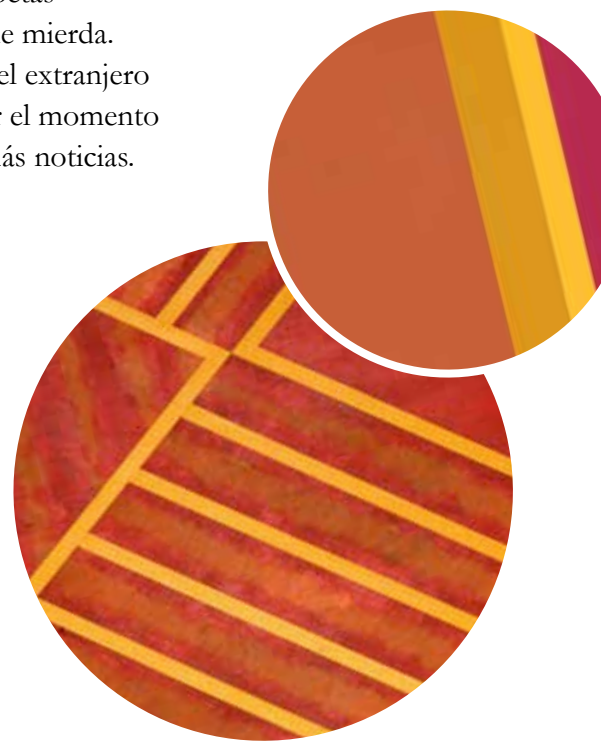
Cuando los 42 mil persas invadieron y profanaron el país en el 65?

Que pase marrero con su extra y su cuento de mujeres

Que pase aída para que baile el gagá y el judú con kamila y marión desnudas

Que pase suro con su sujeto proletario y chery con su aitianita divariosa

Que pase lacay likorfilico con sus novelas con callejón sin salida
 Que pase peña lebrón con su órbita desorbitada
 Del birán luis alfredo que pase con sus bellos efebos
 Que pasen marcio deive y reyes disfrazados de nazarenos
 Ladrón bueno cuero y mano seca
 Que pase la distinguida invitada internacional
 La inmortal violeta que ha preparado el bufé para esta fiesta de los poetas¹²
 Del club de jauja
 Que pasen guerra juan luis sonia y su guachimán, johnny ventura y su combo
 Para que le encienda el pachuché a la concurrencia
 (Bastonero bastonero hay afuera una delegación en nombre de mil historiadores
 Que solicita permiso para ingresar a la gran fiesta de los poetas)
 Que pasen solamente Emilio y Rufino
 Porque respetaron la literatura
 (Bastonero bastonero una representación de los golpistas del 63
 Y de chapita y su séquito de 31 años solicitan
 Su entrada a la gran fiesta de los poetas)
 –A la caldera a la caldera y al agua hirviente a 902 grados farenjái.
 Que pasen manolo, patria minerva maría teresa con sonia y su canción
 De rené desrikado en el malecón ton cabezón
 ¿Y contigo qué hago peña?
 ¡ay peña peñita peña de mi corazón
 Siéntate en aquella sillita de la briega
 Por la libertad y los pobretones.
 ¿Y contigo kaamaño qué hago?
 –Entre coronel, dijo el bastonero y entró a la fiesta de los poetas
 Porque los héroes no mueren en su lecho: mierda, yanquis de mierda.
 Y entraron todos los asesinados por la hiena en el país y en el extranjero
 Yo soy su reportero favorito y esto es todo lo que tengo por el momento
 Regreso contigo a los estudios no le (sic) cambie que hay más noticias.
 (Se levantó de su silla como un resorte
 El viejito del visor y el altavoz y gritó korten korten).
The question is
To be or not to be
 Miembro del partido del signo
 La pregunta capital es
 Ser o no ser
 Clientelista y patrimonialista
 Ser corrupción e impunidad el horror extremo
To have or not to have
 Poseer o no poseer
 Conciencia nacional



Y trazo mi raya de pizarra
Ser o no ser
Miembro del partido del ritmo
O quedarse por siempre en el partido del signo:
Ser la repetición en persona.
Y después la distopia de un estado nacional
O de un estado poético verdadero
Gobernado por el partido del ritmo
Con dos o tres mil grandes ciudades reales porque
No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague
(firmado: de zamora, antonio).



NOTAS

1. Instructivo para la música y su autor: Como un Lorenzo da Ponte cualquiera, el libretista de esta ópera burguesa, ajustará el texto al ritmo de la partitura musical (canto, escenografía teatral, sonido y tiempo) de acuerdo al cambio de la música sinfónica, la cual variará siempre en cada siglo con un presente perpetuo en cada época en que sea representada al público. En cada momento histórico de las acciones de gesta fallidas o triunfales por la libertad, forjadas poco a poco por nuestros héroes, sonarán las tropas de oro y las clarinadas de Reyes y Prud'homme, como si se desprendiera en estrepitoso fragor la bóveda celeste del universo. (1801, 1821 y 1822: abolición de la esclavitud por Toussaint y Boyer, primera independencia de Núñez de Cáceres; 1844, la separación duartiana; la gesta restauradora de la república de 1861 a 1865; la revolución de Moya y el asesinato de Lilís, 1899. El ajusticiamiento de Lilís: 1900 a 1924 las guerras montoneras y la ocupación militar estadounidense con la caída de los valientes en la Barranquita y el surgimiento de los guerrilleros del Este; expedición de Luperón en 1949; la expedición del 14 de junio de 1959; ajusticiamiento de Trujillo en medio de ráfagas y andanada de tiros de pistolas y revólveres: 1963, ráfagas en las lomas de Las Manacles en el inicio de la lucha por el restablecimiento de la constitucionalidad; 1965, ráfagas fragorosas de cañones y ametralladoras y fusiles, revólveres y pistolas en lucha por la vuelta a la constitucionalidad durante la guerra patria contra el invasor yanqui y sus aliados del frente oligárquico).
2. Algunos historiadores ancilares del frente oligárquico dominicano, así como algunos publicistas extranjeros que escribieron sobre las dos colonias francesa y española, se inventaron el mito de que la esclavitud en la parte este de la isla fue “dulce” porque había pocos esclavos, la mayoría empleados en el servicio doméstico de las casas de familias esclavistas, en comparación con la de la parte oeste, que fue bestial, violenta y hiperexplotadora. Hay que recordarles a estos racionalizadores y justificadores de esa situación que cuando Boyer abolió la esclavitud en febrero de 1822, había 6.930 esclavos, porcentaje muy alto, para una población total estimada en 63 habitantes, es decir, un 11 por ciento y que, de los esclavos, aunque la jaula sea de oro, no deja de ser prisión. Véase a Emilio Cordero Michel. “Proyecciones de la revolución haitiana en la sociedad dominicana”, en *Obras escogidas. Ensayos I*. Santo Domingo: Archivo General de la Nación, 2015, p. 157 [1994]. La cifra de esclavos liberados por Boyer frisa entre este 11% y 10.000. Pero no hay cifra segura en ningún autor dominicano o extranjero. El estudio más completo sobre la independencia efímera de Núñez de Cáceres es el de Gustavo Adolfo Mejía Ricart. *Historia crítica de nuestra historia moderna. Primer período del Estado libre en la parte española de la isla de Santo Domingo*. Santo Domingo: Colección Bibliófilos-Banreservas, vol. III, 2007 [1938].
3. Manuel E. Carrero Murillo, historiador venezolano, en su libro *Núñez de Cáceres en Venezuela* (Caracas: S, 2019, pp. 18-19) acota: “En este sentido el historiador dominicano Franklin J. Franco dice: ‘A finales de noviembre de 1821 el auditor de la colonia José Núñez de Cáceres (...), había encabezado un movimiento al que los historiógrafos llaman ‘independencia efímera’ y para el que contó con el concurso de negros y ‘mulatos’ pese a que la intención era la de proclamar un ‘Estado independiente del Haití Español’ cuyo estatuto incluía la esclavitud. / (Para la época de la ‘Independencia Efímera’) Pablo Alí era coronel y comandante del ‘Batallón de Morenos’ (Batallón de Pardos y Morenos) del ejército de la ocupación española. Núñez de Cáceres lo ganó para su causa”, para lo cual probablemente empleó señuelos individuales, pero no la abolición de la servidumbre (...) Otro aspecto estuvo en la desconexión y contradicciones con grupos oligárquicos de otras ciudades, situación nada extraña si la confrontamos con la declaración de independencia de Venezuela, donde siete de las diez Provincias juraron la ruptura y 3 se mantuvieron fieles a la corona española, lo cual trajo consecuencias trágicas. Varias ciudades rechazaron la declaración de independencia en muestra de su discrepancia, entre ellas Santiago de los Caballeros, fue la primera ciudad en rehusar la proclama de independencia declarada por Núñez de Cáceres, decisión seguida por otras que desconocieron la proclama y la federación con Colombia, entra ellas Puerto Plata, La Vega, San Juan, Neiba, Monte Cristi, Azua, y a ese tenor,

las tropas haitianas entraron a Santo Domingo e hicieron arriar la bandera de Colombia –izada por Núñez de Cáceres–, en cuya asta quedó tremolando el pendón haitiano mientras Boyer transformaba la ‘invasión pacífica’ del territorio en ocupación violenta a modo de conquista, prolongada durante más de dos décadas.” Núñez de Cáceres no abolió la esclavitud porque según la oralidad “no iba a arruinar de un plumazo” a los ricos propietarios que constituían su base de apoyo social y político, clase de la cual él mismo formaba parte, según el libro de *Memorias* de su hijo Pedro, y por eso su independencia fracasó, pero de todos modos es el precursor de Duarte y el 27 de febrero de 1844. La cita de la razón de la no abolición de la esclavitud está en Rodríguez Demorizi (*Santo Domingo y la Gran Colombia*, Santo Domingo: Academia Dominicana de la Historia, 1971, pp. 72-73, nota), quien le reconoce sin embargo el haber manumitido a sus esclavos, gesto bolivariano que será seguido por Céspedes y Agramonte, líderes de la primera independencia fallida de Cuba.

4. Han gastado mucha tinta los historiógrafos hispanófilos para afirmar que Bolívar no respaldó la petición de apoyo a la independencia del 1 de diciembre de 1821 a través de su enviado Antonio María Pineda. Aunque Gustavo Adolfo Mejía y Emilio Cordero Michel han desmentido ese propósito con la prueba de la carta de Bolívar a Santander, fechada el 9 de febrero de 1822 en Popayán. Cuando esta misiva llegó a manos del Vicepresidente, ya Boyer había ocupado la parte este de la isla y tal apoyo no surtió ningún efecto. Carrero Murillo reproduce (*op. cit.*, p. 15) el texto de dicha carta de Bolívar, la cual se encuentra en el tomo I, pp. 627-628 de las obras completas del Libertador: “Ayer he recibido las agradables comunicaciones sobre Santo Domingo y Veraguas, del 29 y 30 del pasado. Mi opinión es que no debemos abandonar a los que nos proclaman, porque es burlar la buena fe de los que nos creen fuertes y generosos; y yo creo que lo mejor en política es ser grande y magnánimo. Esa misma isla puede traernos, en alguna negociación política, alguna ventaja. Perjuicio no debe traernos si le hablamos con franqueza y no nos comprometemos imprudente con ellos.”
5. Mediante una táctica de pura pragmática, ante el desastre de la independencia proclamada el 1 de diciembre de 1821 y la consecuente ocupación haitiana que se concreta con la entrega de las llaves de la ciudad en el Ayuntamiento, Núñez de Cáceres finge arrepentirse de su acción ante Boyer y en el discurso que pronuncia le adelanta esta profecía: “Todos los políticos, trabajando por la constitución de los Estados y por esta misma transmutación de diferentes pueblos en uno solo, han considerado siempre la diversidad de idioma, la práctica de una antigua legislación; el poder de las costumbres que han arraigado desde la infancia y la disimilitud de costumbres hasta en la alimentación y el vestido, como también pueden tener una gran influencia en sus decisiones, la contigüidad del territorio y la proximidad de los límites. La palabra es el instrumento natural de comunicación entre los hombres: Si no se entienden por medio de la voz, no hay comunicación, y he ahí ya un muro de separación tan natural como invencible; como puede serlo la interposición material de los Alpes y de los Pirineos. En fin, yo no argumento: los hechos han tenido y tendrán siempre más eficiencia para persuadir que los razonamientos.” (En Emilio Rodríguez Demorizi. *Santo Domingo y la Gran Colombia. Bolívar y Núñez de Cáceres*, ya citada, pp. 95-96). Luego se verá que, en la carta de petición de asilo al llegar a La Guaira al Intendente General Carlos Soublatte, Núñez de Cáceres reafirma su lealtad a los principios de la independencia de Colombia. La ocupación de la parte este de la isla por Boyer tuvo consecuencias políticas inmediatas para Haití, según Carrero Murillo: “La naciente potencia del sur [Venezuela] también rechazó la solicitud de Boyer para establecer relaciones diplomáticas y comerciales a dos años de la invasión del territorio del Santo Domingo español. El presidente haitiano comisionó ante el gobierno de Bogotá a Desrivieres Chanlatte con el propósito de negociar un Tratado Comercial y otro de Defensa Mutua, pero «... el gobierno colombiano no solo hubo de negarse a recibir oficialmente al diplomático haitiano, sino que le notificó por medio del Dr. Don Pedro Gual, Ministro de Relaciones Exterior, ‘que la ofensa hecha por el Presidente de Haití, a la Gran República al arrancar su bandera de la parte española de Santo Domingo, había borrado por completo los servicios de Petición a Bolívar’.»

6. Para un estudio de la práctica y la ideología del liberalismo de la ilustración francesa en México, inserto aquí (recuperada de Wikipedia el 12 de marzo de 2021) la biografía del Dr. Valentín Gómez Farías, representante de esta corriente, con la finalidad de que se justiprecie si Núñez de Cáceres se adhirió o no, con plena conciencia política, a esta doctrina: **José María Valentín Gómez Farías** (Guadalajara, Nueva Galicia 14 de febrero de 1781 - Ciudad de México, 5 de julio de 1858) fue un médico y político mexicano que se desempeñó como Presidente de México y repitió el cargo en cinco ocasiones.

Estudió medicina en la Universidad de Guadalajara. Ejerció su profesión en la ciudad de Aguascalientes, allí fue elegido como regidor. Tras la caída del imperio, se destacó en los debates y redacción de la Constitución de 1824 como un fuerte liberal y defensor del federalismo. Fue senador por Jalisco entre 1825 y 1830, además fue el primer presidente de esa cámara.

Es la única persona en la historia de México que ha participado en la elaboración de dos constituciones federales. En 1868 fue declarado «Benemérito de la Patria» y sus restos fueron trasladados a la Rotonda de las Personas Ilustres años después. También es igualmente conocido como el «Patriarca de la Democracia» y el «Patriarca de la Reforma».

Primeros años

Nació el 14 de febrero de 1781 en la ciudad de Guadalajara. Fue hijo del comerciante José Lugar do Gómez de la Vara, español peninsular, y María Josefa Farías y Martínez, española (nacida en América).

En 1800 entró a estudiar al Seminario de Guadalajara, institución que se caracterizaba en esa época, como otras de su tipo, por la presencia de ideas de liberalismo político entre los profesores, por influencia de la entonces reciente Revolución Francesa. Más tarde estudió medicina en la Universidad de Guadalajara, graduándose en 1807 y luego fungiendo como profesor. Después ejerció su profesión en Aguascalientes. En 1812, cuando ocupaba la regencia del ayuntamiento de esa ciudad, fue elegido diputado para las Cortes de Cádiz, y en 1821 se adhirió al Plan de Iguala. Diputado por Zacatecas en el primer Congreso Constituyente, fue uno de los 46 legisladores que firmó la proposición para que Agustín de Iturbide fuera elegido emperador, y fue también uno de los más significados oradores a favor de esa causa; pero cuando Iturbide, ya coronado, disolvió el Congreso, se convirtió en su opositor y apoyó al Plan de Casa Mata de Antonio López de Santa Anna, que dio cauce a la instauración de la República. Más tarde, participó activamente en la campaña presidencial de Guadalupe Victoria.

Gómez Farías, un liberal radical para su época, estaba convencido de que el progreso de México era obstaculizado por dos grandes instituciones, heredadas del pasado colonial: el clero y el ejército. Y se dedicó a luchar contra ellas.

Carrera política

Fue senador de Jalisco de 1825 a 1830, después secretario de Hacienda durante el gobierno de Manuel Gómez Pedraza, del 2 de febrero al 31 de marzo de 1833. Luego elegido vicepresidente y, como tal, sustituyó a Santa Anna en la Presidencia de la República en cuatro ocasiones: del 1 de abril al 16 de mayo; del 3 al 18 de junio, y del 5 de julio al 27 de octubre; la cuarta fue del 16 de diciembre al 24 de abril de 1834. Durante estos interinatos enfrentó conflictos con el clero y los centralistas conservadores, así como una epidemia de cólera que causó decenas de miles de muertos. Mientras tanto, una convención de colonos en Texas redactó *peticiones* al gobierno mexicano para abolir la prohibición de entrada de angloamericanos al territorio, títulos para los ilegales y la separación de Texas de Coahuila. En enero de 1833, Stephen F. Austin viajó a la Ciudad de México para realizar la solicitud de los colonos texanos; al no ser atendido, redactó una carta al gobierno de Coahuila y Texas, y este a Gómez Farías, quien furioso, lo mandó aprehender. Cuando Santa Anna tomó de nueva cuenta la presidencia liberó a Austin, aunque permaneció arraigado hasta mediados de 1835 en la capital.

La primera reforma liberal

En el transcurso de un año, alternando en la presidencia de la república con Santa Anna, entre abril de 1833 y 1834 promovió una serie de leyes, conocidas en conjunto como la Primera Reforma, cuyo objetivo principal fue destruir la base jurídica de la supremacía eclesiástica en los asuntos civiles.

En lo económico, los bienes de los duques de Monteleone, descendientes de Hernán Cortés pasaron a poder de la nación y se destinaron a las tareas educativas; se secularizaron las misiones de California y se confiscaron las posesiones de los misioneros filipinos. Con respecto a la Iglesia, se prohibió al clero tratar asuntos políticos y vender los bienes que se encontraran en su poder y no tenían alguna utilidad pública beneficiosa o renta económica; los diezmos pasaron a ser voluntarios; desapareció la obligatoriedad civil de los votos eclesiásticos; se suprimieron las sacristías mayores; los edificios jesuitas fueron cedidos a los estados de la Federación, y se ordenó la secularización de todas las misiones de la República; se pusieron en subasta los bienes que detentaban los misioneros de San Camilo, y fue suprimida la censura de prensa en materia religiosa. En cuestiones militares se ordenó la destitución de los jefes que se pronunciaran contra las instituciones federales; se ordenó la reducción del ejército y se fomentó la formación de milicias cívicas en los estados de la República. La pena de muerte por delitos políticos quedó abolida.

En el ámbito educativo, se creó la Dirección General de Instrucción Pública para el Distrito Federal y Territorios de la Federación, la cual quedaba encargada de regir la educación y administrar las rentas destinadas a este objeto, así como custodiar los monumentos históricos y antigüedades, abrir nuevas escuelas públicas, impulsar el sistema lancasteriano de enseñanza y vigilar el funcionamiento de los colegios a cargo de particulares; fueron cerrados el Colegio de Santa María de Todos los Santos y la Real y Pontificia Universidad de México; se decretó el establecimiento de una biblioteca nacional y la apertura de seis centros especializados de educación superior; se ordenó al representante de México ante el Papa que pidiera la disminución de los días festivos, y el Congreso resolvió que el *Patronato*, institución que durante siglos había dado a la corona española la atribución de nombrar curas, obispos y arzobispos, era un derecho de la nación. Además, juzgó a los organizadores del asesinato de Vicente Guerrero, la mayoría de ellos ministros de Anastasio Bustamante.

Estas disposiciones, de orientación liberal, indignaron al clero, los conservadores y los militares, quienes exigieron el regreso de Santa Anna (en ese momento se había retirado de la Presidencia, afirmando que estaba enfermo) y este, mediante una asonada, provocó la disolución del Congreso y exilió al vicepresidente, además de derogar sus leyes.

En 1838 Gómez Farías volvió al país, y dos años después se unió al levantamiento del general José de Urrea, cuya derrota lo obligó a exiliarse de nuevo. Regresó en 1845, y en diciembre del año siguiente, en medio de la Guerra con Estados Unidos, el Congreso lo designó una vez más como vicepresidente. De nuevo bajo tal condición asumió el poder (su quinto interinato) porque Santa Anna partió para hacerse cargo del mando de las tropas mexicanas. Su principal acción de gobierno fue derogar las Siete Leyes centralistas, expedidas en 1836, y restaurar la Constitución de 1824. De esta forma el país regresó de forma efímera al sistema federalista. Más tarde, apremiado por abastecer de recursos a las milicias que peleaban en el norte del país, pretendió financiar la guerra con los bienes de la Iglesia, lo que provocó en la Ciudad de México un motín (alentado por el clero) conocido como Rebelión de los Polkos. Santa Anna, quien acababa de dirigir al ejército mexicano en la Batalla de Buena Vista, regresó precipitadamente y lo destituyó el 21 de marzo de 1847.

Posteriormente, ya como diputado, se opuso al Tratado de Guadalupe Hidalgo, pactado con los invasores tras la Guerra con Estados Unidos.

Últimos años

En 1852 fue derrotado en la contienda por la Presidencia de la República. En 1853 Santa Anna volvió al poder e instauró la dictadura. En 1855, Gómez Farías fue designado presidente de la Junta de Representantes del Plan de Ayutla, mediante la cual se pudo derrocar al régimen santannista. En 1856 fue elegido diputado por Jalisco, y más tarde presidente del Congreso Nacional Constituyente.

Este cuerpo legislativo trabajó en la elaboración de una nueva Carta Magna, la cual fue presentada el 5 de febrero de 1857.

Ese día vio con gran satisfacción que su trabajo, sus exilios y fatigas no habían sido en vano. Así, como líder del Congreso, promulgó la Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos de 1857. Presidió el acto y juró fidelidad al documento y fue el primero en firmarlo; acto seguido, 100 diputados prestaron juramento y depositaron el volumen en las manos del presidente Ignacio Comonfort.

Gómez Farías murió el 5 de julio de 1858. Al fallecer, la Iglesia le negó sepultura y su cuerpo tuvo que ser enterrado en la huerta de la casa de su hija en Mixcoac. Las pugnas entre conservadores y liberales continuaron por la presentación del Plan de Tacubaya de los conservadores, que desencadenó la Guerra de Reforma. No sobrevivió para ver en 1867 el triunfo de la república restaurada. En julio de 1933, sus restos fueron trasladados a la Rotonda de las Personas Ilustres.

7. Duarte fue exiliado a Venezuela por Santana acusado de traidor a la patria el 10 de septiembre de 1844. Pasó breve tiempo en Hamburgo, Alemania, y el abril de 1845 llegó al puerto de La Guaira y se unió en Caracas a su madre y hermanos en abril de 1845. Jamás salió de Venezuela, contrariamente a nuestro primer independizador Núñez de Cáceres, quien llegó en compañía de sus hijos al puerto de la Guaira el 22 de abril de 1823 y en 1827 emprende un nuevo exilio a México. Entró por el puerto de Veracruz y pasó breve tiempo en Puebla, San Luis Potosí, Ciudad México y, finalmente, se estableció con su familia en La Victoria, estado de Tamaulipas, luego que fuera derrotada la opción política de José Antonio Páez, la cual apoyó como secretario del célebre llanero. Pero es posible, y hay lugar a determinarlo mediante investigación, que Duarte conociera al hijo de Núñez de Cáceres, Pedro Francisco de Paula Núñez de Cáceres, alto personaje de las letras y la política venezolana y quien nunca abandonó Caracas. ¿A través de quién o quienes supo Núñez de Cáceres la noticia de la independencia dominicana contra Haití? Es probable que fuera a través de su hijo Pedro Núñez de Cáceres, nacido en Santo Domingo (1800- Caracas, 1863) para lo cual habría que rastrear la correspondencia, si la hubo, entre padre e hijo. Pero Rodríguez Demorizi (*op. cit.*, 184) asegura que fue a través de los periódicos estadounidenses que nuestro primer independizador se enteró de la creación de la patria de febrero de 1844. Supongo que murió feliz en 1846 al ver cumplida su profecía ante Boyer.
8. Carrero Murillo (*op. cit.*, p. 17) analiza el significado de las causas que impidieron a Núñez de Cáceres abolir la esclavitud al proclamar la independencia de la parte este de la isla y refuta los argumentos de los historiadores e intelectuales ancilares de la oligarquía que han minimizado la cifra de esclavos liberados por Boyer, ascendentes a la cifra de 10.000 de una población calculada para la época en 63.000 habitantes, minusvalía que encaja en los cálculos de los oligarcas hispanófilos dominicanos como Rafael Augusto Sánchez al atribuir la proclamación de la independencia del 1 de diciembre de 1821 a problemas personales de Núñez de Cáceres. Estos problemas fueron: que Núñez de Cáceres pretendió un cargo ante la corona española y no se lo concedieron y el otro problema fue que ‘un petulante oficial español le insultó con indignación’. Dice Carrero Murillo que “ambos argumentos carentes de fuerza para impulsar a hombres públicos, conscientes de los riesgos, a[l] tomar una determinación de esa naturaleza.” (P. 17, nota 19). Estos discursos de Sánchez Ravelo y los que así opinan, apuntan a legitimar la dominación política e ideológica de esa oligarquía: “Sin miras estratégicas audaces, los revolucionarios dominicanos mantuvieron la esclavitud al denunciar la posibilidad de haberla convertido en una poderosa fuerza aliada mediante un Decreto de abolición y ganarla para la causa patriótica; pero esta determinación requería decisiones radicales de los terratenientes y amos de esclavos para definir la guerra que conduciría a la independencia. Esa determinación significaba sacrificar gran parte de la fuerza de producción agropecuaria representaba en la mano de obra esclava. Mantener la esclavitud les descubrió que aquella era ‘una revolución conservadora’ y que los ‘revolucionarios’ tenían en la economía los propios límites a la declaratoria; en cambio, Haití decretó la abolición y concedió otros derechos, ganando la voluntad de los esclavizados, aunque después

recurrió a esa fuerza en condición libre para potenciar la economía, y transformó ese sector de la estructura productiva y socio-económica en fuerza determinante para la revolución. En primer lugar, Núñez de Cáceres no abolió la esclavitud porque las clases no se suicidan; y en segundo lugar, porque la clase que funda un Estado nacional no existía en 1821, no existió en 1844 y vino a despuntar a partir de 1874 con la llegada de los capitales cubanos que fueron invertidos en la incipiente industria azucarera. Ulises Heureaux amplió e este atisbo capitalista, al igual que Ramón Cáceres, pero es Trujillo quien lo lleva más lejos. Pero ni siquiera en estaba dictadura se logra fundar un Estado nacional, sino un Estado clientelista y patrimonialista con visos de un único burgués con un fuerte contenido ideológico premoderno y que logró mantener a raya durante 31 años a la vieja oligarquía, la cual resurgió con toda su fuerza a la muerte del dictador, recompuesta como frente oligárquico por los Estados Unidos a inicios entre 1961 y 1964.

9. Como Tulio Cestero Burgos tituló su ensayo sobre Sánchez: *Del cadalso a la libertad*. Ciudad Trujillo: Arte y Cine, 1958.
10. En los casinos de juego, cuando ya los apostadores han hecho su apuesta y han perdido hasta la vergüenza, el crupier recoge las fichas y lanza, luego de una pausa, su célebre frase *Rien ne va plus*: que se traduce por *No va más* o *No más apuestas* y de un solo golpe recoge con la pala las fichas, los ojos fijos en los jugadores.
11. Nuestro José Núñez de Cáceres tiene tres facetas o aristas propias de su actuación política en el Santo Domingo de 1821, en la Venezuela de 1822 a 1827 y en el México de 1827 a 1846. En Santo Domingo perteneció a la clase de los terratenientes y burócratas esclavistas que proclamaron la independencia de 1 de diciembre de 1821; en Venezuela apoyó a Bolívar para la Presidencia y luego se alió a la facción antibolivariana que supuestamente encabezaba José Antonio Páez en contra del proyecto de la Gran Colombia concebido como el sueño del Libertador para construir una potencia o magna patria latinoamericana que enfrentara a los imperios de Inglaterra, Estados Unidos, Francia y España por el dominio del comercio internacional con Asia, África y Europa a través del control del istmo o futuro canal de Panamá. Las dos potencias más activas en la destrucción del sueño de Bolívar fueron Inglaterra y Estados Unidos, las cuales, a través de sus famosos cónsules y enviados lograron la subordinación de las oligarquías latinoamericanas que terminaron por arruinar el proyecto bolivariano. A esto contribuyó nuestro Núñez de Cáceres en Venezuela. Al ser expulsado de Venezuela a la llegada de Bolívar, este le extendió pasaporte para México y finalmente se estableció La Victoria, capital del estado de Tamaulipas, donde culminó su tercera actuación política adherido al partido liberal radical del doctor Valentín Gómez Farías, revolucionario del liberalismo ilustrado de la revolución francesa. Por lo menos, en la lucha anticlerical, Núñez de Cáceres debió sentirse en sus aguas y habrá lugar para establecer cómo el dominicano logró entrar al círculo de Gómez Farías, ya que Rodríguez Demorizi reproduce nueve cartas que el precursor de nuestra independencia dirigió a tan conspicuo personaje de la política mexicana (*op. cit.* pp.184-190). Falta un estudio completo y con profundidad sobre la actuación de Núñez de Cáceres en México. Se reprodujo en la nota 6 al calce la biografía del doctor Gómez Farías, vicepresidente de México y varias veces presidente interino de su país, para que se aquilate hasta dónde Núñez de Cáceres actuó o no movido por los ideales del liberalismo radical del gran político mexicano. Dos oligarcas colombianos constituyen la dupla temprana del lacayismo latinoamericano y su genuflexión a los imperios estadounidense y europeo: «En 1841 Mariano Ospina Rodríguez, fundador del Partido Conservador y Presidente de la República, junto con otros altos funcionarios de gobierno apoyaron la idea de un protectorado inglés: ‘En carta al presidente Herrán del 20 de diciembre de 1841, (...) le decía que ‘muchas personas de influencia están en la idea y la apoyan; también está de acuerdo el señor Adams (encargado de Negocios de Gran Bretaña en Bogotá). La cosa se hará con las precauciones convenientes y creo que pondremos un fuerte muro a la anarquía. Por útil y ventajoso que esto sea, sobran escritores que lo critiquen y nos insulten por ello. ¿Qué importa?’» No era el

caso circunstancial, sino convicción de las clases serviles a los intereses de las potencias. Florentino González,—implicado confeso en el atentado contra el Libertador en septiembre de 1828— dijo en la exposición de motivos al Proyecto de Reforma Constitucional de 1858 enviado al Congreso Nacional: “Si no nos organizamos sólidamente, la incorporación a los Estados Unidos es para nosotros el medio de resolver las dificultades que nos rodean (...) Pasando a ser parte de la Unión americana, los Estados Granadinos se hallarían en la misma condición que los Estados de Nueva York, Pensilvania y los demás de la Confederación (...) Perderíamos una nacionalidad nominal para adquirir una real, potente y considerada por todos los pueblos. Nuestra raza se mezclaría gradualmente con la raza anglosajona.” (Carrero Murillo, *op. cit.*, p. 65). Este era el mismo proyecto de Buenaventura Báez para anexas nuestro país a los Estados Unidos, porque el que encabezó Santana en 1861 fracasó.

12. El bufé, aparte de mucho pisco y chicha, contiene los siguientes ingredientes de la receta “Hay una ciudad muy lejos”, villancico y verso por ponderación: “Hay una ciudad muy lejos, / p’allá los pobres se van,/ las murallas son de pan/y los pilares ‘e queso./ Llevado de este proceso/ la ciudad tiene ese honor/y por el mesmito un don/que el poder le origina:/las tejas ‘e sopaipillas/ y los lairillos alfajor.// La ciudad de Cofralande/ es regüena pa’ los pobres./ Allí no se gasta un cobre,/ los comercios son de balde./Es cosa muy almirable,/ los vivientes bien lo dicen,/ por hambre nadie se aflige/ ninque la queran pasar,/ y pa’l que quiera fumar/hay cigarros de tabique.// Hay un estero de vino/que atraviesa la ciudad,/ y son de harina tostá/ los arenales que vimos./Los que pasan por camino/ dicen “aquí está lo güeno”,/ y se atracan sin recelo/del poder que los alima,/ Agarran vino y harina/se ponen a hacer pihuelo.// Río de aguardiente habrá/ porque allí no habitan truchas,/ hay un morrito de azúcar/ ’onde pegan la topá/ Y más abajito habrá/ponche bien alcanfora’o, /de azúcar bien sazona’o./ To’o este licor se junta/ ’onde se clavan de punta/ to’os los aficiona’os.//

Sentido del vocabulario: 1. Sopaipilla= arepita o torreja hecha de calabaza o auyama con harina frita en aceite o manteca. 2. Lairillo= en el habla campesina y popular, ladrillos. 3. Cofralande= ciudad utópica, imaginada creada por la poeta Parra con el sentido de país o tierra de la hermandad= (cofradía). 4. Regüena y güeno= rebuena y bueno. Almirable= admirable. 6. Ninque= ni que. 6. Alima= del verbo alimar= adiestrar, acostumbrar, educar, limar, desgastar y, en caso extremo, alcanzaría el valor semántico popular de animar. Pihuelo o pigüelo= 1. En la espuela del apero del huaso, pieza que sujeta la rodaja y le permite girar. 2. Bebida alcohólica espesa que se prepara con chichas y harina de trigo tostada mezclada con agua o leche y endulzada con miel. Se puede deber fría o caliente. En el texto de la poeta popular Parra, es evidente que se trata de la bebida alcohólica, pues todo el poema apela a la culinaria. (Las definiciones de este vocabulario fueron recuperadas de Wikipedia el 8 de marzo de 2021).

El camino de Santiago: Alejo Carpentier
en tiempos de virus coronado
DIÓGENES CÉSPEDES

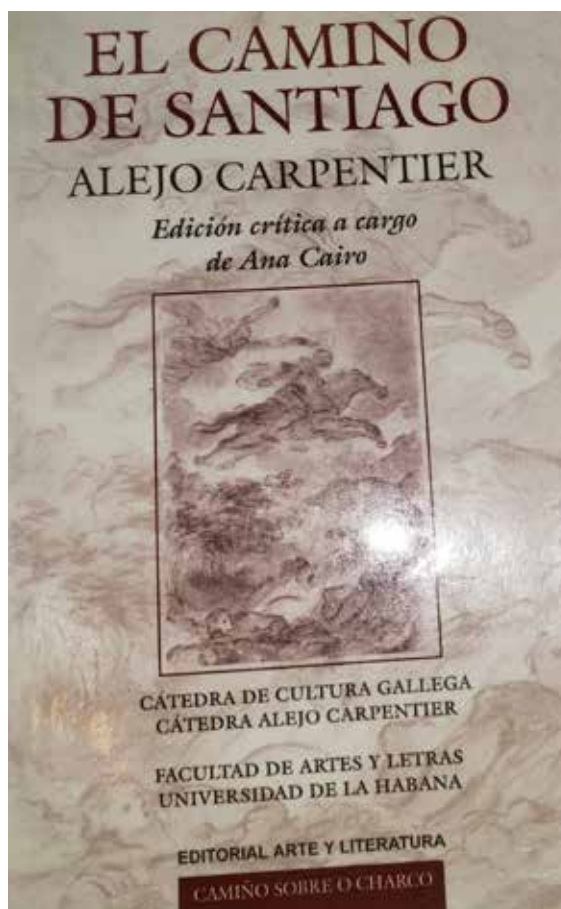
1

Agradezco al amigo Dennis Simó el obsequio del libro que reseño para quienes vieren el presente.

Se trata del relato de ficción *El camino de Santiago* (edición crítica de Ana Cairo. Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana: 2002, que abrevio, *Camino*, seguido del número de la página). Este texto fue publicado en parte en 1954 e íntegro en el libro *Guerra del tiempo* (México: Compañía General de Ediciones, 1958), obra en donde Alejo Carpentier expone su programa de escritura de las novelas que publicó en vida, al que hay que añadirle su ensayo “La novela y la historia” (*El Nacional* de Caracas, 2 de octubre de 1952).

El *leit-motif* del programa de escritura de Carpentier se fundamenta en cómo, siguiendo el postulado de Antón Chejov, «nada tiene que demostrar un novelista, con plantear cumple su misión» si escoge como tema de su obra un asunto histórico (*Camino*, 33, 168). La diferencia con el discurso del historiador radica en que este tiene que demostrar con pruebas cada afirmación que formula.

Carpentier ilustra su programa de escritura con los siguientes novelistas que escogieron temas históricos, pero que sus novelas no demuestran nada, porque el novelista seleccionó la ficción como estrategia literaria para escribir acerca de acontecimientos que sucedieron cincuenta años antes e incluso siglos atrás. El primer escritor que Carpentier cita es Tolstoi, autor de *La guerra y la paz*, con la que no se propuso escribir en 1863 sobre el período de la historia de Rusia de 1810 a 1820. El segundo ejemplo que cita es Flaubert, quien se propuso en *La educación sentimental* mostrar «la historia moral de los hombres» de su generación, es decir, de aquellos que vivieron en París la revolución de 1848, pero que el escritor escribe su novela en 1864. No sigo con los ejemplos de Balzac, Zola, Asturias,



Barbuse, Ivanov, Malraux, Plivier, Retif de la Bretonne, Euclides da Cunha y Ehrenburg para que el lector busque por sí mismo las novelas de estos escritores o la cita ampliada de Carpentier en *Camino*.

Lo que Carpentier ignoraba quizá era que para escribir la historia de lo que ha sucedido, el historiador debe tratar los acontecimientos después de cincuenta años o más atrás, según la tesis de otro gran caribeño: Américo Lugo, quien, al rechazar el cargo de historiador oficial que le ofreció Trujillo, le contestó lo siguiente al dictador en carta del 4 de abril de 1934: «Creo un error la resolución de escribir la historia de la última década. Lo acontecido durante ella está todavía demasiado palpitante. Los sucesos no son materia de la historia sino cuando son materia muera. Lo presente ha menester de ser depurado, y sólo el tiempo destila el licor de verdad dulce y útil para lo porvenir. Todo cuanto se escribe sobre lo actual o lo inmediatamente inactual,

está fatalmente condenado a revisión. La administración del general Vázquez y la de Ud. sólo podrán ser relatadas con imparcialidad en lo futuro. El juicio que uno merece de la posteridad no depende nunca de lo que dicen sus contemporáneos; depende exclusivamente de uno mismo.» (*Antología de Américo Lugo* (comp. Julio Jaime Julia. Santo: Domingo: Taller, t. III, p. 22).

Coincidente paralelismo entre dos intelectuales caribeños: Uno que aboga por que la materia de la escritura de la novela histórica no sea abordada por el escritor hasta después de muchos años de acaecidos los acontecimientos; el otro, que la historia debe escribirse cuando los que participaron en los acontecimientos estén bien muertos desde hace mucho tiempo.

En el caso de la novela histórica o de cualquier obra de ficción, una vez publicada, no puede ser corregida. Si se corrige es ya otra obra, con otro ritmo. En el caso de la historia, si se la escribe en el presente en que han ocurrido los acontecimientos, a medida que salen a flote nuevos documentos, nuevos testimonios, hay más que corregir y lo analizado se torna más dudoso y sujeto a controversia.

La teoría de Carpentier acerca de la escritura de la novela histórica carece de lógica literaria desde el momento en que semejante novela no es imitación ni “reconstrucción” de hechos sucedidos, tal como él lo plantea para los casos de los novelistas Tolstoi, Flaubert, Balzac, etc., quienes no copian los sucesos históricos tal como sucedieron, alejándose de ellos más de 20 años, sino que analizan la moral de la sociedad, la sicología de los personajes, el crimen político, la censura de la guerra y otros temas. Tales obras son, o no, valor literario a través del ritmo de su forma-sentido como conocimiento de lo desconocido. O sea que, si usted es escritor de obras de ficción, su obra debe producir sentidos desconocidos; de lo contrario, mejor no escriba.

Igualmente, si usted es escritor de discursos ideológico-informativos, verbigracia el del historiador, la obra que escriba debe producir un conocimiento nuevo; de lo contrario, mejor no escriba.

Con otro caribeño universal ha de coincidir Carpentier en lo señalado por Ana Cairo en relación con la búsqueda de la expresión americana: Pedro Henríquez Ureña, quien ya, desde 1926 había dictado y publicado en *La Nación* de Buenos Aires y en *Repertorio Americano* su conferencia “El descontento y la promesa”, que formará parte de su libro capital *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires: Babel, s/f, pero de 1928. Leyera o no Carpentier la conferencia o el libro, las ideas que él expone en su artículo “«Castilla» y el paisaje de la música nueva” siguiendo las de Unamuno (*Diario de la Marina*, 26 de junio de 1927, p. 3), para sobrepasar su apego al binarismo de “lo local y el localismo” (1952) y “lo exótico y el cosmopolitismo” (1927), tales ideas se acuerparán en el ensayo de 1931 titulado “América ante la joven literatura europea” (*Carteles*, 28 de junio de 1931), pero en todo caso los textos de Carpentier son de uno y cinco años anteriores a “El descontento y la promesa” y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*.

En esta conferencia de 1926, Henríquez Ureña planteará por primera vez el tema de la independencia literaria de América hispánica *vis à vis* de Europa, el problema de la tradición, la rebelión y el idioma, las fórmulas del americanismo, el afán europeizante, la energía nativa, el ansia de perfección y el futuro de la literatura hispanoamericana.

Estos planteamientos de Henríquez Ureña los reproduce Carpentier cinco años después: «En América Latina, el entusiasmo por las cosas de Europa ha dado origen a cierto espíritu de imitación, que ha tenido la deplorable consecuencia de retrasar en muchos lustros nuestras expresiones vernáculas (hace tiempo ya que Unamuno señalaba este mal). Durante el siglo XIX, hemos pasado, con quince o veinte años de retraso, por todas las fiebres nacidas en el viejo continente: romanticismo, parnasianismo, simbolismo. Hoy la reacción contra tal espíritu ha comenzado a producirse, pero es todavía, una reacción de minorías.» (*Camino*, 23).

Pero con el agravante de que, como he de demostrarlo más adelante, en “América ante la joven literatura europea” como en *El camino*

de Santiago, en las novelas y cuentos sucesivos de Carpentier, este no logra liberarse de la coyunda europea, al reproducir el ritmo-sintaxis del francés en sus obras y la ideología del racionalismo positivista del atraso y el progreso en sus textos teóricos y de ficción.

2

Están equivocados tanto Chejov como Carpentier al creer que, si el novelista se limita a mostrar y narrar objetivamente las acciones de los personajes, eso basta por sí solo para que la obra posea valor literario.

El sujeto de la escritura convertido en sujeto de la re-enunciación orienta, para convertirse en sujeto de la escritura, la política del sentido de la obra en contra el Poder, sus instancias y las ideologías de época. En la poética de Henri Meschonnic se le llama transformación a esta operación y vale para todos los textos. La obra de Carpentier no inscribe su sentido en contra de nada ni de nadie.

Baudelaire y Mallarmé dijeron que la obra sugiere, no muestra. En mostrar se queda *El camino de Santiago*, con su ritmo tieso y cansón, interminablemente aburrido, porque es una frase larguísima que se autocomplace con la narración de los hechos ficticios del personaje Juan de Amberes y ese historicismo, con la multiplicación de personajes, obliga a que se olvide la escritura. Este olvido lo ilustró Meschonnic cuando dijo, en “La apuesta de la teoría del ritmo”, lo siguiente «Nada está más lejos de la epopeya que la novela. No solamente porque ya no tiene de aquella la oralidad, el modo de colectividad, sino porque las vidas, el tiempo han terminado ahí. El funcionamiento sociológico actual de la novela, en nuestra sociedad, no incluye al azar una literatura del olvido. De estación de tren. Una *evasión*. Novelas policíacas, de espionaje, triunfo de la estructura y de la desaparición del sujeto. No hay poemas de estaciones de tren.»

El procedimiento de Carpentier para estructurar su ilusión realista es tomar un nombre del libro *Pasajero a Indias* y narrar las aventuras ficticias que le sucedieron al personaje, el soldado católico Juan de Amberes (castellanizado Amberes), matador de

luteranos en el ejército del Duque de Alba en Flandes. Luego de convertirse en romero que lavará sus pecados en Santiago de Compostela, es nombrado en 1557 tambor de La Habana y allí le encuentra otro torbellino de aventuras ficticias que le sepultarán en el olvido de los palenques de Pinar del Río.

Este procedimiento novelesco de mostrar y narrar objetivamente para destruir la ilusión de realidad fue creado por Robbe-Grillet en 1954 con su primera novela *Las gomas* y posteriormente se denominó “nueva novela”, que él teorizó en un opúsculo titulado. Tal procedimiento fue muy combatido por los escritores comprometidos, marxistas o no, con el concepto de literatura como instrumento al servicio de la lucha de clases. La teoría del signo les Hermanó.

Muchos de los neovelistas como el propio Robbe-Grillet y Claude Simon escogieron temas más remotos en el tiempo que el del soldado Juan de Amberes. La batalla de Farsalia entre César y Pompeyo es el telón de fondo de una novela homónima de Simon. Con este procedimiento cree el novelista liquidar la ilusión de realidad que arrancó con Balzac en el siglo XIX, pero Roland Barthes mostró que los nombres de personajes de la historia real en las novelas modernas tenía por finalidad dotar a la narración de verosimilitud, con lo cual se reproducía el historicismo, no ya de la historia real, sino de la narración ficticia que olvidaba que el sujeto de la re-enunciación es quien orienta la escritura para que el sentido de la obra adquiera valor poético a través de la transformación del lenguaje por parte del sujeto de la escritura.

Esta misma ideología historicista introducida en las novelas de Carpentier, mostrada en el *Camino de Santiago*, es el producto de su creencia de que la historia literaria de América hispana tiene atrasos y progresos. Él cree también haberse liberado de ese racionalismo positivista al fundar una voz propia como la reclamada por Pedro Henríquez Ureña en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Ni siquiera a la imitación de la sintaxis francesa escapó Carpentier: «Y es que cuando ciertas mujeres se daban a pedir...» (*Camino*, 76) en vez de «... cuando ciertas mujeres...».

Tampoco a los gerundios usados con tiempo pasado: «...murió en Constantinopla rabiando y rugiendo.» (*Camino*, 87). O este otro ejemplo: «Por el desván pasaba volando, de patio a calle...» (*Camino*, 81). Esto ocurre en el discurso de ficción, donde se supone que el escritor es un experto en el dominio del idioma. Pero también en el discurso teórico ocurre lo mismo. En el ensayo “Sobre la música cubana”, Carpentier emplea este gerundio con un tiempo pasado: «En aquel mundo abigarrado y aquellos bailes se fueron fundiendo los elementos de ritmos africanos con los elementos de melodías españolas.» (*Camino*, 124).


El autor cubano tampoco escapa a un vicio de dicción repugnante al ritmo-sentido como es el confundir los adverbios de tiempo con los relativos: «...un día que Golomón, armándose de un mono y un papagayo...» (*Camino*, 109). Sin duda, el adverbio que rige la frase debe ser *cuando*, o en su forma más coloquial, *en que*.

Estos reparos sintácticos incluyen el uso innecesario de colectivos en plural: «De allí en adelante nota algo cambiado en las gentes.» (*Camino*, 88), así como el empleo de lo poseído en plural cuando por lógica semántica exige un poseedor en singular, aunque esté en plural dicho poseedor: «...muchos indios que aguardaban el regreso a sus patrias en el séquito de preladados o capitanes, venidos a tratar negocios en la Corte.» (*Camino*, 90). Tales indios, juntos o por separado, poseían solamente una patria. Unos eran quizá de la Nueva España, otros de la Nueva Granada o del virreinato del Perú, pero no podían poseer dos patrias, solo una.

Estas observaciones acerca de los vicios de dicción, pequeños ejemplos en Carpentier, los

he traído a cuento para demostrar que es fácil teorizar acerca de la necesidad de encontrar la voz propia hispanoamericana, pero a la hora de practicarla en la escritura, es otro cantar.

Por último, esta elección de temas históricos reales o ficticios posee el defecto de hundir al autor de novelas en la lectura inútil de una cantidad de libros antiguos sobre el tema y terminan hundiéndole, como en el caso de *Camino de Santiago*, pero también de las otras novelas historicistas de Carpentier, en una narración carcomida por un léxico totalmente alejado del lenguaje ordinario como definidor del valor poético de la obra y que obligan al lector a buscar en los diccionarios la definición de ese montón de palabras arcaicas. Esto es consecuencia de esa ideología historicista de que “con mostrar y presentar una narración objetiva le basta al novelista” para crear una obra de arte. No basta con eso, el lenguaje de la obra literaria debe sufrir una intervención intempestiva de parte del sujeto de la re-enunciación para que haya transformación del lenguaje en y a través del sujeto de la escritura y viceversa.

Una obra como *El camino de Santiago* y las novelas historicistas hispanoamericanas, que bucean en el pasado remoto como búsqueda del origen perdido, se quedan en ideología literaria del olvido del sujeto único, múltiple y contradictorio para enrumbarse en la anestesia del historicismo objetivista cuyo lema es: Dormid a través de la multiplicación de las aventuras de los personajes. En eso se diferencian novela y poema. El poema se escribe siempre en el presente del yo que se enuncia y re-enuncia en el tú que también se convierte en un yo, el yo de todos. 

Areito/Acento.com 4 y 25 de abril de 2021.

ALEJANDRO ANREUS nació en la Habana, Cuba en 1960. Partió para el exilio con su familia cuando tenía 10 años. Se crio en el noreste de los Estados Unidos, donde su madre se ganaba la vida como obrera de fábrica. Anreus se licenció en historia de arte e filosofía de religión en Kean College, donde estudio bajo la tutela

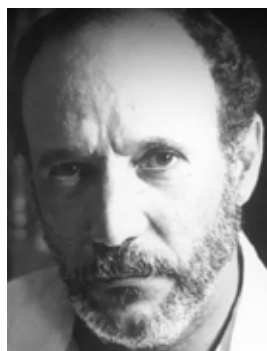


del historiador de arte marxista Alan Wallach. Recibió su maestría y doctorado en historia de arte del Graduate Center, CUNY. Fue curador del Museo de Jersey City (1993-2001) donde organizo dos exposiciones de la obra de Freddy Rodríguez. Desde el 2001 es catedrático de historia de arte y estudios latinoamericanos en William Paterson University de New Jersey, de donde se jubilara en julio de 2023. Es autor de seis libros de historia de arte: *Orožco in Gringoland*; *Ben Shahn and the Passion of Sacco and Vanzetti* (2001); coeditor y autor de *The Social and The Real* (2006); *Mexican Muralism. A Critical History* (2012); *Luis Cruz Azaceta* (2015, A Ver series of monographs), ganador del Latino Book Award for Art Book in English (2015); *Blackwell Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art* (2022), y de proxima aparicion *Havana in the 1940s. Artists, Critics and Exhibitions*. Sus artículos y ensayos han aparecido en *Art Nexus*, *Art Journal*, *Third Text*, *Encuentro de la Cultura Cubana*, *Commonweal* y *Diario de Cuba*.

Es autor de varios poemarios: *Memento mori* (2010, con acuarelas de Arturo Rodríguez); *Los exiliados sueñan* (2013); *Los vientos de cuaresma* (2017) y *Los golpes de la historia* (2017), todos publicados por ARS atelier city (Guttenberg, NJ).

Anreus ha recibido becas de la Oscar B. Cintas Foundation, Henry Luce Foundation, Rockefeller Foundation y American Philosophical Society. Fue presidente de la junta de directores de la Joan Mitchell Foundation (2014-2018). ▲

EFRAIM CASTILLO Nació en Santo Domingo el 30 de octubre de 1940. Narrador,



dramaturgo, publicitario, crítico de cine y literatura. Ha ejercido exitosa y simultáneamente las carreras de publicitario y escritor. Su presencia en las letras nacionales se inició en la década crucial de los sesenta, cuando numerosos jóvenes uni-

versitarios que andando el tiempo se convertirían en artistas y escritores representativos de su generación, se enfrentaron a las viejas estructuras de pensamiento con nuevas propuestas estéticas y literarias. Su obra, siempre provocativa e innovadora, es un intento de interpretación de la vida urbana contemporánea; una auscultación inmisericorde de la idiosincrasia nacional desde la ominosa etapa de la dictadura trujillista hasta nuestros días. En sus novelas y cuentos encontramos una penetrante mirada con la que intenta conjurar nuestras miserias. Fue galardonado en los concursos que organizaba el grupo *La Máscara* en los años 60, primero con el cuento *Consígueme La náusea, Matilde* (1967) y luego con *Inti Huamán o Eva again* (1968). En las décadas de los 70, 80 y 90 fue galardonado repetidas veces en los premios de *Casa de Teatro* y otras agrupaciones culturales. Ha obtenido el Premio Nacional de Novela en dos ocasiones, en 1982 con *Currículum (El síndrome de la visa)*, y en el 1999 con *El personero*. También obtuvo el Premio Nacional de Cuento en el 2001 con *Los ecos tardíos* y el Premio Nacional de Teatro en el 2003 con *Los inventores del monstruo* y en 2016 con *Los coberos del reino*. Muchos de sus cuentos figuran en las principales antologías dominicanas de dicho género. Tiene publicados 19 libros. Junto a su obra narrativa y teatral, ha realizado una decisiva contribución en la publicidad, disciplina en la que es toda una autoridad en nuestro país, no sólo porque tiene un profundo conocimiento de las nuevas teorías

y modelos de análisis, que sabe incorporar en sus explicaciones, sino por la veteranía ganada a través de años de experiencia. —Tomado de la Antología Mayor de la Literatura Dominicana —XIX-XX—. Ministerio de Cultura de la República Dominicana. ▲

DIÓGENES CÉSPEDES Ha publicado los siguientes libros: *Escritos críticos*. Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1976; *Ejercicios II (cuentos y poemas)*. Santo Domingo: Taller, 1983; *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*. Santo Domingo: Taller, 1983; *Estudios sobre literatura, cultura e ideologías. Ideas filosóficas, discurso sindical y mitos cotidianos en Santo Domingo*. Santo Domingo: Taller, 1984; *Política de la teoría del lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX*. Santo Domingo: Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1985; *Antología de la oratoria en Santo Domingo*. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1994; *Política de la teoría del lenguaje y la poesía en América Latina en el siglo XX*. Santo Domingo: Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1995; *José Martí en la política y el amor*. Santo Domingo: De Colores, 1995; *Antología del cuento dominicano*. Santo Domingo: De Colores, 1996; *La poética de Franklin Mieses Burgos*. Santo Domingo: Banco de Reservas de la República Dominicana, 1997; *Contra la ideología racista en Santo Domingo. Dos campañas por Peña Gómez*. Santo Domingo: La Trinitaria, 1998; *Historia de la Asociación de Empresas Industriales de Herrera: Entrevistas y documentos*. Santo Domingo: De Colores, 1998; *Política de la teoría del lenguaje y la poesía en España en el siglo XX*. Santo Domingo: Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1999; *Vigil Díaz/Zacarías Espinal. Obras.*



(Con Andrés Blanco Díaz). Santo Domingo: Consejo Presidencial de Cultura, 2000; *Al arma contra figuraciones* (poemas). Santo Domingo: La Trinitaria, 2001; *Salomé Ureña y Hostos*. Santo Domingo: Biblioteca Nacional, 2003; *Los orígenes de la ideología trujillista* (editor). Santo Domingo: Biblioteca Nacional, 2002; el opúsculo *Tres ensayos acerca de la relación entre los intelectuales, el Poder y sus instancias*. Santo Domingo: Cuesta-Véliz, 2003; *Ensayos sobre lingüística, poética y cultura*. Santo Domingo: Universidad APEC, 1ª ed. 2005; *La sangre ajena*, (cuentos). Santo Domingo: La Trinitaria, 2007; *Estudios lingüísticos, literarios, culturales y semióticos*. Santo Domingo: Universidad APEC, 2011; *El sujeto dominicano. Estudios acerca de su especificidad*. Santo Domingo: Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2012; *Política y teoría del futuro Estado nacional dominicano*. Santo Domingo: Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2012); *Migrantes dominicanos: Ideologías y figuras independentistas en la literatura feminista puertorriqueña. 1980-2010*. Santo Domingo: Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2014; *Ponencias del coloquio Henri Meschonnic* (editor). Santo Domingo: Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2014; *Teoría y práctica semiótica. Para la historia de la crítica de cine en la República Dominicana*. Santo Domingo: Editora Universitaria de la Universidad de Santo Domingo, 2015; *Seminario sobre el centenario del Curso de lingüística general de Ferdinand de Saussure* (Editor). Santo Domingo: Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2015; *El impacto cultural de la primera ocupación militar norteamericana en la República Dominicana. El partido del signo contra el partido del ritmo*. Santo Domingo: Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2016; *Joseito Mateo (El rey del merengue)*. Santo Domingo: Santuario, 2019; y, *Ópera coral en tránsito. Poema (epopeya republicana)*. Santo Domingo: Búho, 2021. ▲

LETICIA FRANQUI ROSARIO (San Juan 1974) se desempeña como profesora de lengua y literatura hispánicas y de francés como lengua extranjera en la Universidad de Puerto Rico desde el 1999. Completó su primer doctorado en Lenguas Modernas y Literatura Comparada en Middlebury College y en la Universidad de Paris



III. Obtuvo un segundo doctorado en Filosofía y Letras con especialidad en Literatura Puertorriqueña en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Su tesis “Una mirada a La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez desde La celosía de Alain Robbe-Grillet” mereció el premio Ricardo Alegría a la mejor disertación sobre literatura nacional. Ha publicado ensayos críticos y ha dictado ponencias sobre las obras de Simone Schwarz-Bart, Eugenio María de Hostos, Luis Rafael Sánchez, Alain Robbe-Grillet, Julia de Burgos, Ana Lydia Vega, Etnairis Rivera y Elizam Escobar entre otras. Desde hace más de una década se ha dedicado al estudio riguroso de las obras de Luis Rafael Sánchez, Alain Robbe-Grillet y Ángela María Dávila, a la poesía de esta última le ha dedicado un libro: *Atisbos al animal fiero y tierno de Anjelamaría Dávila*. Como poeta ha participado de varios festivales de poesía y ha publicado en revistas de la Universidad de Puerto Rico. ▲

MIGUEL ANÍBAL PERDOMO estudió literatura en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, en la Universidad de Illinois en Chicago, y obtuvo el doctorado (PH D) en la City Universi-



ty of New York (CUNY) donde enseña, en Queens College y en Hunter. Fue becario de la Fundación Fulbright. Es gestor Literario del Comisionado Dominicano de Cultura en Nueva York. Recibió en forma consecutiva el Premio Anual de Literatura con *La colina del gato* (poesía), *La estación de los pavos reales* (cuento) y *La cultura del Caribe en la narrativa de García Márquez* (ensayo). Acaba de publicar *Ensayos al vapor* (octubre 20014). ▲

FREDDY RODRÍGUEZ 35-12 162nd Street, Flushing, NY 11358 Tel. (718) 939-9614
freddyrodriguezart@verizon.net
www.freddyrodriguez.com

Born in Santiago, Dominican Republic in 1945 and moved to New York City in 1963. Studied painting at the Art Student League, and the New School for Social Research, and textile design at the Fashion Institute of Technology.



Has served as a panelist for the New York State Council on the Special Arts Program, Percent for the Art MTA. One of seven artists in “Current Identities” Recent Painting in the United States. The official U.S.A. representation in the IV Cuenca Biennial of Painting, Cuenca, Ecuador. Exhibition travels to 13 cities and eleven countries in Latin America. Will be profiled in the upcoming UCLA Chicano Studies Research Center’s Monograph “A Ver: Revisioning Art History,” a project devoted to “cultural, aesthetic, and historical contributions of Chicano, Puerto Rican, Cuban, and other U.S. Latino artists whose work expands traditional notions of American history through a lifelong commitment to cultural diversity, formal experimentation, and community-based exhibition. Commissioned by New York City to

design the Flight 587 Memorial. In 2011 The Smithsonian American Art Museum purchased three paintings from 1974. Served on the boards of the Artist Community Credit Union and the Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA).

Fellowships and Awards/Becas y distinciones

- 2020 The New York Community Trust Oscar Williams and Gene Derwood Award
- 2007 Joan Mitchell Foundation/Artist Legacy Foundation for: Creating a Lasting Record. One of four artists for a new program to document artist's careers.
- 2007 CMAA (Construction Management Association of America) Metro NY/NJ Chapter "Project of the Year" for Flight 587 Memorial.
- 2005 Annual Art Commission Awards for Excellent in Design for Flight 587 Memorial.
- 2000 Mid Atlantic Arts Foundation "Artist as Catalyst 2000". Rutgers Center for Innovative Print and Paper. Joan Mitchell Foundation. New York City.
- 1992 NYSCA Artist in Residence at El Museo del Barrio. New York Foundation for the Arts. "Gregory Millard Fellow" in Painting. New York City Artist in Residence. Vermont Studio Center. Johnson, Vermont.
- 1974 Special Award XIII Bienal de Artes Plásticas. Santo Domingo, Dominican Republic.
- 2015 Arkansas Art Center in Little Rock, Arkansas (October 16, 2015–January 17, 2016) Delaware Art Museum in Wilmington, Delaware (March 5, 2016–May 29, 2016)

One Man Exhibitions/Exposiciones individuales

- 2020 "Freddy Rodríguez: Early Paintings 1970–1990" at Hutchinson Modern & Contemporary, New York
- 201 Frieze Art fair. Isabella Hutchinson Modern. Freddy Rodríguez: Five Decades of Geometry. "Diálogos".

- 2015 Freddy Rodríguez: My Geometries 1970-2002. Longwood Arts Projects. June 3/August 5. Bronx, NY
- 2013 Impredecible/Unpredictable. Instituto Cervantes, Tokyo, Japan
- 2009 Portrait of the Artist as an Immigrant or Portrait of an Immigrant as an Artist. Gabon Foundation, New York City.
- 2005 America's Pastime. Portrait of the Dominican Dream. Works by Freddy Rodríguez. The Newark Museum. Newark, New Jersey.
- 2000 "En Esta Casa Trujillo es el Jefe". Museo de Arte Moderno. Santo Domingo, and Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra. Santiago, Dominican Republic. Siempre Paraíso, Altos de Chavón, and Galería Larrama, Santo Domingo, Dominican Republic.
- 1999 "En Esta Casa Trujillo es el Jefe". Jersey City Museum. Jersey City, New Jersey. SUNY Rockland Community College. Suffern, New York. "PRIESTS: THE SPIRIT AND THE FLESH. Jersey City Museum. Jersey City, New Jersey. "Vienen Por Las Islas (1493)/ They Come for the Islands (1493)." Aljira. A Center for Contemporary Art. Newark, New Jersey. "Terra Nostra." Fredric Snitzer Gallery. Coral Gables, Florida. * "Queens 1990." Queens Museum of Art, Flushing, New York. "Paradise." Scott Alan Gallery, New York City.
- 1989 "Paraíso/Paraíso." Virginia Miller Galleries. Coral Gables, Florida.
- 1986 El Paraíso. Desde el Descubrimiento Hasta la Colonización: Cimarrones y Otras Cosas. Boynayel Galería de Arte. Santo Domingo, Dominican Republic. Bronx Museum of the Arts' Satellite Gallery at Hostos Community College. Bronx, New York.
- 1988 Welton Becket Associates. New York City. "Corazón, Magia y Terruño." Voluntariado de las Casas Reales. Santo Domingo, Dominican Republic. * Cayman

- Gallery. New York City. "El Retorno." Casa de Teatro. Santo Domingo, Dominican Republic.
- 2011 Bronx Museum of the Arts' Satellite Gallery at Hostos Community College. Bronx, New York. Cayman Gallery. New York City. "Mil Imágenes Plus..." Installation Piece. Casa de Teatro, Santo Domingo, Dominican Republic. Casa de Teatro. Santo Domingo, Dominican Republic. Museo del Hombre Dominicano. Santo Domingo, Dominican Republic. Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago, Dominican Republic.
- Group Exhibitions/Exposiciones colectivas**
- 2016 Sugar Hill Children's Museum. Z is for ZIG ZA: Directions about Northern Manhattan. NYC. Our America. Hunter Museum of American Art. Chattanooga, TN. Arkansas Art Center in Little Rock, Arkansas (October 16, 2015–January 17, 2016) Delaware Art Museum in Wilmington, Delaware (March 5, 2016–May 29, 2016)
- 2015 Crocker Art Museum in Sacramento, California (September 21, 2014–January 11, 2015) Utah Museum of Fine Arts in Salt Lake City, Utah (February 6, 2015–May 17, 2015)
- 2014 Caribbean Art at the Crossroads of the World. Perez Art Museum Miami. Aljira at 30, Dream and Reality. New Jersey State Museum. Trenton, NJ (March 28, 2014–September 29, 2014) Our America: The Latino Presence in American Art. The Patricia and Phillip Frost Art Museum at Florida International University in Miami, Florida (March 28, 2014–June 22, 2014)
- 2013 Our America. The Latino Presence in American Art. Smithsonian American Art Museum. Washington DC. Voces Y Visiones. Nevada Art Museum. Reno, Nevada.
- 2012 Creating a Living Legacy. CUE Art Foundation. Presented by Joan Mitchell Foundation. Diálogo 365. City Hall. Philadelphia, Pennsylvania.
- 2011 Colorforms. Praxis Gallery. Miami, Florida. Interstice and Emphasis. Aljira, Newark, New Jersey
- 2010 Jamaica Flux: Workspaces & Windows. Jamaica Center for Arts & Learning. New York City. DUODECAD. Edge Zones. Miami, Florida. Colorforms. Praxis Gallery. New York City
- 2009 Cardinal Points/Puntos Cardinales. Sept. 5 —Nov. 16, 2009, Baum Gallery, University of Central Arkansas; Conway, Arkansas Charles H. MacNider Art Museum: Mason City, Iowa. William D. Cannon Art Gallery; Carlsbad, California Charles H. MacNider Art Museum; Mason City, Iowa
- 2008 The Alameda National Center for Latino Arts and Culture. May 11–July 22, 2008, San Antonio, Texas. August 15–October 25, 2008, Pensacola Museum of Art; Pensacola, Florida Pensacola Museum of Art; Pensacola, FL *Cardinal Points/Puntos Cardinales: A Survey of Contemporary Latino and Latin American Art from the Spring Nextel Collection. Feb. 2–April 15, 2008, Latino Cultural Center; Dallas, Texas **Nos vemos en el play!*... Béisbol y Cultura Dominicana. Jan. 11–May 11. Centro León. Santiago, Dominican Republic.
- 2007 Cardinal Points/Puntos Cardinales. A Survey of Contemporary Latino and Latin American Art from the Sprint Nextel Art Collection Oct. 27, 2007—Jan. 7, 2008, Art Museum of South Texas; Corpus Christi, Texas Upon Further Review. Looking at Sports in Contemporary Art. Rockland Center for the Arts, West Nyack, NY. Sugar Buzz. Lehman Collage Art Gallery. Bronx, NY; The Players. The Arsenal Gallery in. New Central Park. New York City Sugar Buzz. Lehman Collage

- Art Gallery. Bronx, NY; The Players. The Arsenal Gallery in New Central Park. New York City.
- 2006 Merengue! Visual Rhymes/Ritmos Visuales. El Museo del Barrio. New York City.
- This skin I'm in: Contemporary Dominican Art from El Museo del Barrio's Permanent Collection
- 2005 "My Island, My Home. Mi Isla Mi Hogar. The Long Island Museum. Stony Brook, NY.
- 2003 "Lfactor" Exit Art, New York City.
- 2001 Nexus II. Skoto Gallery, New York City. The Political is the Personal. Perspectives from the Latin American Diaspora. The College Art Gallery. The College of New Jersey. Ewing, New Jersey.
- 1999 XXI Bienal Nacional de Artes Visuales. Museo de Arte Moderno. Santo Domingo, Dominican Republic.
- 1998 PostMark International. ArtSpace, New Haven, Connecticut.
- 1998 New York State Biennial. New York State Museum, Albany, New York. Three Caribbean Artists. James Howe Fine Arts Gallery, Kean University, Union, New Jersey. Segundo Festival de Artes Visuales. Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, Dominican Republic. * "Queens Artists. Highlights of the 20th Century. The Queens Museum of Art. Queens, New York. Talk Back! The Community Responds to the Permanent Collection, Part II. The Bronx Museum of the Arts. Bronx, New York. * "Art in Transit" A Dominican Experience. INTAR Latin American Gallery. New York City.
- 1996 "Modern and Contemporary Art of the Dominican Republic. " Americas Society, New York City. Bass Museum. Miami, Florida.
- 1994 IV Bienal de Pintura. Cuenca, Ecuador. Official U.S. Representation. Cocalón Gallery, New York City. * "Inquisitive Art. The Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery, Reed College. Portland, Oregon. Latin American Artists: A Reunion. Vista Gallery, New York City. * Paper Visions V: A Biennial Exhibition of Works on Paper by Contemporary Latin American Artists. Housatonic Museum of Art. Bridgeport Connecticut. * 25th Anniversary Exhibition: Artists Talk Back: Visual Conversations with El Museo del Barrio. Part I: Reclaiming History. El Museo del Barrio. New York City. "Ponder These Things". An Exhibition of Ten Latino Artists. New York State Museum. Albany, New York.
- 1993 "Current Identities. Recent Painting in the United States. Museum of contemporary Art. Panama City, Panama. "Contemporary Public Art in the Bronx." Lehman College. Bronx, New York "Point of View." Brooklyn Union Gas Company's Community Gallery. Brooklyn, New York. "Ten from Queens." The Queens Museum of Art at the Paine Webber Art Gallery. New York City. "Slow Art. Painting in New York Now. P.S. 1 Museum. Long Island City, New York. "Detour: The Americas." International House, New York City. * Contemporary Caribbean Artists." Creative Arts Workshop. New Haven, Connecticut. * "Il Sud Del Mondo: L'Altra Arte Contemporánea." Galleria Civica D'Arte Contemporánea. Marsala, Sicily, Italy. * "Art Miami 91." Miami Beach Convention Center, Miami Beach, Florida. * "Awakening." Discovery Museum. Bridgeport, Connecticut. "Latin American Invitational: From Argentina to Miami." Virginia Miller Galleries. Coral Gables, Florida. * "Nexus." P.S. 122, New York City. "Sorpresa! Hispanic Painting and Sculpture." Virginia Miller Galleries. Coral Gables, Florida. "Director's Choice." Virginia Miller Galleries. Coral Gables, Florida. "Art from the African Diaspora: Continuance." Aljira, A Center for Contemporary Art. Newark,

- New Jersey. * "America 500." Attitude Art. New York City. * "Adventures in Image Making: Selections from the E.F. Hutton Collection." Metropolitan Museum and Art Center. Coral Gables, Florida. Soho Center for Visual Artists, New York City. * "Expatriates." The Thomas Center Gallery. Gainesville, Florida; The Scarfone Gallery. University of Tampa; The Polk Museum of the Arts. New Smyrna Beach, Florida. * "Caribbean Art: African Currents." Museum of Contemporary Hispanic Art. New York City. "Directors Choise." Virginia Miller Galleries. Coral Gables, Florida. * "Regional: A Hispanic Invitational Art Exhibition." The Arthur Ross Gallery, University of Pennsylvania. Philadelphia, Pennsylvania. "Images of Latin American Culture: Art and Artifacts." Gray Art Gallery. East Carolina University, Greenville, North Carolina. "Homenaje a la Herencia Afro-Latino del Caribe/ Part II." Fondo del Sol/Centro de Artes Visuales. Washington, DC. Art: African Currents." Museum of Contemporary Hispanic Art. New York City.
- 1985 "Spotlight on New Abstractions." Shippee Gallery, New York City. "Hispanic Heritage." Oval Gallery. One World Trade Center. New York City. "Works on Paper." Shippee Gallery. New York City. "Selection: A Decade." Museum of Contemporary Art. New York City. "Workspace." Jamaica Arts Center. Jamaica, New York. * "Caribbean Art: African Currents." Goddard- Riverside Community Center. New York City. * "Mira! The Canadian Club Hispanic Art Tour. El Museo del Barrio. New York City; San Antonio Museum of Art. San Antonio, Texas; Plaza de la Raza. Los Angeles, California. * "Dominican Visual Artists of New York." City Gallery. New York City "Hispanic Artists in New York." Macy Gallery, Teachers College, Columbia University. New York City. * "Third Latin American Graphics Biennial." Cayman Gallery. New York City. * "XVI Bienal de Artes Plásticas. Museo de Arte Moderno. Santo Domingo, Dominican Republic. * "Latin American Art." Montclair State College. Upper Montclair, New Jersey; Ramapo College. Mahwah, New Jersey. "Works on Paper: Second Annual Juried Exhibition." Queensborough Community College. Bayside, New York. "13-Uptown." Noel Fine Art, Bronxville, New York. "Queens Artist." Ollantay Gallery, Jackson heights, New York. * "Sacred Artifacts, Objects of Devotion." Alternative Museum. New York City. * The Castle Gallery, College of New Rochelle. New Rochelle, New York. * First Latin American Biennial. Sao Paulo, Brazil. * Casa de las Americas, Havana, Cuba. * XIII Bienal de Artes Plásticas." Santo Domingo, Dominican Republic. * "Contemporary Reflections." Aldrich Museum of contemporary Art, Ridgefield, Connecticut. * "Contemporary Latin American Painters." Loeb Student Center. New York University, New York City. "New Images-West Side." Goddard-Riverside Community Center. New York City. Partido Revolucionario Dominicano. New York City. *Catalogue Published.
- Public Collections/En colecciones públicas**
 Smithsonian's National Portrait Gallery, Washington, DC
 Smithsonian American Art Museum, Washington, DC
 El Museo del Barrio, New York, NY
 The Newark Museum, Newark, New Jersey
 Jersey City Museum. Jersey City, New Jersey
 Queens Museum of Art. Queens, New York.
 Bronx Museum of the Arts. Bronx, New York
 American Express. New York City
 Telemundo. New York City.
 Smith Barney. New York City.

Museo de Las Casas Reales, Santo Domingo, Dominican Republic.

Sprint Corporation Art Collection

Commissions/Encargos

- 2016 Sugar Hill Children's Museum: Two temporary murals
- 2005 Flight 587 Memorial, Belle Harbor, New York Percent for the Arts and New York City School Construction Authority. "The Garden" 3 terracotta columns and "Guitar", a granite and bronze paving design for P.S. 37. Bronx, New York. "El Techo de la Ballena". Etching edition of 150. Cartón de Venezuela. Caracas, Venezuela.

Teaching and Working Experience/Docencia y experiencia laboral

Art workshops and gallery talks to elementary and junior high school Children. El Museo del Barrio. New York City.

Watercolor Instructor. Forest Hills High School Adult Education Program. Forest Hills, New York. 1973/74 Worked for Louise Nevelson.

Bibliography/Bibliografía sobre su obra

- 2014 Our America. The Latino Presence in American Art. Exhibition Catalogue
- 2013 Caribbean Art at the Crossroads of the World. Exhibition catalogue
- 2012 Diálogo 365. Exhibition catalogue
- 2011 Diálogo 365. Exhibition catalogue
- 2007 Cardinal Points/Puntos Cardinales. Exhibition catalogue. ¡Nos vemos en el play! Exhibition catalogue
- 2006 *Merengue! Visual Rhymes/Ritmos Visuales. Exhibition catalogue catalogue.
- 2005 America's Pastime. Portrait of the Dominican Dream. Works by Freddy Rodriguez. Exhibition catalogue.
- 2004 Camnitzer, Luis "Los Latinos." *Art Nexus*. No. 52 Volume 3 Cotter, Holland "In Two Shows, New Latino Essence, Remixed and Redistilled". The New York Times: Nov. 28. Zimmer, William "A Dictator of Politics but Not the Imagination" The New York Times: Sunday,

Jan. 9. Tolentino, Marianne de "MAM y Galeria Larrama. *Art Nexus*. No. 37, julio-septiembre 2000.

- 1999 Bischoff, Dan "Loathsome glory: Exhibit recalls Dominican dictator" Sunday Star-Ledger. Dec. 19. Cotter, Holland "A Caribbean Take on Modern Styles" *The New York Times*: Friday, Jun. 21. Raynor, Vivien, "3 Solo Shows That Bespeak Individuality" *The New York Times*: Sunday, Jan. 21. Petrick, John "Vacancy Signs" *The Jersey Journal*: Friday, Feb. 2. Kenny, Kay "Shows Speak to Audience Like "Visual Poems" *The Jersey Journal*: Friday, Feb. 2.
- 1995 Zimmer, William, "Six Artists Whose Styles Are Expressed Mostly in Collages" *The New York Times*: Sunday, Jun. 4. Raynor, Vivien, "Work That Are Immune From Any Trends" *The New York Times*: Sunday, Dec. 26.
- 1991 Marceles, Eduardo, "El Queens Museum of Art: Un Proyecto Multicultural" *Arte en Colombia*, Dec. Ferrer, Elizabeth, "Latin American Art Moving up." *The Journal of Art*, Nov. Iverem, Esther, "Queens Culture, Making the Best of a Bad Situation." *New York Newsday*, Oct. 27. Marsala, Sicily, Italy. "Il Sud de Mondo: L'Altra Arte Contemporanea." *Galeria Civica d'Arte Contemporanea*. "F. Pizzo" (Exhibition Catalogue). Herrera, Miguel Ángel, "Evidencia de un contraste de visión entre artistas latinoamericanos y neoyorkinos." *La Opinión*, Jan. 12. Herrera, Miguel Ángel, "En el V Centenario: Los de Aquí. De la Geometría de la Cruz a las Raíces Indígenas del Cazabe." *Noticias del Mundo*, Aug. 6. Zimmer, William, "Awakening: Hispanic Artists", *The New York Times*: Dec. 23. Iverem, Esther, "Four Artists Views of Life." *New York Newsday*, Dec. 18. Queens, New York, Queens museum of Art, "Queens 1990" An Invitational Exhibition of contemporary Art (Exhibition Catalogue) McKenna, Sheila, "Queens Profile/Freddy

- Rodríguez, *New York Newsday*, Dec.12. Gonzales, Shirley, "A Show of Passion from Five Artists." *New Haven Register*, Feb. 4. Schwendenwien, Jude, "Breaking Boundaries", *Art New England*, May. Paradise Lost or Gained? Ed. Fernando Alegria & Jorge Ruffinelli. Houston, Texas: Arte Publico Press, 1990. Ahlander, Leslie Judd, "Freddy Rodríguez", *Latin American Art*, Spring 1989. "Art: Freddy Rodríguez," *Vanidades*, Jun. Capullo, Lori, "International Treasures: Artists from Other Lands Choose America." Florida Home & Gardens, Jun. Stellweg, Carla, "Stepping into the Mainstream: The Latin American Art Market", *Latin American Art*, Spring. Santo Domingo, Dominican Republic, Boynayel Galería de Arte, "El Paraíso, Desde el Descubrimiento Hasta la Colonización: Cimarrones y Otras Cosas. (Exhibition Catalogue. Zimmer, William, "In Newark, Works Derived from the African Experience", *The New York Times*, Jul. 17.
- 1987 Ahlander, Leslie Judd, "Miller Show is SOCKO", *The Miami News*, Aug. 21.
- 1986 Coral Gables, Florida, Metropolitan Museum and Art Center, "50 Works. Selections from the E.F. Hutton Collection" (Exhibition Catalogue) New York, Alternative Museum, "Sacred Artifacts, Objects of Devotion" (Exhibition Catalogue).
- 1976 Tolentino, Marianne de, "La Ambientación Apasionante de Freddy Rodríguez", *Listín Diario*, Jul.24, 26.
- 1975 Miller, Jannette, "Obra de Freddy Rodríguez Tiene Unidad de Ejecución", *El Caribe*, May 31.
- 1975 Peña Defilló, Fernando, "El Color es el Elemento Primordial en la Pintura de Freddy Rodríguez", *El Caribe*, Nov. 9. Ridgefield, Connecticut, Aldrich Museum of Contemporary Art, "Contemporary Reflections" (Exhibition Catalogue).
- 1972 New York, Contemporary Arts Gallery, Loeb Student Center, New York University, "Latinoamericano Contemporary Art Exhibit" (Exhibition Catalogue). 🗑️

PEDRO ANTONIO VALDEZ nació en La Vega, República Dominicana, en 1968. Es licenciado en Educación, Mención Filosofía y Letras (Summa Cum Laude) y realiza una Maestría en Literatura. En el área literaria, ha publicado varios libros, entre ellos: Papeles de Astarot (1992), con el que obtuvo el Premio Nacional de Cuento; Bachata del ángel caído (1999), merecedor del Premio Nacional de Novela, y Naturaleza Muerta (2000), galardonado con el Premio de Literatura UCE. Fue coautor de Los nuevos caníbales: antología de la más reciente cuentística del Caribe hispano (2000), con la que obtuvo el Premio Pen Club a la Mejor Antología de Cuento. Su novela Carnaval de Sodoma (2002), que recibió el Premio Nacional de Novela, fue llevada al cine por el director Arturo Ripstein. En 2010 publicó la novela Palomos y en 2012 la novela La Salamandra, que obtuvo el Premio Nacional de Novela. En 2013 obtuvo el Premio El Barco de Vapor, de Ediciones SM, por su novela infantil Dromedárix: La Batalla del Armario. En 2010 obtuvo la Townsend Fellows, que le llevó como tallerista a la Universidad de California (recinto de Berkeley). También ha participado en conversatorios, conferencias y lecturas en la Universidad de Stanford, Hostos Community College, Universidad de Wisconsin, Universidad de Puerto Rico, Universidad Interamericana de Puerto Rico, Universidad del Sagrado Corazón y Universidad del Atlántico. En 2015 recibió un reconocimiento de la Universidad Nacional del Santa, en Perú. 🗑️



PEDRO VERGÉS CIMÁN nació en Santo Domingo, en 1945. Su primer libro de versos, *Primeras palabras* (1966), el cual fue publicado en España lo mismo que los dos siguientes, muestra un joven Pedro Vergés muy a tono con lo que se producía en ese país en una época en la que los poetas comenzaban ya a superar la honda huella que había dejado la Guerra civil y se alejaban de los temas sociales. Dueño de un lirismo altamente definido dentro de los cánones del realismo poético español de los años sesenta, en su libros posteriores (*Juegos reunidos* (1971) y *Durante los inviernos* (1977) incorpora una mayor flexibilidad formal que se traduce lógicamente en una más amplia paleta de temas



y una mayor madurez en el abordaje de los mismos, aunque manteniendo, no obstante, la misma pregnancia del Yo lírico de sus inicios. Muy a su favor, el cambio que se opera en la poesía española a fines de los setenta y principios de los ochenta, junto con su formación universitaria en el campo de la filología hispánica, le permitirán ajustarse al nuevo orden de cosas que traerían los años ochenta, en el curso de los cuales tuvo lugar en España un releitura de la tradición y un retorno al empleo de recursos retóricos como la métrica, la rima y la estrofa. Su obra poética publicada incluye los títulos: *Primeras palabras* (1966); *Juegos reunidos* (1971); *Durante los inviernos* (1977). Su novela *Sólo cenizas hallarás (bolero)*, publicada en 1980, le mereció el Premio Internacional Blasco Ibáñez en 1980 y Premio Internacional de la Crítica a la mejor novela publicada en España en 1980. 🏠

El Banco Central **HACE** política monetaria

Para ello, utiliza la tasa de política monetaria, buscando incidir en las tasas de interés a que los bancos captan ahorros y prestan para el consumo de los hogares y la inversión de las empresas.

El objetivo de la política monetaria es mantener la inflación en torno a una meta definida por el Banco Central, logrando la estabilidad de precios y contribuyendo a crear las condiciones para un crecimiento económico sostenido.

#somosBCRD



BANCO CENTRAL
REPÚBLICA DOMINICANA

MANTIENE LA ESTABILIDAD DE PRECIOS / **HACE POLÍTICA MONETARIA** / EMITE EL DINERO /
REGULA EL SISTEMA FINANCIERO / RESPONSABLE DEL SISTEMA DE PAGOS

bancentral.gov.do |  BancoCentralRD



editora

buho

*Como el búho...
Silenciosas, efectivos,
sin descanso.
Así somos.*



**La imprenta por excelencia
para la producción de libros
en la República Dominicana**

 Elvira de Mendoza No. 156
Zona Universitaria, Santo Domingo, R.D.
 Tels.: 809-686-2241 / 809-686-2243
809-687-6239
E-mail: editorabuho@yahoo.com





SUSCRÍBASE A CUADERNOS DE POÉTICA EN LA REPÚBLICA DOMINICANA Y EL EXTRANJERO

Precio de suscripción para los Estados Unidos, Canadá, el Caribe y América Latina: USD\$ 150 dólares por dos números al año: Por correo aéreo certificado.

Europa: USD\$ 2000 dólares por dos números al año: Por correo aéreo certificado.

En la República Dominicana: RD\$ 2.000 pesos por dos números al año: Por correo certificado.

Favor hacer la transferencia de RD\$ 2.000.00 pesos a la cuenta de ahorros número 030028051 con el número 6405 de tránsito de mi sucursal si es depósito de Scotiabank a Scotiabank.

Si su transferencia es de otro banco que no sea el Scotia, entonces debe hacer su depósito a número 06430028051 de mi cuenta en Scotiabank y agregarle siempre un comentario de quién realiza el pago por suscripción o renovación a Cuadernos de Poética a nombre de Diógenes Céspedes. Mi documento de identidad o cédula es 001-0061851-1.

Favor anexarme copia del recibo de depósito para procesar su pago a diogenes.cespedes@gmail.com

PARA COMPRAR LOS LIBROS DE LA AUTORÍA DE DIÓGENES CÉSPEDES, ASÍ COMO LOS NÚMEROS SUELTOS DE CUADERNOS DE POÉTICA:

Favor de llamar a los teléfonos de TUS LIBROS EN CASA, teléfono 809-473-7525 y 849-403-7914 o entra al portal www.tuslibrosencasa.com y te llevarán el pedido a tu domicilio o si deseas ver los títulos de mis libros y los contenidos de la revista *Cuadernos de Poética* lo puedes realizar en el mismo sitio web.

En materia de edición,
la excelencia tiene un nombre
Editorial Santuario



Teléfonos: 809 412-2447 Oficina
809 637-1918 Celular

E-mail: editorialsantuario@gmail.com

Dirección: Ave. Pedro Henríquez Ureña No. 134,
esq. Eduardo Jenner. La Esperilla
Santo Domingo, D.N.

Esta edición de *Cuadernos de Poética* número 36,
junio-diciembre de 2021 se terminó de imprimir
en los talleres de Editora Búho, de Santo Domingo,
República Dominicana, en el mes de agosto de 2021.

