

Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá...
Lope de Vega (Epístola séptima)

Ensayos:

- “Desnúdese el desnudo”. Para seguir leyendo los *Poemas humanos* de César Vallejo
Víctor M. Pueyo Zoco 1-16
- Entrevista a José Mármol: “La patria de un escritor es su lengua”
Sara María Rivas 17-26
- Imágenes de una isla y memorias del terruño en Camilo Venegas
Rita María Tejada 27-35

Notas:

- Segar las mieses e incendiar los burgos (Mieses Burgos en la Generación 80)
León Félix Batista 36-39
- Palotes* de Enriquillo Sánchez
Basilio Belliard 40-42

Reseñas:

- Los números amargos del felino
Néstor E. Rodríguez 43

“Desnúdese el desnudo”. Para seguir leyendo los *Poemas humanos* de César Vallejo

Víctor M. Pueyo Zoco
Temple University

Temas: Poética revolucionaria en Vallejo / motivación de los *Poemas humanos* / evolución poética y dialéctica en Vallejo / los *Poemas humanos* como compendio de ideologías / como síntesis de vanguardia y de compromiso / desnudez metafísica y material de la expresión poética / poesía pura vs. poesía impura / el grotesco literario / autoparodia / ironía y humor / teoría de ‘lo humano’ / marxismo y alegoría

La expresión de Aristóteles armada
de grandes corazones de madera,
la de Heráclito injerta en la de Marx,
la del suave sonando rudamente...
Es lo que bien narraba mi garganta:
uno puede matar perfectamente.
(«Epístola a los transeúntes» 34-39)

César Vallejo intenta, en su última etapa, definir los contornos de una poética revolucionaria. En este intento, su escritura debe gestionar inevitablemente una gran variedad de sustratos ideológicos. Se trata, no en vano, de escribir sobre algo que todavía no ha sucedido y de darle “forma”. Entre estos discursos se cuentan la propia epistemología marxista, la lógica del discurso poético de las vanguardias y cierto mesianismo o cristianismo redentorista, si no específicamente latinoamericano, por lo menos particularmente hispánico. Este trabajo propondrá una explicación sobre la intersección de estos discursos en los *Poemas humanos*, más allá de la fórmula descriptiva de que los poemas de Vallejo plantean un “cristianismo marxista” o un “marxismo cristiano”. Una nueva lectura del poemario de Vallejo emergerá de la posibilidad de esta coexistencia de estos discursos, lectura que partirá del hecho de que los *Poemas humanos* son, en una considerable medida, una parodia grotesca de la poética de sus obras anteriores.

Quizá merezca la pena empezar preguntándonos qué es lo que hace de los *Poemas humanos* un libro de ruptura con respecto a sus poemarios precedentes. La respuesta a esta pregunta se ofrece, por lo general, desde el enclave epistemológico del discurso; es decir, desde la presuposición de que esta nueva materia poética es en última instancia reducible a alguna de las grandes narrativas que subyacen a su producción. Cancelado el relato de las vanguardias, agotado el modelo de la poesía “pura” o desnuda, el reto es, no en vano, encontrar ese discurso sustentador que se ofrezca como el “contenido” de los poemas. Nada, por lo demás, extraño. Se trata –repetimos, por lo común– de

asignar un contenido a aquello que se presenta como forma, de producir una “interpretación”. Después de *Trilce*, y ante la ausencia de una poética expresa, se tiende a privilegiar un relato que funcione en su lugar como norma de lectura. Todo es, a partir de ahí, invariablemente parecido, tanto si lo que hacemos es identificar un núcleo discursivo central –lo más común– como si nos dedicamos a resolver la contradicción patente entre ciertos haces o madejas de discurso; a saber: la tensión discursiva entre el darwinismo y el materialismo histórico, la dicotomía trotskista-estalinista o, más crudamente, la mutua fricción que enfrenta a un cristianismo marxista con un marxismo cristiano (a grandes rasgos, el debate Mauriac-Claudél); contiendas todas ellas que, no pocas veces, terminan por disolver estas contradicciones en la “originalidad” de un auténtico “pensamiento de César Vallejo”. Ninguno de estos intentos, por lo demás, parece satisfacer un horizonte de lectura que, en el fondo, necesita el misterio para seguir subsistiendo y demandando nuevas interpretaciones, nuevas capas de discurso. Quizá porque sigue prevaleciendo el mito hermenéutico de la lectura infinita, el del texto como recipiente vacío en el que el lector deposita sus múltiples vertidos; quizá porque resulta demasiado obvio que el verdadero problema permanece donde siempre había estado, en el lugar del que nunca se había movido: su forma.

Estos discursos se presentan con frecuencia como las fases necesarias de un laborioso proceso de aprendizaje; necesarias, desde luego, en cuanto que parecen conducir a su destino final: la composición de los *Poemas humanos*. Así, en el más puro estilo de la hagiografía poética, se apela a los distintos giros, cambios de opinión o desengaños que el artista padece en el curso de su “trayectoria poética”, desengaños que permiten explicar, separar y eventualmente fechar tales fases. Mejor o peor camuflada, esta idea romántica del poeta como genio larvado de crisis, como espíritu visitado de humildes pero poderosas contradicciones, es la que predomina en la biblioteca crítica sobre César Vallejo. Para algunos, el eclecticismo discursivo de Vallejo supone una “respuesta al absurdo” (Higgins 261-338), a un absurdo que en términos no poco usuales, y más o menos elusivos, suele tildarse de “existencial” o heideggeriano (Bajarlía 231-235). Franco también habla de “crisis of conscience” (*The Dialectics* 144). Stephen Hart (109), asimismo, aplica esta narrativa de la crisis a la ecdótica, y la utiliza para confirmar una datación discontinua de los poemas póstumos que refutaría la tesis de Juan Larrea (para quien todos ellos fueron escritos en los últimos seis meses de vida del autor). De esta manera, Hart traza una línea de continuidad con arreglo a las diferentes matrices discursivas que inspirarían su producción: la fase modernista (1915-1918), la fase vanguardista (1919-1926), la etapa trotskista (1927-septiembre 1929), la etapa estalinista (octubre 1929-1931), un periodo caracterizado por el desengaño político (1932-junio 1936), y un periodo en el que parecen fundirse el marxismo y el cristianismo (julio 1936-1937). Los *Poemas humanos* pertenecerían, entonces, a la encrucijada discursiva de un último desengaño, el que finalmente le

ayudaría a superar, con una especie de síntesis póstuma, la dialéctica idealismo/materialismo de su trayectoria poética; el que plantearía, *con su propia existencia*, cómo era posible conciliar o siquiera coordinar en un solo acto discursivo las realidades doctrinales del materialismo histórico y de la ortodoxia platónico-cristiana; la “poesía” y el programa marxista.

Tal vez era es, al fin y al cabo, la pregunta. Cómo es posible esta mezcla, de qué manera resulta plausible esta contradicción. Naturalmente, desde el planteamiento finalista que esta biocrítica ofrecía y sigue ofreciendo (léase: los *Poemas humanos* son la síntesis de estas dos tendencias, la vanguardia y el compromiso, un arte sin referente y cierto materialismo referencial, etcétera) esta pregunta carece de sentido. Por supuesto, la posibilidad de esta síntesis está ya dada: *es* los *Poemas humanos*. En este relato, decimos, teleológico y hegeliano, el Todo es el resultado de una contradicción, pero está, como tal, puesto desde el principio: al final la forma poética, la esencia de lo poético, se reconoce en la historia y se reúne consigo misma, superando esa “falsa contradicción” o resolviéndola en el terreno de “lo poético”, en la poesía misma de César Vallejo. Es como si el discurso poético, ciertamente, no necesitara explicación, porque *es* la explicación, la coartada que reúne y sutura las contradicciones. Y como si, siendo esto así, el crítico tuviera carta blanca para examinar estos elementos contradictorios como residuos temáticos del camino hacia esa meta: hay poemas místico-religiosos, hay otros de tema marxista, otros que son la “conjunción” de ambos, etc. Pero al hacer esto, ¿no habremos dado por sentado el objeto mismo de la investigación? ¿No estamos estableciendo esta “conjunción” como un objeto ya explicado (en tanto “reconciliación” de “lo opuesto”)? En otras palabras: ¿Por qué se produce esta contradicción en la poesía de Vallejo?

Un pequeño rodeo ayudará a comprender este problema. El relato hegeliano de la génesis de los poemas de César Vallejo recuerda a otro relato hegeliano: la epistemología del marxismo occidental y su noción de verdad; por ejemplo, tal y como aparece en el Georg Lukács de *Historia y conciencia de clase* de 1923. Según Lukács, la clase obrera, desgajada de su verdadero lugar en el mundo en nombre de una “falsa conciencia”, se reconcilia con el Todo al que pertenece en el momento en que se reconoce como parte de él, en una especie de anagnórisis que Lukács llamará ‘autoconciencia’. De hecho, el concepto al uso de ideología como instancia positiva –todos tenemos una, “la nuestra”, etc.– se consolida en el marxismo occidental a través de esta noción eje de la “ideología del proletariado”: ideología no como falsa conciencia, no definida por su negatividad (el velo de lo real), sino como posibilidad misma del conocimiento de ese Todo al que el “sujeto proletario” pertenece. Es, sin embargo, esta categoría del “sujeto proletario” como sujeto de la historia y legítimo depositario de la “verdadera conciencia” lo que resulta muy controvertible. Uno podría preguntarse qué sucede en todos aquellos modos de producción en los que, a diferencia del

capitalismo industrial, el proletario no es el protagonista de la historia. Quién es, en su ausencia, el que puede “conocerse”. Pero, sobre todo, cabría observar que esta conciencia, de producirse, no se produce en el vacío: se produce en un *locus* ideológico concreto y está determinada por un imaginario segregado por relaciones de producción específicas –precisamente aquéllas que definen al “proletario”. En otras palabras: el sujeto proletario no se imagina desde su condición de proletario, sino desde el complicado bagaje ideológico con que ha sido equipado y concebido como tal. Antes que como proletario se imagina como sujeto. Consecuentemente, entiende la categoría de proletario como “sujeto colectivo” y le otorga un carácter universal. Esta noción de “sujeto colectivo” con una conciencia colectiva es la transposición del sujeto individual con una conciencia propia en el contexto de un imaginario socialista *ya mediado* por elementos funcionales de la ideología pequeño-burguesa, pero Lukács presupone de entrada este Todo del que el sujeto es expresión o sinécdoque. Esto, sin duda, da qué pensar. ¿Es este feliz reencuentro con el Todo el resultado de la superación de su escisión con respecto a él? ¿O es exactamente lo contrario: esa escisión el resultado de su identidad con el Todo, *id est*, de una identidad esencial con sus propias condiciones de explotación? En el segundo de los casos, llegaríamos a una paradoja inmovilista: nada se puede cambiar, porque la idea de la síntesis incluye una naturalización de las contradicciones que parece suturar. Lo mismo sucedería con los *Poemas humanos*: verlos como la síntesis conclusa de una serie de discursos contradictorios impide, precisamente, comprender, la naturaleza de esa contradicción.

Algo parecido le ocurre a César Vallejo cuando el proletariado se convierte en el objeto de su escritura. El sujeto proletario que aparece interpelado, apostrofado y representado en *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz* está inevitablemente constituido por las condiciones imaginarias que posibilitan su propia explotación (entre las cuales comparece, por supuesto, cierto discurso místico y católico, que el autor presenta, no obstante, bajo la forma de un deseo redentorista). De este modo, cuando Vallejo intenta imaginar su objeto, lo encuentra ya imaginado. Comprender la manera en que se manifiesta, por tanto, no dependerá tanto de cuál sea el modelo discursivo que Vallejo adopte para configurar su imagen, sino, por el contrario, del complejo sistema de relaciones ideológicas que determinan esta manera de representar o imaginar su objeto poético. Dependerá de un cierto inconsciente ideológico.¹ La ideología trabaja a un nivel todavía más elemental que el de aquellas opciones discursivas, estableciendo sus condiciones de posibilidad, proporcionándoles eso que, a grandes rasgos, llamamos forma. En este sentido, intentaremos ir un

¹ El concepto de inconsciente ideológico parte de Louis Althusser y de su distinción entre Ideología (como condición de posibilidad del sujeto) e ideologías. Ha sido desarrollada por seguidores como Michel Pêcheux (Žižek 141-152) y, en español, por Juan Carlos Rodríguez en su *Teoría e historia de la producción ideológica* (Madrid, Akal, 1991). Fredric Jameson ha hablado de inconsciente político en un sentido semejante, aunque ni mucho menos idéntico, en su *The Political Unconscious* (1981).

poco más allá de las interpretaciones habituales, afirmando que los *Poemas humanos* no sólo no superan una contradicción, sino que la plantean. Y esto, claro está, nos llevará al auténtico punto de partida: cómo la plantean. El punto de partida, por lo demás, de todo análisis de un “texto poético”. Porque la pregunta radical de César Vallejo sigue sin ser contestada: cómo imaginar la estética de una ideología proletaria; cómo imaginar, en resumidas cuentas, la forma de algo que todavía no tiene contenido.

César Vallejo afronta este problema en *Poemas humanos*, problema que impregna, asimismo, toda su producción poética. *Los heraldos negros* (1918) todavía negocian el legado modernista desde los presupuestos de un idealismo basado en “oposiciones tales como alma/cuerpo, razón/sentimiento, interior/exterior” (Franco, «La temática» 575). En este sentido, también, es claro que Vallejo construye su persona confesional a través de una suerte de orfandad, cuyo corolario es la falta de correspondencia entre los términos de estos binomios, su “absurdo”. A través de la ausencia de Dios, la orfandad delimita los contornos de un hijo. En este sentido podemos decir que ésta es una primera etapa idealista: el lenguaje refleja el “sentir” de un yo, etc. Así lo ha notado la crítica por lo general (Abril, Ferrari, Franco), que suele referirse a este idealismo para notar, a continuación, que su “yo trascendente” como correlato objetivo del lenguaje del poema ya había desaparecido en *Trilce*. Consiguientemente, esta ruptura se interpreta como una ruptura con el idealismo. Julio Ortega lo pone así: “Ruptura definitiva con un mundo tradicional e idealista, ruptura con la lógica insuficiente del discurso poético, y ruptura con el lenguaje que designa, reemplazado por el lenguaje que figura” (*La teoría* 37). Cometeremos un error, sin embargo, si contemplamos este giro como una ruptura. *Heraldos negros* exhibía una modernidad obsoleta que se ponía al día en *Trilce* con los “descubrimientos” de la vanguardia. Pero este progreso era antes un vuelco del paradigma idealista que su supresión; un vuelco del viejo kantismo importado y traducido de Heine (e.g., Bécquer: la amada como poesía trascendente, como experiencia imposible de concretar, etc.) a la fenomenología europea de los años 20, que impregna toda la cuestión de las “vanguardias” y que propone exactamente su inversión: la poesía como única amada, la poesía pura, desnuda. La poesía, por tanto, como lenguaje ya “sin amada”, tal y como la cultivará por ejemplo un Juan Ramón Jiménez. Ya no se tratará del mundo como representación (*Welt als Vorstellung*, con Schopenhauer como el referente siempre citado todavía en *Heraldos negros*), sino de la representación como mundo de “esencias” (desde Husserl hasta Heidegger, pasando por Merleau Ponty).

De hecho, la mención de Juan Ramón no es irrelevante cuando pensamos en este vuelco, no como un vuelco ontológico –el centro neurálgico de toda esta poesía seguiría siendo el sujeto, en toda su insidiosa y decadente obscenidad–, sino como un giro epistemológico. Un problema de lo que se puede y de *lo que no se puede explicar*. En *Trilce*, las formas puras de la poesía son una típica

expresión pequeñoburguesa del Espíritu o del alma bella despojada de todos sus condicionantes (la sangre, la clase, la realidad, el significado o cualquier otra restricción) y se aparece desnuda ante el lector. Cualquier adjetivo, cualquier apodo, redundante en su detrimento; la poesía *no se puede explicar*, no puede relacionarse con ningún juicio u objeto del mundo exterior. Se habla, entonces, textualmente, de la desnudez de la poesía o de la poesía como mujer desnuda, mujer a la que no se puede tocar, como la rosa de Juan Ramón, porque es *en sí* lo que es, y este ser es la poesía. Vallejo, con su «Déjenlo solo no más» (poema XXXVIII) –y con su ortografía rebelde, que sustituye la grafía *g* por la *j*– se aproxima a Juan Ramón Jiménez y crea ese “en sí” que antes subrayamos por la facilidad con que remite a Kant en el crear su propia norma, la “norma trileica”, como la ha llamado Julio Ortega en su introducción a la edición que realizó de *Trilce* en 1991 (18). Pero, repetiremos, no se trata del “en sí” como posibilidad que late por debajo de la representación, sino de la representación como “en sí”, como única parcela de lo existente. Ése era el giro fenomenológico y éste era el giro que Vallejo había imprimido a sus poemas desde principios de esos dorados años veinte. Giro que, por lo demás, explica esa obsesión por la desnudez, como metáfora seminal con que Husserl, de manera contemporánea, se estaba refiriendo a la reducción fenomenológica o *epoché*. Toda una ideología de la desnudez que ladraba en el inconsciente ideológico de las vanguardias y que dictaba la necesidad de despojar al yo de todos los últimos atuendos que podían limitar sus movimientos (la ropa, el cuerpo, el fisco, el estado, el patrón oro en la economía de los estados europeos o, por qué no, los nombres y los pronombres, la referencia).

Vivir más allá de los pronombres es precisamente lo que exigirá otro poeta, Pedro Salinas. El mercado libre precisaba imaginar un sujeto vaporoso, a tono con los nuevos requisitos del naciente capitalismo financiero. Un lenguaje cuyo valor de uso ya era imposible de distinguir de su valor de cambio y que, en el caso de Vallejo, proporcionaba, además, una respuesta al problema de la orfandad. En Vallejo, lo importante es precisamente que este mostrarse como forma, este nudismo de la palabra –que, por estar desnuda, empieza desde sí, balbuceando– traería una respuesta adánica a las cuestiones sobre la orfandad que habían quedado irresueltas en *Heraldos*. No era, tal vez, en absoluto casual que el libro de poemas más escandaloso en español, aquel que con más descaro se atrevía a hablar desde sí mismo y para sí mismo, se hubiera producido en América Latina, donde la modernidad era una promesa urgente. Por aquellos años la novela latinoamericana abandonaba, asimismo, los perfiles telúricos que comparecían en *Heraldos negros*.² Pocos poetas de vanguardia

² Lo que no significa que los motivos telúricos desaparezcan totalmente de *Trilce*, ni mucho menos de los *Poemas humanos* (la improbable etimología de “humano” a partir de ‘humus’ parece aquí poco menos que una oportuna casualidad, como parecen atestiguar algunos de sus mejores poemas: «Meditación agrícola», «Telúrica y magnética», etc.). Entre 1924 y 1927, Vallejo trabajaría en una novela indianista, *Hacia el reino de los Sciris*, influido por células de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) instaladas en París. No parece que la preocupación telúrica

podrían haber imaginado, en el primer tercio del siglo XX, que este paso del regionalismo posdecimonónico a la modernidad poética era en realidad un síntoma de la entrada de América Latina en un nuevo orden mundial. Pocos podían imaginar que la vanguardia podría tener un referente histórico tan claro como ese creciente vaciado de la mercancía (conversión del valor de uso en valor de cambio, afianzamiento de la lógica bursátil y progresiva independencia del patrocinio político de los estados), contra el que reaccionarían inmediatamente los fascismos y el estalinismo, con el nuevo capitalismo de estado burocrático ruso. Allí, el futurismo, que pretendía en última instancia no decir nada, se convertía en una práctica condenable precisamente por *lo que este no decir nada decía*: los contornos ideológicos del mercado internacional. Contornos que eran, por supuesto, necesariamente discontinuos e intangibles: “En *Trilce* se trata de una estrategia deconstructivista [...] mediante la negación de la <continuidad> del poema, de la coherencia, mediante también el cuestionamiento del yo” (Franco, «La temática» 582). Pero que delimitaban exactamente lo que tenían que delimitar: su intangibilidad. El lenguaje que pretendía no decir nada –salvo decirse, salvo decir la forma–; el lenguaje cuya utopía era emanciparse del contenido referencial de sus palabras, chocaba de este modo contra la triste paradoja que envolvía, desde el principio, la lógica constitutiva de su viaje hacia la ausencia: la imposibilidad de no decir nada, la imposibilidad de lo indeci(di)ble. Como dice Juan Carlos Rodríguez de Mallarmé, a quien Vallejo tanto veneró: “No se pueden identificar [a] nivel ontológico, el *decir la nada* con el *no decir nada*. Para Mallarmé, decir la Nada es decir la Forma, insisto, la blancura en su plenitud total” (233; el subrayado en el original).

Poemas humanos es el intento de invertir esta relación, de desnudar este desnudo; una especie de alquimia poética cuya aspiración era la de convertir la forma pura de su poesía anterior en materia impura. No hay forma que no sea material en este poemario, ni palabra abstracta que no revele una realidad tangible, lo que está aludiendo, sin duda, al hecho de que la forma pura nunca puede constituir el ser de la materia, sino su escondite. La idea de una forma pura esconde la materia, la hurta, creando la ilusión de un yo ausente. Pero lo material siempre yace detrás de todas las aspiraciones de ese yo “doliente” (¿de qué se podría doler si no?, parece decir Vallejo). En *Poemas humanos*, los actos tienen cabeza («Marcha nupcial»), al poeta un ratón le “muere el nombre” (139), pues su carne es “carne de llanto, fruta de gemido” (138); la suerte le duele como cualquier otra extremidad y “el modo de ser” es susceptible de clavarse astillas («Hoy le ha entrado una astilla...», 200-1). Se habla de “Este susto con tetas”, del “clarín de carne” (141); sorprenderemos al poeta en pleno dolor de dicha o “sobándole el destino con mi mano” (98) –con

llegara a extinguirse nunca en el horizonte ideológico de Vallejo, ni siquiera en su etapa más “vanguardista”.

su mano— a una mujer.³

La misión de Vallejo, del Vallejo que sobrevive a la lectura de *El Arte y la Revolución* (Vélez 92) y que admira y traduce a Henri Barbusse, era producir una poética revolucionaria. Sin embargo, carece de elementos para poder llevarla a cabo. Por supuesto, tenía el referente de la doctrina economicista, que después se convertiría en la piedra de toque de la estética proletaria para el estalinismo, pero esta teoría del reflejo era un vertido directo de la misma problemática dual materia/forma que ahora pretendía sepultar. En otras palabras: Vallejo no quiere escribir sobre el proletario, sino que quiere hacerlo, digamos, ‘proletariamente’. El resultado será una particular conexión de su poética con los géneros del grotesco literario, tal y como aparecen desglosados en las monografías de Mijaíl Bajtín sobre Dostoievski y Rabelais, que son relevantes aunque sólo sea porque su escritura también fue estimulada, en las mismas fechas, por la necesidad de formular un imaginario revolucionario más allá de los preceptos que fijaba la *intelligentsia* moscovita. Claro está que ni Dostoievski, ni Rabelais ni Bajtín son los referentes de esta nueva poética. A Vallejo le quedaban lejanos y, en el caso del último, no parece probable que conociera su obra, que no alcanzó una difusión significativa hasta mucho después de su muerte (mediada, sobre todo, por traducciones francesas).

Los referentes de Vallejo son, de hecho, referentes hispánicos. La tarea de desnudar el desnudo, de significar que el desnudo es otro disfraz y que su verdad es apariencia, había sido una tarea consumada por los escritores orgánicos del Estado Absolutista desde finales del siglo XVI y, sobre todo, durante el siglo XVII, tanto en la península como en América Latina. Jean Franco lo vio con mucha claridad, pero nunca se ha vuelto a insistir en ello⁴: “What immediately strikes a reader of the *Poemas humanos* is the setting of the trivial within the perspective of death, which recalls the poetry of the Golden Age” (*The Dialectics* 194). Tampoco Franco va más allá de la corroboración de algo que es evidente; así, al menos por lo que se refiere a cierta imaginería de copas, calaveras y teatros, de Heráclitos y Demócritos; al uso continuo de figuras de contradicción y a ese constante desguace del cuerpo a través de diversas sinécdoques, que recuerdan a la anatomía mostrenca que Quevedo o Vélez de Guevara operan sobre las capas gremiales y artesanales del cuerpo social. Sólo que con una diferencia: lo que para el letrado “barroco” supone un rechazo de la realidad desnuda como bandera ideológica de una emergente burguesía, para el poeta revolucionario es el símbolo de todo aquello que la burguesía ha conseguido cuando, tres siglos después, ya es la depositaria del poder político. Lo que en el siglo XVII es un movimiento conservador para alejar a la burguesía de

³ La edición que utilizo para las citas de los poemas es la de Francisco Martínez García (*Poemas humanos*).

⁴ Quizá con la excepción del artículo de Rafael Hernández («La calavera»).

los privilegios estamentales, ahora se revela como un lenguaje idóneo para desenmascarar la supuesta desnudez –nitidez, transparencia– de sus intereses de clase, de sus inercias y de sus postulados ideológicos, entre los cuales se cuenta, cómo no, la poesía pura: “Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?” (198). Este “código” explica la entrada en una temática de corte cristiano-mesiánico en la producción poética de César Vallejo. Obviamente, carece como tal de las funciones ideológicas que desempeña en la conservación de los privilegios de la nobleza estatutaria dentro del marco del estado absolutista. Sin embargo, esto no impide que la ideología de la contrarreforma, mantenida y gestionada por las élites letradas de las colonias y administrada por los aparatos ideológicos de los nuevos estados burgueses, constituyera el sustrato imaginario a través del cual era posible formular la experiencia de una estética proletaria en América Latina, desde José Carlos Mariátegui –a quien Vallejo leyó bien– hasta la teología de la liberación.

Noël Salomon («Sur quelques») y después Saúl Yurkievich («Aptitud») ya han estudiado el problema de lo material o de “lo humano” en los *Poemas* de Vallejo. Falta insistir, sin embargo, en un hecho fundamental: la relación de esta materialidad con la parodia de su propia trayectoria poética. Sintagmas como “sed del vaso, pero no del vino” (en «Hoy le ha entrado una astilla...», 200) son claramente una mofa de su poética anterior, que es una poética, estrictamente, del vaso. Por eso en este poema –o en la lógica interna de esta poesía, que Vallejo no necesariamente alcanzó a comprender– se resalta el hecho de que el “modo de ser” es susceptible de clavarse astillas y de otros múltiples dolores, dolores jóvenes y viejos, pero siempre tan corporales como la protagonista del poema, esta “pobre vecina” que tanta sed del vaso alberga. Anhelar el vaso y no el vino es una empresa fatua. La valoración alegre y festiva de la ebriedad se contrapone al contrafáctico de este no-vivir de la forma pura; pues, de no existir ella, “¿Quién comprará, en los días perecederos, ásperos, / un pedacito de café con leche, / y quien, sin ella, bajara a su rastro a dar a luz?” (200). La respuesta es, obviamente, nadie. Los procesos digestivos y la potencia de la fecundidad se perfilan, de nuevo, como la única posibilidad de una materia que puede confrontar la Ideología; para ir más allá del sujeto burgués de la historia, es necesario postular su carne. No hay que olvidar –parece recalcar Vallejo– que la pobreza nace de una opiácea sobrevaloración de lo espiritual, que esconde el trabajo detrás de sus frondosos matorrales de éter; porque la pobre vecina, con su ansiedad del vaso y su abstinencia de vino es, ante todo, pobre, como se esfuerza en prolongar el último verso con el pleonasma: “¡La pobre pobrecita!” (201). Si no, habrá que remitirse a «Traspié entre dos estrellas», que comienza de esta manera: “¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera / tienen cuerpo; cuantitativo el pelo[!]” (188).

No son éstos los únicos poemas de la colección que se consagran a una sátira voraz de la

poesía pura como constructo ideológico; algunos revisten la misma formulación de aquel verso (“y sed del vaso, pero no del vino”). En otros casos, el problema forma/materia dentro la temática vaso/vino adquiere los tintes de una verdadera consolación, de un himno báquico (“¡Oh botella sin vino! / ¡oh vino que enviudó de esta botella!” –172). El más conocido es, quizá, «Confianza en el ojo, no en el anteojo...» (102), donde el ojo no es la retina engañosa del observador burgués en *La ideología alemana* de Marx, sino el órgano corporal y material, la cosa existente necesaria para que el sudor del trabajo manifieste el trabajo, lo haga existir. En este poema, el escepticismo burlón de cada verso (confianza “en la madre, no en los nueve meses”) se articula en dos planos: por un lado, la fe en la idea (“confianza en la escalera, nunca en el peldaño” o confianza “en el cauce, jamás en la corriente”) conduce al suicidio (“Confianza en la ventana, no en la puerta”) y a la muerte (“en el cadáver, nó en el hombre”). Pero a cada paso la negación es anulada, recogida y superada por un feliz regodeo en lo concreto (“y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo”). Esta confianza en el otro como especie, es decir, en la especie como algo concreto y tangible, es la rúbrica de los cambios que han obrado en estos últimos poemas de Vallejo. Donde antes estaba el *principium individuationis* de Schopenhauer, con la Voluntad (*Wille*) como forma trascendente kantiana, ahora hay una propuesta de masificación por la que el deseo mismo (como se mostró en las citas) no es sino otra parte del cuerpo. Y donde estaba el problema de la Representación (*Vorstellung*), como proyecto retórico de una correspondencia entre Forma (Voluntad) y Materia (Individuo), ya no queda sino la constatación de que no existe una especie separada de cada ser humano, con su potencia de producción y generación de vida, de igualdad.

El alma misma, como núcleo simbólico de esa esfera privada que el poeta simbolista expresa y *depura* en el lenguaje, es rectificadora y reificada, es decir, llevada a extremos de solidez intolerables, como pura parodia de esa dimensión exterior absoluta que promueve la vanguardia narcisista desde Mallarmé (“nuestra alma melancólica en conserva” –138); se convierte verdaderamente en un cuerpo sin forma, es decir, *en masa* (“Tú das vueltas al sol, agarrándote el alma” –202). Básicamente, los problemas del socialismo y del darwinismo en Vallejo están injertados en esta opción poética, que atañe a la disolución del problema retórico forma/contenido. La especie es su solución darwiniana y la masa descarnada su posibilidad social. En ocasiones, el modernista residual todavía añorará las formas puras o, acaso, los límites individuales de un supuesto contenido que sólo es tal al alcanzar su cauce formal. Se trata del caso de «El alma que sufrió de ser su cuerpo» (202), donde tener cuerpo y dolerse de él concurren como términos de una ecuación. Sin embargo, en una buena parte de los poemas que Georgette de Vallejo agrupó en esta colección, el sujeto está ya plenamente disuelto en la masa y apela, desde ella, a cierta utopía de la igualdad. Este utopismo desde una concepción de la poesía como masa es el que conducirá a los

poemas de *España*. Así ocurre con «Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos, no gimas...» (158) o en «Considerando en frío, imparcialmente...» (121-2). O en «¡Dulzura por dulzura corazón!» (213-4), en el que interpela a su amada como “amada en masa” (y recordemos que la masa es precisamente *ausencia de forma*).

Esto en cuanto a la materialización, en cuanto a la naturaleza fósil del alma. Pero el alma que se expresa sin más atributos que los de su forma es un alma desnuda. Vallejo también tiene una respuesta poética para superar este problema del alma desnuda. Su denuncia es que el desnudo del alma no es sino uno más de sus ropajes (“desnúdese el desnudo” –205). Su respuesta es el cuerpo: si para las formaciones sociales feudales la ropa era un tejido simbólico que identificaba el linaje y si en las formaciones sociales mercantilistas la desnudez implica el triunfo del dinero (“forma desnuda” del valor general) sobre la rémora de estos atuendos sustanciales, toda superación del individualismo deberá pasar por que el hombre esté vestido *con su propio cuerpo*. En efecto, el léxico de la ropa es, quizá, el más notable de los *Poemas humanos*. Tanto el alma –que es lo que la desnudez expresa: su pureza– como cada miembro del cuerpo humano son transformados en prendas de vestir: “dios desgraciado, quítate la frente” (158), increpa el poeta en «Oye a tu masa»; “Vanse de su piel” (188), dice después en «Traspié entre dos estrellas» de la gente que huye de su cuerpo; andar desnudo es andar “en pelo” –por supuesto, el que anda desnudo es un millonario; y, al revés, las prendas de vestir duelen como si fueran el cuerpo: “le ha dolido la faja, dándole” (200). En ocasiones, el alma se mienta como sombra: “y entonces tocarás cómo tu sombra es esta mía desvestida” (97). Otras veces, la prenda de vestir es interpelada como persona: “Dije chaleco, dije” (100) o está sujeta a las efímeras condiciones de lo humano (“en estos momentáneos pantalones” –100) en el espacio de la procreación.

Pero, recuérdese, ninguno de estos logros habría sido posible sin la entrada de un cierto humor en los *Poemas humanos*. Y este “humor” no habría sido posible tampoco sin el recurso a una determinada perspectiva histórica. La postura de Vallejo no es, propiamente, una postura empirista. Su interés no es hablar de las cosas, sino de la posibilidad de su regeneración. Esta entrada se produce, en Vallejo, como consecuencia de la sustitución de una memoria individual por la memoria colectiva de las generaciones. El discurso del darwinismo le ofrece acceso a esta historicidad. El humor ha sido el problema menos comprendido en la obra de Vallejo. En *Poemas humanos*, quizá uno de los momentos en que este humor se hace más audible es el final de «La rueda del hambriento», donde se lee: “Hallo una extraña forma, está muy rota / y sucia mi camisa / y ya no tengo nada, esto es horrendo” (151). Esta forma se ha convertido en extraña forma precisamente cuando la desnudez ha sido reducida a andrajos; en este caso, a la camisa sucia y rota que el poeta no deja de abotonarse todos los días y que, como metonimia de ese pasar con los días, es el poeta

mismo. Ahora bien, se trata de una tela que ya no guarda los secretos de ningún linaje: es, por sí misma y en sí misma, camisa, y su contundente realidad textil no difiere un ápice de la materialidad de los tejidos del cuerpo. Por un momento, el poeta parece, incluso, lamentar la pérdida de la trascendencia (“y ya no tengo nada”), y así estaríamos obligados a creerlo de no añadir justo al final esa coda humorística (“esto es horrendo”) que aleja al poema de toda suerte de patetismo: lo último que cabe esperar de un poeta patético es que llame “horrendo” a –como quiera que queramos expresarlo en la dudosa germanía del patetismo– su “sentir”, su “angustia existencial” o su estupor ante el paso del tiempo.

Porque si la oposición forma/masa sustituye y cancela la oposición forma/contenido, lo mismo sucederá con la noción del sujeto poético. Transmutado o camuflado en el Lenguaje como forma pura, todavía constituía el corazón de la poética de *Trilce*. Ahora, poseído por una especie de memoria colectiva, el sujeto se disuelve en el desarrollo impersonal de los procesos naturales. Este estilo –¿pero puede haber un estilo sin sujeto?– sigue las pautas de la estética carnavalesca en todas sus manifestaciones: la ambivalencia de los procesos naturales, particularmente de la muerte: “cepillando mi ropa al son de un muerto / o sentado borracho en mi ataúd...” en «Y no me digan nada...» (163); la presencia de los elementos grotescos de la producción negando la identidad individual: los huevos (“Qué me da, que me he puesto / en los hombros un huevo en vez de un manto?” –157), los testículos cantores de «Primavera tuberosa» (75) o el “prepuccio directo” de la «Gleba» (94). Uno de los elementos grotescos más notorios de este poemario es, de hecho, la cola, el gigantesco apéndice de ese monstruo que es el hombre. Se trata de un elemento cuya funcionalidad no se ha tenido en cuenta. En «Un hombre está mirando a una mujer...», se lee que un niño está siempre coleando entre el hombre y la mujer en el momento de su concepción; en otro momento, se increpa al lector a que escuche la memoria de su masa y se relate a sí mismo agarrándose “de la cola del fuego y a los cuernos / en que acaba la crin su atroz carrera” (158). Es decir, agarrándose a un cometa, un cometa completamente referencial y, todavía más, descrito dentro de un imaginario impuramente corporal que pretende oponerse a la muerte con “todo su vestido” –su cuerpo– humano (158). Los *Poemas humanos* son, de este modo, muy poco humanos: el hombre ha sido reemplazado por la noción de *crecimiento*. Pero tal vez se trataba de eso, de reconstruir esta noción de lo humano, de salvarla. De producir otros contornos para eso que la pequeña burguesía llamaba naturaleza humana.

Coherentemente, la ‘animalización’ en este poemario es algo más que una figura retórica. Da paso a un prolífico bestiario que no pocas veces establece, a través de una caricatura surrealista, una auténtica zoología de la igualdad. “Reanudo mi día de conejo” es, no en vano, el comienzo de uno de los más conocidos poemas de la serie («Epístola a los transeúntes» –83). Quizá más relevante

es, sin embargo, la aparición del burro (símbolo de la fecundidad en los manuales medievales y emblema folklórico del ciclo muerte/renacimiento de la identidad): “Fue domingo en las claras orejas de mi burro, / de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza)” (89). La imagen del burro surge indisolublemente ligada a la imagen del cambio –la metamorfosis– o, en otras palabras, a la imagen de la suspensión de la identidad. En eso consiste la imposición de la máscara carnavalesca: un momento en que la retórica del discurso poético (e.g., ‘era un domingo lluvioso’ o ‘un día en que Dios estaba enfermo’, por hacer una paráfrasis) resulta parodiada y disfrazada, escoltada de tautologías cómicas (“peruano del Perú”) que evidencian el absurdo de la lógica desde su primer principio (y aquí si hay absurdo, pero *otro* absurdo: el principio de identidad). Pero, sobre todo, importa notar cómo de nuevo una coda burlesca (“Perdonen la tristeza”) introduce un elemento de ironía que resulta completamente extraño al discurso poético tradicional, donde la tristeza no suele constituir objeto de disculpa, sino de encomio. El burro reaparece en otro poema humorístico, «Piensan los viejos asnos» (98-9), donde la corporalidad del alma se pone de manifiesto en el acto de sobar el alma pura del “músico” (el Lenguaje como forma pura es, desde Verlaine hasta Darío y todavía antes, música): “Por eso vestiríame hoy de músico, / chocaría con su alma que quedóse mirando a mi materia...” (98). De nuevo, se observará, tenemos la materialidad del alma y su desnudo como disfraz. Pero, todavía de manera más importante, tenemos esta descarada epojé como manera de distanciarse –o de revelar las aristas ideológicas– de ese músico que una vez fue.

Asimismo, en “Hoy me gusta la vida mucho menos, / pero siempre me gusta vivir” (100), la oposición vida / vivir hace las veces de un binomio forma / materia. Porque la vida, obviamente, no está viva. Aquí la práctica rabelaisiana de nombrar a las personas como partes del mismo cuerpo –práctica que llega hasta *La nariz* de Gógol– toma partido para delatar la falacia del desnudo. No en vano, en otros poemas de Vallejo, como es sabido, las orejas tienen apellidos. En este ejemplo, el poeta se encuentra parado en su ser de chaleco, mirando “los castaños frondosos de París” a través de la ventana de un café, mientras enumera: “Es un ojo éste, aquél; una frente éste, aquélla...” (100). Todos son parte del mismo cuerpo, un cuerpo que se desarrolla con las generaciones y que sigue creciendo después de la muerte: “Mis padres enterrados con su piedra / y su triste estirón que no ha acabado; / de cuerpo entero hermanos, mis hermanos” (100). Porque el organismo se debe mirar de abajo para arriba (de los pies a la cabeza, de la base a la superestructura) para comprender que no hay otro Espíritu, otro siempre u otro infinito que los procesos de generación que regulan el crecimiento de la historia: “y está bien y está mal haber mirado / de abajo para arriba mi organismo. / Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga” (101).

Así se presenta, a grandes rasgos, el poemario de César Vallejo. La doble lectura que hemos desplegado –relación dialéctica con el resto de su obra poética; producción de una poética

revolucionaria— es una división artificial que obedece a la necesidad de establecer un orden expositivo. Se trata, obviamente, de una sola lectura y de una sola escritura. En concreto, se trata de la posibilidad de una escritura. El reto que Vallejo se había impuesto era sentar las bases de una poesía más allá de la Ideología, de una poesía por venir, la que se iba a escribir y a inscribir en un modo de producción que todavía estaba por llegar («Acaba de pasar el que vendrá» –148). De ahí su carácter mesiánico y de ahí su imposibilidad: era, no en vano, el proyecto de una poesía *sin forma*. Quizá, mejor dicho, una poesía que buscaba su forma en la ausencia de forma, en la masa. Vallejo siempre sospechó que la tentativa de modelar una ideología proletaria era en sí misma una contradicción: pensaba, o parecía pensar, que crear “sujetos proletarios” era otra vez una manera de naturalizar nuevas relaciones de explotación sobre la base de la santidad del sacrificio, de producir nuevos súbditos. Con el tiempo, la proliferación de nuevas élites burocráticas en el seno del capitalismo de estado soviético le da la razón. La desilusión ya es, no en vano, patente a partir de su tercer viaje a Rusia. Éste parece ser el motivo por el que Vallejo nunca pudo renunciar a un cierto humanismo y tal vez aquél por el cual escribe los *Poemas humanos*. El marxismo tenía la responsabilidad de producir su propio imaginario, un imaginario capaz de hacer de su diagnóstico un diagnóstico sobre el pasado, un lenguaje evidente por sí mismo, que no necesitara nunca más funcionar como metalenguaje o discurso sustentador (¿qué sentido tenía hablar de la lucha de clases si la lucha de clases realmente había desaparecido?; ¿no era, precisamente, el fin de la historia aquello a lo que el marxismo debía aspirar?). Vallejo parece imaginar el fin de la historia como una nueva forma de humanismo sin “seres humanos” y ahí, justamente, es donde su poesía conecta con las temáticas folklórico-carnavalescas del grotesco, con el problema de la masa como eje fundamental sobre el que este imaginario se vertebra y, eventualmente, se hace carne. Las limitaciones de este salto ideológico son evidentes, pero al mismo tiempo comprensibles. Transformar la realidad no significaba, para Vallejo, someterla a una serie de categorías doctrinales, sino conseguir que estas nociones fueran imaginadas o *internalizadas* bajo las condiciones ideológicas que permitían suponer la existencia de esa realidad. No pensaba en la “aplicación” del marxismo, sino en su praxis en una realidad en la que ya estaba “aplicado”. Vallejo parece querer demostrar que el lenguaje del marxismo siempre debe tender a ser un lenguaje alegórico, en el sentido en que siempre puede estar dispuesto a hablar de otra cosa. Precisamente, no haber adoptado esta posición había hecho que su poética se colapsara en la pureza durante largos años de sequía —y de vacilación— tras la publicación de *Trilce*. No en vano, durante aquellos años, había cultivado una poesía que hablaba, fundamentalmente, de sí misma. *Trilce* le obsequió con lo que su poética prometía: una página en blanco, muchas páginas en blanco. Pero Vallejo tampoco inventa nada. Esta condición alegórica era al mismo tiempo una estrategia y una limitación. La limitación consistía en

la imposibilidad de pensar desde el exterior de las categorías ideológicas que condicionan, también, nuestra gestión de los cambios sociales. Cuando Vallejo desnuda el desnudo, lo hace a través de las condiciones imaginarias que hacen de este doble gesto un gesto pensable en América Latina: las coordenadas de viejas reliquias discursivas coloniales, que regresan obedeciendo a un oportuno efecto *boomerang* para restaurar una nueva noción de lo humano. Tanto si Vallejo lo imaginó así como si no lo hizo, seguramente se trataba de una forma de justicia poética.

Obras citadas

- Abril, Gonzalo. *Vallejo. Ensayo de aproximación crítica*. Buenos Aires: Front, 1958.
- Bajarlía, Juan Jacobo. «El ser-ahí de Vallejo». En Flores, *Aproximaciones* 231-235.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila, 1972.
- Flores, Ángel, ed. *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas, 1971.
- Franco, Jean. *The Dialectics of Poetry and Silence*. Londres: Cambridge University Press, 1976.
- . «La temática: de *Los heraldos negros* a los ‘Poemas póstumos’». En Vallejo, *Obra poética*, Ferrari, 575-605.
- Hart, Stephen. *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres: Tamesis Books, 1987.
- Hernández, Rafael. «La calavera en el espejo: Aproximaciones a la poesía de López Velarde y César Vallejo». *Revista Hispánica Moderna* 51 (1998): 30-45.
- Higgins, James. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México: Siglo XXI, 1970.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Larrea, Juan, dir. *El humanismo de César Vallejo. Actas de las conferencias vallejianas internacionales celebradas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba*. Córdoba: Dirección General de publicaciones, 1971.
- Lukács, Georg. *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Instituto del libro, 1970.
- Ortega, Julio, ed. *César Vallejo*. Madrid: Taurus, 1974.
- . *La teoría poética de César Vallejo*. Washington: Del Sol editores, 1986.
- . «Proceso de la nominación poética en Vallejo». *Hispania* 72 (1989): 13-22.
- Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Madrid: Alianza, 1984.
- Salomon, Noël. «Sur quelques aspects de *lo humano* dans *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo». *Caravelle* 8 (1967): 97-133.

- Vallejo, César. *Obra poética completa*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.
- . *Artículos olvidados*. Lima: Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1970.
- . *Poemas Humanos / España, aparta de mí este cáliz*. Francisco Martínez García, ed. Madrid: Castalia, 1987.
- . *Obra poética completa*. Américo Ferrari, coord. Madrid: CSIC, 1988.
- . *Trilce*. Julio Ortega, ed. Madrid: Cátedra, 1991.
- Vélez, Julio. «Estética del trabajo. Una alternativa a la vanguardia». En *Intensidad y Altura de César Vallejo*. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993. 83-100.
- Yurkievich, Saúl. «Aptitud humorística en *Poemas humanos*». *Hispanamérica* 19.56-57 (1990): 3-10.
- Žižek, Slavoj, ed. *Mapping Ideology*. Londres: Verso, 1995.

Entrevista a José Mármol: “La patria de un escritor es su lengua”

Sara María Rivas
Georgetown College

Temas: vocación inicial por la pintura / primeras lecturas / escritores dominicanos de expresión inglesa / el concepto de literatura caribeña / la poesía vs. otros géneros / la generación de los 80 / talleres literarios / su generación / el escritor en RD / el proceso editorial en RD / la literatura dominicana en el marco hispanoamericano e internacional

SMR- ¿Es la literatura tu primera exposición a una manifestación artística?

JM- La primera manifestación artística a la que yo me acerco es la pintura. Recibía unos lápices que se usaban en contabilidad antes, cuyas puntas a los contables les gustaba mojar con la punta para que escribieran mejor; mi padre me regalaba esos lápices. Me regalaba también cuadernos y me ponía a pintar solo, sin ninguna instrucción, a dibujar, y debía tener tal destreza que me aprendía de memoria las figuras de los animales que salían en los dibujos animados, y las dibujaba. Las ponía en contextos diferentes. Cuando fui creciendo, mi padre, a mis diez u once años, habla con un pariente nuestro, que hoy día es un destacado pintor dominicano radicado en Miami, Vicente Fabre. Vicente, un hombre que ya entonces se daba a conocer como artista, tenía su taller-estudio cerca de mi casa en La Vega. Él a veces nos visitaba y mi padre le dice a él: “mira, Jochy”, como me dicen familiarmente, “tiene interés en la pintura y a mí me gustaría que tú lo llevaras a Bellas Artes”. Me llevó y empecé en preparatorio a una edad a la que no se admitían estudiantes, y me admitieron porque los profesores entendieron que yo tenía dominio; que tenía cierta destreza. Así empiezo, entonces, a estudiar pintura, que me entusiasmaba muchísimo. Pero volviendo a la fragilidad de economías dependientes, como la nuestra, y de un estado con bastante falta de institucionalidad, una tarde cuando voy a mis clases en Bellas Artes, me encuentro con que están todos los estudiantes afuera, en la calle y cuando pregunto sobre lo que había pasado, me cuentan que acababa de ser cerrada la escuela de Bellas Artes por falta de recursos del estado. La escuela estuvo cerrada por un tiempo y me vi forzado a buscar otras formas de expresión, y en esa misma librería a la que acudía para comprar los materiales necesarios para pintar, empecé a comprar libros.

SM- ¿Recuerdas tus primeras lecturas?

JM- De mis primeros libros que compré, recuerdo que están las *Leyendas* de Bécquer, los poemas de Garcilaso de la Vega y, por supuesto, los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío. Conservo esas ediciones porque para mí son todavía un primor. Así me fui familiarizando con la poesía, sobre todo. Leía todo lo que me caía en las manos, en ese momento. Para mí la poesía fue, como dice Cervantes, “una enfermedad contagiosa e incurable”.

SMR- En tu reciente libro *Maravilla y furor: aforismos y fragmentos*, establecías que la poesía te salvaba de la esquizofrenia.

JM- Sí, claro. ¿Qué es lo que el esquizofrénico hace en definitiva?: se desdobra en su personalidad. El escritor también se desdobra en su personalidad. Y en eso vivimos, asumiendo, como dice Fernando Pessoa en la autopsicografía que escribe: “El poeta es un fingidor que asume la tristeza del otro y la presenta como suya”. Ésa es la esquizofrenia perfecta.

SM- El bilingüismo podría considerarse como un tipo de desdoblamiento. Desde tu perspectiva, ¿dónde ubicamos a los escritores que escriben desde la diáspora, como Julia Álvarez, por ejemplo? ¿Qué lugar tienen en la literatura dominicana cuando escriben en otra lengua que no sea la nacional, aunque el contexto lo sea?

JM- Me sonrió; es una pregunta interesante. En una oportunidad vi una respuesta a esa pregunta; fue algo muy polémico. Cuando Julia Álvarez empieza a destacarse en la literatura estadounidense, la enmarcan en la literatura de habla inglesa. Julia Álvarez no ha escrito una línea en español; ése es el contexto. Junot Díaz, también dominicano, escribe su primer libro y sus primeros cuentos, que se publican en suplementos del *The New Yorker*, en inglés. Creo que la patria de un escritor es su lengua, es la lengua en la que escribe, en definitiva. Kafka era checo, es verdad, nació en lo que es hoy la República Checa y sus casitas, muy modestas, están en Praga, pero Kafka escribió en alemán. Luego, la grandeza de Kafka como escritor está en Alemania, no en la República Checa. Kafka es un activo valioso de la literatura alemana. Para mí, Julia Álvarez y Junot Díaz son dos activos importantes de la literatura norteamericana. Son escritores que han aportado a la lengua inglesa de Norteamérica y que tienen origen dominicano, lo cual es para nosotros motivo de orgullo y de satisfacción, pero escriben en otra lengua. Un escritor se debe a su lengua, aunque sea traducido a veinte más. Esta postura se ha malinterpretado y yo me gané muchos San Benitos con la comunidad dominicana en los Estados Unidos, incluso algunos repudios. Ellos entendieron, sobre todo algunos intelectuales, que con esa afirmación yo estaba despojando a Julia y a Junot de una condición de

dominicanos; eso no es lo que yo dije. Pueden ser excelentes dominicanos. Están vinculados, tienen un cordón umbilical que los mantiene conectados con este país, tanto como yo, que vivo aquí, pero ellos escriben en inglés. Entonces son escritores de habla inglesa de origen dominicano.

SM- ¿Consideras que es posible hablar de una literatura caribeña/antillana?

JM- Digamos: ¿por similitudes? ¿Por enfoques comunes?

SMR- ¿Es posible estudiarla en conjunto? ¿Es viable esta clasificación si nos alejamos del espacio geográfico?

JM- Sí, claro. Lo caribeño es, como decía Pedro Henríquez Ureña, la unidad del universo. Pienso que lo caribeño, —en eso coincido con Marcio Veloz Maggiolo, extraordinario novelista nuestro—, que hablar de identidad caribeña es un mito, es una buena intención, es una quimera, pero no hay tal cosa. Lo que nos une a los puertorriqueños, a los cubanos y a nosotros, los dominicanos, es una lengua común, que, además, es distinta en cada nación. Tiene matices distintos, tiene coloratura distinta porque no llamamos igual a algunas frutas, no llamamos igual a algunos fenómenos, a algunos hechos; pero hay, por supuesto, un léxico, una sintaxis y una fonología que son comunes, digamos, expresión de las raíces de una misma lengua. En ese sentido, te diría, si enfocáramos algunos aspectos de orden filosófico como el positivismo, por ejemplo; hubo todo un positivismo, con Hostos a la cabeza, precisamente. Entonces, lo que se escribe, los poemas de Salomé Hureña de Henríquez, a finales del siglo XIX, tienen ese tono, ese aire positivista, que lo podemos encontrar igual en Cuba en algunos autores o lo podemos encontrar en algunos autores en Puerto Rico. Si pensamos en el cuento, podemos encontrar algunos autores, que, de momento, aun sin comunicarse de manera personal, pueden estar trabajando una misma atmósfera textual. Tomemos como ejemplo el grupo cubano Orígenes y la poesía *sorprendida* y también la poesía *negroide*, es una coincidencia de enfoque de tratamiento, unas raíces étnicas comunes en Puerto Rico, Cuba y en Santo Domingo. Si quisiéramos ver eso como un fenómeno unitario, si quisiéramos verlo como una unidad, diría que estamos soñando. Además, lo rico es lo diverso, lo que deriva de un tronco común, por supuesto, un tronco étnico común; pero es la diversidad lo que nos une, no la similitud.

SMR- Mencionabas que la poesía era “la mayor expresión de auténtica vitalidad de una cultura y de una lengua”. ¿Qué importancia guardan, entonces, otras expresiones creativas como la novela, el cuento y el cine?

JM- Son expresiones relevantes también, pero son los novelistas importantes los que lo han dicho y yo lo comparto. Un novelista como Mario Vargas Llosa, que confiesa que la novela es el lenguaje de la vida, creo que lo dice en *Las cartas a un joven novelista*. Es el lenguaje de la vida, es decir, el lenguaje cotidiano y mientras más cotidiano mejor. La poesía no; la poesía es el lenguaje en su máxima expresión de elevación. Creo que ciertamente es así. El enfoque y la expresión de ese español, castellano, de una riqueza extraordinaria, de una variedad de registros increíble, de una riqueza léxica extrema... el siglo de Oro se basa en la poesía, me refiero a eso. Creo que los novelistas no se inmutan por ello o no se sienten pensados como menos. Lo importante es que la poesía es un lenguaje de síntesis y de aspiración de perfección dentro de lo infinitamente perceptible. Lo que tú puedes desgranar en un capítulo de una novela y hacerlo con acierto lo tienes que decir en cuatro líneas en un poema. La exigencia de rigor, la exigencia de poder decir, digamos, la facturación de lo imprescindible de la palabra, que debe ser no la que te dicte otra fuerza u otras energías, es la que te da el poema. Luego, para mí el poema es la expresión más alta y decidida en términos técnicos, en términos expresivos, en una lengua. Y si lo es en una lengua, y la lengua es la categoría simbólica por excelencia de una cultura, lo es consecuentemente en una cultura.

SMR- ¿Qué conforma a la generación ochentista?

JM- De lo que llamamos generación de los ochenta forman parte los entonces jóvenes que estudiábamos en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y que, con Mateo Morison a la cabeza, creamos el taller literario *César Vallejo*. Ésa es la expresión embrionaria por excelencia. Ahí se conforma todo lo que iba a ser después un movimiento que despertaría el interés de jóvenes prácticamente en todo el país. Yo mismo fui un misionero que llevó ese mensaje de César Vallejo a los cuatro puntos cardinales del país, siendo estudiante de la universidad con 18, 19 años. Así conocí el país; lo que conozco del país se lo debo a la poesía. Viajábamos a reunirnos con los jóvenes y llegábamos a un pueblo, uno de ellos los contactaba y preguntaba: “¿cuántos son ustedes?” Nos decían: “somos cinco” y coordinábamos encuentros: “Perfecto, vamos a ir a reunirnos con ustedes y les vamos a enseñar cómo se crea y cómo se desarrolla el taller literario.” Y así fuimos la primera vez y luego otra y lo dejábamos construido. De este esfuerzo, todavía, hay hoy dos o tres escritores que siguieron y son conocidas figuras de la literatura dominicana. Y así lo hicimos en el Cibao central, en el norte, en el nordeste, en el sur, en el noroeste y en el este también, por supuesto. Constituíamos centros y talleres y aquí en la capital nos pedían los jóvenes para que fuéramos a enseñarles cómo se creaba el taller, como se sostenía y con qué metodología trabajaba un taller literario o un círculo, como ellos quisieran llamarlo. Alguna vez dije que para mí una generación

literaria no era más que un grupo de escritores que leían a los mismos autores.

SMR- ¿Con los mismos aciertos y los mismos errores?

JM - Claro, es que estamos leyendo las mismas fuentes. Y creo que alguna vez también dije que era un grupo de escritores que subrayaban lo mismo en los mismos autores. Es decir, si estás leyendo a García Márquez y subrayas del párrafo tercero de la página 124 y lo haces tú y lo hago yo, hay una sensibilidad común para enfrentar el fenómeno del lenguaje literario y eso es esencial en una generación. No es que tengan que ser iguales. No creo en los manifiestos, a pesar de que se me han adjudicado escritos míos como si fueran manifiestos. Creo en esas actitudes individuales que en cierta forma coinciden, que en ciertos puntos se cruzan. Nunca traté de hacer escuela, ni me interesó nunca que la gente asumiera mi poética del pensar, como si ésa fuera la forma de hacer poesía. He dicho siempre: hay mil formas de hacer poesía; hágala como usted prefiera, pero lea a buenos autores, trate de escribir bien, conozca su idioma, pula su sensibilidad. Además, lea más de lo que escribe y siéntase orgulloso de lo que lee, no de lo que escribe.

SMR- Leí que estuviste en Ponce, Puerto Rico, en una reunión de poetas y me interesa saber cuál es el intercambio entre tu promoción y otras fuera del país. ¿Existe algún tipo de comunicación generacional?

JM- No, fijate que las veces que he estado fuera del país de invitado siempre termino siendo el más joven, el que está fuera de grupo y, bueno, he sido aceptado por los más viejos. Recientemente estuve en Nicaragua y en México. Siempre procuro tener un contacto con los jóvenes o con los que pudieran ser mis coetáneos. Cuando voy a las librerías lo que busco son los autores nacidos en el período más o menos en que nací yo. Busco ver en ellos qué hay de común en la sensibilidad. Se da lo mismo en la literatura, en la música, en la pintura; hay unos aires. ¿A nosotros qué cosas nos unen? Pues, diría, que en buena medida, el derrumbamiento de las utopías ideológicas. Cuando nosotros empezábamos a desarrollar pensamientos y una actitud ante la literatura, empezamos a zafarnos de las amalgamas ideológicas; en eso fui categóricamente radical. Fui militante marxista, pero siempre entendí, como Vallejo, que el arte estaba más allá. Él dijo que con el arte se iba más allá de los intereses ideológicos y partidarios y eso fue lo que expresé en aquel entorno. Por eso me querían botar. No querían dejarme graduar porque repetía lo que afirmaba un gran comunista. Lo que hace a un buen escritor no es su compromiso ideológico, sino la calidad de su obra. A mí el Neruda que me interesa no es el de *Canto General*; el Neruda vital, el que trasciende es el de

Residencia en la tierra.

SMR- ¿Qué admiras de generaciones anteriores a la ochentista?

JM- Su poesía, su vocación por innovar, sobre todo en aquellos que intentaron ser auténticos desde el principio. Hubo otros que desde el principio lo que hicieron fue imitar. Traté de advertirles que eso no conducía a mejorarlos, a mí no me interesaba para hacer negocios; quería escribir mejor que ellos. Manuel Mora Serrano, crítico importante nuestro, investigador, novelista, dijo una vez que no había habido en la historia de la literatura dominicana una generación con más lecturas y más conocimientos de la literatura que la generación de los ochenta. Claro, pero los de la generación del 48 y los de la *poesía sorprendida* ni siquiera tenían derecho a leer lo que querían, era lo que la dictadura permitiera. Después los del 60 y del 65 entendieron que la poesía era la del compromiso social y no comprendieron que eso era un tipo de poesía. En ese totalitarismo es que está el error. Yo siempre entendía que lo importante era asumir la literatura como un compromiso personal, individual pero serio, fundamentalmente con el lenguaje y después con lo que uno quisiera. Era difícil entenderlo en ese momento. Ese compromiso tenía que ser con un partido; era fácil que te adjudicaran el mote de pequeño burgués. Los autores de los ochenta que han trascendido, te diría, son aquellos que desde ese momento entendieron que el compromiso fundamental del escritor es con el idioma; es con el lenguaje y que todo lo demás es accesorio. Todo.

SMR- ¿Liberaste la poesía?

JM- Planteé que había que provocar una revolución que permitiera la liberación de la poesía porque estaba presa entre barrotes ideológicos y partidarios.

SMR- ¿Una camisa de fuerza impuesta?

JM- Totalmente.

SMR- Hablando de situaciones difíciles, recuerdas seguramente que platicábamos sobre el conflicto de distribución y remuneración para el escritor dominicano y mencionábamos que una vez se entrega el libro a las librerías principales, es muy difícil para el escritor tener un inventario fidedigno de lo que ocurre, y de obtener información sobre la totalidad de sus ventas. En fin, que es muy difícil el camino del escritor en la República Dominicana.

JM- Sí, he sostenido esa idea por largo tiempo, con la frustración añadida de que no ha habido cambios en ese sentido. Es sumamente difícil la labor de escribir y de publicar libros de literatura, ensayos, novela, cuentos, poesía. Aquí da igual, aquí no hay una ventaja relativa considerable de la narrativa sobre la poesía o sobre cualquier otro género. ¿Y por qué? Creo que fundamentalmente se debe al hecho de que nosotros no tenemos un mercado editorial. Aquí no hay editoras, aquí hay impresores de libros y creo que hay una gran diferencia entre una cosa y la otra. No hay una labor editorial y no la hay porque lamentablemente no hay un sistema eficaz de distribución del libro como una mercancía. Al margen de los llamados, y a veces mal llamados, libros de texto, escribir y publicar aquí no te permitiría tener una vida digna. El escritor no tiene un espacio social en la República Dominicana, por más que ha luchado por conquistarlo se encuentra con la barrera de la mano invisible del mercado. No hay un mercado editorial, es tan simple como eso. ¿Dónde ocurre algo diferente? Pongamos como ejemplo una plaza como Barcelona. Está el libro, el que lo escribe, y el que hace la labor de editor, la labor auténtica de editor: leer el manuscrito original y editarlo. Luego, están las casas editoriales, finalmente está la población de lectores. Lo que ocurre es que en países como éste, el país nuestro, todavía con un índice de analfabetismo que sobrepasa el 15 % de la población y con gente cuyo nivel de capacidad de lectura se sitúa entre el periódico y la revista esporádica, entonces, no puede haber en esas condiciones un mercado editorial. He sostenido, igual, por años, que mientras el libro de creación, el libro de edición no sea un artículo de primera necesidad en la enseñanza desde el nivel básico hasta el universitario, no va a haber un cambio.

SM-¿Cómo se da el proceso de distribución de libros?

JM- Es una pena, pero ya no existe el librero clásico en la República Dominicana, salvo muy contadas excepciones, el caso de Virtudes Uribe y la librería *La Trinitaria*. Virtudes Uribe, además es la presidenta de la Cámara Dominicana del Libro; es una amante de los libros y sobre todo de los libros dominicanos. Y en el caso de la librería *Mateca* con Santiago Povedano, que es un gran lector y es un amante de los libros. Tengo del librero la concepción que tengo del tabaquero. El tabaquero es el que fabrica el cigarro pero lo fuma, lo aspira, lo adora, es parte de su vida. Eso era el librero, una especie en extinción en la República Dominicana. ¿Qué es lo que ocurre? Que hay comerciantes del libro, entonces ellos entienden que con los autores dominicanos, venderles sus libros es hacerles un favor y he pensado que es todo lo contrario. No me gusta hablar en primera persona del singular, pero cuando se presentaron mis libros, *Maravilla y furor*, *Torrente Sanguíneo* y *La poética del pensar*, recibí llamadas de tres librerías porque la gente estaba yendo a buscar los libros y yo no los había enviado. A pesar de ello, al momento de tú entregar el libro, te tratan como si fueras un

pordiosero. He colocado libros míos en librerías prestigiosas de este país y nunca me han pagado un centavo; tampoco voy a cobrarlo. Los pongo para que el público los encuentre, pero es una falta de respeto a los autores dominicanos. Esto ocurre aquí con olímpica libertad, hoy día; no estoy hablando de un pasado remoto.

SMR- Es preocupante el hecho de que estas dificultades produzcan eco fuera del país. Te comentaba que la razón principal de esta visita era una inquietud personal ante la falta de difusión de la literatura dominicana en un plano trasatlántico. Me gustaría saber a qué adjudicas esta problemática y hasta qué punto piensas que el caudillismo contribuyó, también, al afincamiento de esta insularidad literaria.

JM- Ahí está el problema, has dicho la palabra clave para mí: insularidad, pero es que nosotros también somos radicalmente insulares a pesar de la era global, a pesar de la era digital. Una parte de los intelectuales dominicanos se mantienen encerrados en una absurda insularidad. Ahora, a eso se suman algunas taras del estado dominicano que a excepción del cortísimo período del profesor Juan Bosch como presidente de la república, en el año 63, quien tuvo la visión de decir: “Embajadores míos, de mi gobierno, van a ser intelectuales, artistas que van a ser difusores de las riquezas de la sociedad dominicana”. Esto fue un experimento democrático, que desgraciadamente se vio abortado, le llamamos sietemesino; abortó por el golpe de estado. Creo que mientras no haya una labor de difusión, de proyección sistemática, no coyuntural, sistemática de los valores literarios de la República Dominicana, diría, fundamentalmente, en Latinoamérica y en España, para quedarnos en el contexto del habla hispana, no vamos a trascender esas barreras que nosotros mismos nos hemos puesto, que son las barreras de la insularidad. Yo, por ejemplo, observo como el grupo *Orígenes* de Cuba es ampliamente conocido. Resulta que el grupo *Orígenes* tiene una relativa gran deuda con la *poesía sorprendida* de la República Dominicana. Nosotros hemos tenido poetas que han experimentado con el lenguaje antes que los cubanos. Tenemos poetas de la *poesía negroide* tan importantes como Luis Palés Matos en Puerto Rico o como Nicolás Guillén en Cuba, pero los nuestros no se conocen. Y estaban juntitos, y publicaban a veces primero los dominicanos que los otros o en el mismo año. ¿Y por qué? Porque hemos carecido de esa labor sistemática de difusión. En la décima edición de la Feria Internacional del Libro, celebramos el Primer Festival Internacional de Poesía de Santo Domingo. Alrededor de casi 30 poetas de distintos países de Iberoamérica estuvieron aquí con nosotros. Para ellos fue una gratísima revelación conocer la poesía de Franklin Mieses Burgos, que era el poeta homenajeado por la feria y homenajeado por el festival; es una figura principal de la *poesía sorprendida*. Es un poeta universal y en un gesto muy hermoso

de solidaridad y un acto de conciencia de estos poetas de Latinoamérica y de España, decidieron en la noche final hacer una declaración y un compromiso de difusión de la obra de Burgos y de la poesía dominicana en cada uno de sus países. Esto me parece un gesto solidario importante. Otra tara que he señalado más de una vez, y respecto a la cual no veo razones todavía para cambiar de opinión, ha sido la mezquindad, ha sido la egolatría, ha sido el narcisismo en nuestros críticos e investigadores que han tenido oportunidad, porque han enseñado en otros países o han hecho labor diplomática en otros países y sólo se han ocupado de tratar de divulgar su propia obra y no la obra de la nación. No la obra del país. Entonces, creo que hay varias razones básicas por las que todavía, nosotros, tenemos que tratar de capturar la poesía dominicana en todo el ámbito de habla hispana porque soñamos, también, con ser traducidos, por supuesto. Hay ya traducciones importantes al habla inglesa, al habla francesa pero, yo creo, que sería mucho más importante que toda Iberoamérica, toda Hispanoamérica nos conozca y que nos lea en nuestra propia lengua. En esa lengua común que nos separa, pero que es la lengua común en definitiva. Ha habido algunos ligeros cambios en los últimos diez años, tal vez, y ha sido el hecho de que algunas editoriales suramericanas y otras españolas se han interesado por divulgar y publicar la poesía dominicana. Algunos de nosotros hemos tenido la suerte de ser publicados por sellos importantes en España como Visor, cuya colección de poesía es una de las más prestigiosas de habla hispana. Esta colección tiene, por lo menos, un autor dominicano en su catálogo, que es un libro mío. Otras editoriales españolas como Bartleby Editores, entre otras, se han interesado por publicar poetas dominicanos y por colocarlos en los distintos mercados de España y Latinoamérica donde venden sus libros. Narradores dominicanos han sido publicados en italiano y en francés. También, algunos novelistas dominicanos han sido publicados por sellos editoriales españoles y creo que eso poco a poco irá provocando un cambio, un progreso, modesto, pero un cambio al fin y al cabo. Tenemos que vencer estas taras que hemos señalado para tener un cambio realmente importante.

SMR- ¿Podrías afirmar que en la elite intelectual dominicana se leen unos a otros?

JM- Entiendo que sí.

SMR- Entonces, ¿piensas que los intelectuales del país se van a interesar por tus libros nuevos? ¿Son solidarios entre ustedes?

JM- Te digo que no es tanto por solidaridad sino por sospecha. El ambiente intelectual es muy cruel, sobre todo porque está minado de pseudointelectuales, escritores de pose, no de oficio. Entonces,

procuran leerte para ver por dónde te van a desvertebrar. Ahora, imagínate, si eso ocurre en el patio, ¿cómo se difunde fuera del país? Ojo, creo en la crítica y sobre todo en la autocrítica. Creo con Juan Ramón Jiménez que hay que tener capacidad de rechazo. No todo lo que escribas tiene que estar bien. Uno tiene que saber rechazar, para que lo que se pueda leer hoy sea como obra de calidad, que pueda trascender, que sea el producto de quienes desde el primer momento entendieron que la literatura es un compromiso.

Imágenes de una isla y memorias del terruño en Camilo Venegas

Rita María Tejada
Luther College

Temas: Venegas, articulista / Venegas sobre RD / RD y Cuba / optimismo caribeño / pesimismo dominicano / Venegas, poeta / *Itinerario* / visión de la actualidad cubana en *Itinerario* / ironía y humor cubanos / imaginación y memoria / poesía y memoria / la música en *Itinerario* / la nostalgia del exilio / *Itinerario* como documento y como denuncia

Mi “encuentro” con Camilo Venegas ocurrió de una manera fortuita. Asidua lectora de un periódico dominicano en Internet, me llamó la atención una columna en prosa muy breve con comentarios diversos sobre la República Dominicana, su entorno geográfico y la inserción personal del comentarista en dicho espacio. Estos escritos propiciaron mi acercamiento a la obra de este escritor cubano residente en la República Dominicana.¹ Este comentario es una aproximación a dos facetas de Camilo Venegas, la del articulista y la del poeta, que trato primero por separado y más tarde vinculo en las conclusiones, fundamentándome en la conexión que descubro en ellas.

El articulista

La idiosincrasia del dominicano y la descripción de las calles, de las casas y los colores del país, aparecían dibujados en la columna periodística «El fogonero» con una frescura que sólo el descubrimiento de un primer encuentro es capaz de motivar. Venegas estaba pintando para el lector sus descubrimientos de la vida cotidiana en el país que lo había acogido, y que le motivaban a apreciar de manera genuina lo rutinario, que aparecía entonces transformado en lo inusual: “Hay ciudades que no tienen color, hay otras que tienen uno solo y hay muchas en que los colores no tienen ninguna importancia. [...] Santo Domingo es el sitio que más cerca debe estar de ese punto donde llega la luz pura y se divide en todos los colores. Esta ciudad no tiene un color, ni siquiera tiene varios colores, los tiene todos” (Venegas, “Aquí la luz también se baila”).

Estos descubrimientos de la realidad dominicana se empezaron luego a mezclar con los

¹ Nacido en 1967 en el Paradero de Camarones, Cuba, Camilo Venegas ha ocupado importantes posiciones en instituciones culturales y medios de comunicación desde su llegada a la República Dominicana en el 2000: editor de «Pasiones», suplemento cultural del periódico *El Caribe*, y de «Revista», de *Diario Libre*; gerente de comunicaciones del Centro Cultural Eduardo León Jimenes y gerente de contenido de Newlink Communications. Actualmente es director creativo de Campo de Texto, agencia que se dedica a la consultoría y producción de contenidos.

comentarios sobre la idiosincrasia de las islas caribeñas de habla española y el esfuerzo de su autor por buscar parámetros distintivos, únicos o convergentes: “El dominicano no es igual al cubano o al boricua, pero gracias a esa diversidad es que el mar Caribe acabó siendo un crisol irrepetible” (Venegas, “Nacer aquí es también una fiesta innombrable”). Respecto al humor, escribe, “República Dominicana y Cuba tienen otra cosa en común. Ambos países poseen una capacidad infinita para reírse de sí mismos. Toda calamidad nacional, encuentra de inmediato una solución humorística. Da lo mismo que sea una crisis económica o una devastadora gripe, siempre hay un genio anónimo dispuesto a bautizar cada suceso con los más sarcásticos calificativos” (Venegas, “Muertos de risa”). Estas optimistas visiones de lo caribeño sobresalen por el uso de un lenguaje simple pero preciso en su manejo de adjetivos que remiten a lo visual, al oído y al tacto. Otros aspectos que sobresalen en estos escritos son las referencias a la ausencia sentida de lo familiar, que identificaba su entorno natal, y que desencadenan los recuerdos nostálgicos en el escritor. Las comparaciones lo llevan necesariamente a reparar en las diferencias; y un elemento que se convierte en *leitmotif* de sus artículos es el tren que pasa por su pueblo en Cuba, medio de transporte que no existe en la República Dominicana: “Nací en una estación de ferrocarril y oír un tren para mí es volver escuchar a mi infancia, a mis abuelos, a las canciones de entonces y a todos esos olores que ya no tienen explicación ni forma de reconstruirse” (Venegas, “Hasta la tambora”).

El objetivo principal de sus columnas periodísticas se centra en resaltar su visión particular de lo dominicano con una nota positiva que contradice el discurso pesimista local.² La eficacia de estos textos radica en la combinación precisa del discurso informativo con el discurso literario, lo que contribuye a su originalidad, a pesar del constreñimiento del formato periodístico.³

El poeta

Camilo Venegas ha publicado cinco poemarios: *Las canciones se olvidan* (1991), *Los trenes no vuelven* (1993), *Cine Vedado* (1995), *Itinerario* (2003) y *Afuera* (2007). Su cuento «Irlanda está

² El pesimismo como un rasgo inherente a la idiosincrasia de los dominicanos ha sido tema de estudio a través de varias generaciones de intelectuales dominicanos, cuyos referentes escritos se remontan al siglo XIX, continúan durante todo el siglo XX y es aún tema inagotable para sociólogos y politólogos dominicanos (v. Tejada, «Apuntes»).

³ El formato digital de «El fogonero» empezó a generar comentarios de los lectores, quienes podían escribir sus reacciones al final de cada artículo. Los temas políticos en torno al gobierno de Cuba empezaron a generar polémicas reacciones en los lectores, que remitían acusaciones y contraacusaciones, tanto a favor como en contra del escritor y/o del gobierno cubano. «El fogonero» redujo físicamente su formato, la publicación consuetudinaria se tornó esporádica y el contenido se volvió trivial hasta que finalmente desapareció. Al momento de escribir este ensayo y tratar de actualizar la fecha de acceso a los archivos de las columnas de Venegas, éstas habían desaparecido del índice del periódico digital. «El fogonero» ahora se ha convertido en un *blog*.

después del puente» ganó el Premio del Concurso Internacional de Casa de Teatro en 2004. *Itinerario*, del cual tomamos los poemas que analizamos a continuación, hace honor al tránsito literal del autor por 5 países entre 1993 y 2002, fechas en que fueron escritos los sesenta y dos poemas contenidos en este libro.

“Vivir en otra parte es no volver a tener paz con uno mismo”, dice Venegas en la introducción de su libro. Y esta frase se convierte en un grito de añoranza que aflora en los primeros poemas, en los que este escritor trata de detener el tiempo al describir los elementos de la cotidianidad y la rutina de la vida en su pueblo. Así, el poema «Libreta de abastecimiento», pequeña historia condensada de un elemento inherente a la realidad cubana, es un viaje por el pequeño pueblo de Paradero de Camarones, con su única calle y los negocios que en ella se encuentran. El poema empieza con el sustantivo *cruz*, por lo que el recorrido mensual del protagonista en busca de los productos a los que accede con la cartilla se transforma en un calvario que culmina con el gesto desesperado de su esposa, quien levanta los brazos hacia el cielo y reza por los días que faltan para volver a reabastecerse. Venegas pinta un retrato humano protagonizado por Aurelio y Atlántida, sus abuelos, y la memoria del poeta escatima en los pequeños detalles como la enumeración de los productos comestibles que Aurelio recoge en su jaba⁴ y la ironía, inherente a la cultura cubana, que su abuelo despliega en la expresión *¡Bocatto di Cardinale!*, al referirse al pan “mal horneado y duro”. La descripción de comer el pan remeda el ritual religioso: el poema asume entonces una dimensión espiritual en el que la resignación es el único sentimiento posible ante el destino que no pueden cambiar los personajes. La gran protagonista de este poema es el hambre. La impotencia para satisfacer una necesidad básica se representa gráficamente en el poema con las cruces marcadas en el calendario que registra la muerte de los días, conformando al final de cada mes un pequeño cementerio que culmina en la esperanza momentánea del día de abastecimiento a principios del mes siguiente. En otros poemas, la monotonía se suma a la hambruna y las penurias económicas, con el abuelo Aurelio, aún a sus años, cargando agua para bañarse («La mitad exacta») y la abuela Atlántida bordando animalitos exóticos con su máquina *Singer* en las camisas que confeccionaba para la familia («Máquina de coser»).

La ironía y el sentido del humor cubanos se explayan aún más en el poema «Pequeño inventario de cosas que nunca existieron», en el que Venegas se mofa de los grandes proyectos del sistema socialista cubano (“los diez millones de la Zafra del ‘70”, “la jirafa del Zoológico del Vedado”, “los trenes subterráneos de La Habana”, entre otros), para culminar con una frase proverbial, crítica irreverente a los que gobiernan “Aquel país que alguien pasó prometiendo”. La

⁴ Vocablo del español cubano que la Real Academia de la Lengua define como “especie de cesta, hecha de tejido de junco o yagua.”; “bolsa de tela, plástico, etc., para llevar a mano.”

ironía del poema permite la recuperación y la fijación en la memoria de momentos de la vida del cubano en la isla, ejemplos de supervivencia colectiva a través del humor, del “reírse para no llorar”. Con la referencia a la jirafa del zoológico, Venegas subraya este aspecto idiosincrático que él mismo explica en una entrevista que nos concediera:

Y todo empezó por algo muy curioso: en Cuba hicieron un documental donde se le preguntaba a la gente sobre la jirafa del zoológico. Y la gente decía cosas como: “La jirafa del zoológico me encanta por esta razón u otra”, cuando la realidad es que en el zoológico de La Habana nunca hubo una jirafa. Y todo el mundo hablaba de la jirafa del zoológico porque se supone que en todos los zoológicos del mundo hay una jirafa y la gente hasta contaba historias de su relación con dicho animal. Eso me pareció un ejemplo muy claro de lo que es el cubano... y de allí salió el poema. (Tejada, <Entrevista>)

El humor también funciona como cortina de humo para cubrir el desencanto y la desilusión que el entorno engañoso genera: esta “isla aislada”, como la llama Venegas, es una ficción en donde la realidad se funde con la imaginación.

Un objetivo claro en estos textos es la necesidad que muestra su autor de congelar en el tiempo el imaginario rural de su infancia y su adolescencia al escribir, una y otra vez, que todo permanece igual, que nada ha cambiado en esos espacios que una vez formaron parte de su vida. El tiempo se convierte en una obsesión y Venegas hasta llega a contradecir a Heráclito, cuando en el poema «Sexteto Nacional» habla de un río y dice: “Heráclito no fue del todo exacto, ese cauce sigue siendo el mismo, sus aguas no cambian, su corriente no varía entre los diluvios y la seca, permanece intacta”. Su resistencia al cambio se hace aún más manifiesta en el poema «Inundaciones», palabra que implica necesariamente la movilidad y la transformación del entorno acuoso, pero Venegas escribe: “El río Damují es un camino de piedra que ahora no conduce a ninguna parte”. El río se transforma en una gran metáfora del país, que permanece inerte ante los ojos del poeta y que no cambia, que no va a ninguna parte. “El país entero está detenido en el tiempo”, afirma Venegas, y con su escritura trata de perpetuar esa imagen de un mundo estático, para que no muera. La nostalgia es la “prisión de la memoria”, como la catalogara Guillermo Cabrera Infante (v. Hernández Cuéllar), y se ha convertido en un tema recurrente para todos los cubanos, tanto los que viven en la isla como fuera de ella. Y según Venegas,

no es que el cubano sea nostálgico, sino que el cubano ha acudido a la nostalgia

como un arma para defenderse de toda su desesperanza, de todo lo que va perdiendo constantemente. Entonces la nostalgia es un asidero para uno representar todo un mundo que se ha perdido, pero para salvarlo de alguna manera. Si un edificio se cae, pues uno lo escribe y el edificio sigue estando ahí; si un ramal de ferrocarril desaparece, pues uno lo escribe y el ramal sigue existiendo. (Tejada, <Entrevista>)

El poema «Cebada y vinagre» trabaja estas ideas al describir un pueblo que en esencia es similar a todos los otros del entorno hispánico, con su panadería, su parque, sus humildes vecinos. El énfasis dado a las palabras que indican el estado de la población complementan la idea de recordarlo tal como es, sin idealizarlo, para la posteridad. Esta actitud, que calificamos de honesta e ingenua a la vez, habla de un amor realista por el entorno, que va más allá de la visión o representación de un ambiente paradisíaco que no existe. Este pueblo que describe Venegas ni siquiera tiene “demasiadas cosas que ver”. No hay edificios físicamente hermosos o dignos de destacarse. «Cebada y vinagre» es un poema dedicado a un pueblo común y corriente que se realiza por encima de su incapacidad de sobresalir gracias a un único aspecto: los sucesos locales del existir diario. De manera genial el poeta vuelve a jugar con el concepto del tiempo y usa el espacio que conoce y recuerda poniendo en acción sus cinco sentidos al describir la luz del parque, los colores de la panadería, los sonidos del tren y de la lluvia, los olores de la hierba, los sabores de la cerveza (relacionados con el título: cebada y vinagre). Sus sentidos así estimulados intentan atrapar el tiempo monótono que sólo un pueblo pobre y olvidado puede tener sobre la base de la repetición de eventos que se suceden una y otra vez, ante la falta de opciones, actividades que ver o llevar a cabo. Es así como el sabor a cebada y vinagre de la cerveza, que no cambia, se convierte en un sabor único, añorado por el poeta sin parar mientes en su mala calidad, pues es aquello a lo que puede asirse, sin vergüenza y aceptándolo tal cual es.

Un tema esencial en *Itinerarios* es la música, a la cual se refieren o aluden los poemas «Mi gran pasión», «Almendra», «Bebo's Blues», «Princesa y Esmeralda», «Lorraine's Habanera», «Una foto de los sesenta», «Missouri Sky», «Two Brothers Bar» y «Malecón». En la lectura de estos poemas se percibe mucha sonoridad: se repiten versos y se rehacen frases para jugar con sus significados como si, en lugar de leerse, estos poemas estuvieran escritos para cantarse. Los recuerdos de la tierra natal se concretan en imágenes que remedan sonos, habaneras, boleros y *blues*, y la figura emblemática de Benny Moré parece hacer un recorrido entre un poema y otro, sonriendo, tirando besos, mirando a una joven, haciéndose imprescindible en el trasfondo de la música que trae al presente del poeta las distintas etapas de su vida pueblerina, ahora transportadas a las ciudades de La Habana y México D.F. La música de la Cuba de los años cuarenta es la música

de su infancia y con la que Venegas estuvo familiarizado hasta su adolescencia, porque era lo que escuchaban sus abuelos (Tejada, «Entrevista»). En estos poemas no hay alusión a la música cubana que surge tras la revolución. El pasado musical de Cuba marca un antes y un después al que la generación de sus abuelos se aferra, al parecer tratando de distanciarse de la realidad. La misma música sirve, dos generaciones después, para establecer una relación dialógica con la memoria, con el otro, sólo conocido a través de los recuerdos de los antepasados del poeta. Ese otro resulta más afín y familiar que el propio presente sociopolítico con el que no se establece una identificación. La música de estos poemas tiene bares, clubes o malecones como espacios físicos de trasfondo a momentos de escape social con bailes, bebidas y mujeres. No ocurre así en «Una foto de los sesenta», empero. Este poema describe una fotografía cuyos colores y rasgos están desvaneciéndose; sin embargo, de ella salen y cobran vida los artistas Marta Valdés, Elena Burke y Benny Moré, este último “retratado” por el poeta como un *dandy* que “se va al fin de la foto, mientras canta feliz en el asiento trasero de un convertible cola de pato”, en una actitud nihilista que juega con la ironía de las ideas. Moré representa un pasado irrevocablemente enlazado al presente por las generaciones que se aferran a su música y Venegas lo inmortaliza en este foto-poema, junto con los autos de la época, los “espejuelos exuberantes y oscuros” y un trago de “Bacardí”.

Ambrosio Fornet, crítico cubano que desde la isla estudia la literatura diaspórica, ha caracterizado la relación nostalgia-memoria, que permea el discurso cubano en el exilio, como la recuperación de un espacio mítico en el que no hay tensiones personales ni conflictos sociales («El discurso»). Si bien el poemario *Itinerario* hace un recorrido nostálgico por la infancia, adolescencia y adultez del autor, dicho recorrido no puede menos que catalogarse como tenso e intenso en emociones y conflictos tanto personales como sociales, lo que contradice la afirmación de Fornet. Los actos de nombrar y enumerar los escasos alimentos que provee la cartilla oficial en «Libreta de abastecimiento», o las acciones cotidianas de sus abuelos, como ocurre en los poemas «La mitad exacta» y «Máquina de coser»; el describir la geografía de Paradero de Camarones a través de los sentidos («Cebada y vinagre»), o el retratar un momento de la vitalidad musical cubana con sus figuras emblemáticas («Una foto de los sesenta») implican un acto de recuperación de recuerdos para el futuro que a todas luces resultan dolorosos por la privación, la degradación moral y la decadencia que el poeta intuye en el entorno dejado atrás y que logra atrapar en sus poemas, convertidos en cápsulas de tiempo. Los sentimientos contradictorios del poeta, del ser humano, afloran intermitentemente y oscilan entre la rabia y la impotencia, la resignación y la sensación, vinculados todos estos sentimientos con la idea de que su país está detenido en el tiempo.

En *Itinerario*, el conflicto social nunca se echa a un lado; por el contrario, la crítica al régimen cubano aparece *in crescendo* y finalmente arrecia en el poema «Ganado mayor» en el que

Venegas habla de otra realidad propia del sistema: el robo de alimentos en las instalaciones del estado. Este poema cuenta muchas historias en una sola: primero, el matarife se acompaña de su novia, quien le da fuerzas para ejecutar en secreto la muerte de una res. La complicidad de los novios ante el acto clandestino convierte el poema en una historia de fidelidad y de amor verdadero; luego, la descripción de los elementos del ambiente —la noche, la luna, las referencias a los ojos del animal que parecen espiarlo aun después de muerto—, hacen más contundente la sospecha de que se trata de un acto prohibido. El final del poema recuerda el riesgo de la delación y de la consecuente condena por el crimen cometido. El matarife se tira de bruces sobre la carne, proyectando otra imagen de desesperación semejante a la de los personajes en «Libreta de abastecimiento». Este acto de cubrir con su cuerpo el producto de su crimen obedece al instinto de defender una acción que es, a su vez, un acto de supervivencia, de llegar a cometer un acto que la ley penaliza, para satisfacer una necesidad tan básica como el alimentarse. Y con este poema Camilo Venegas también condena la doble moral que el régimen ha inculcado en la gente: “En mi pueblo, gente de mi generación, amigos míos de infancia, están presos por matar una vaca y darles de comer a sus hijos. De alguna manera, en este poema, en ese libro... está mucho de eso: el contrabando de todo... Es una sociedad que va perdiendo valores a fuerza de sobrevivir...” (Tejada, «Entrevista»).

El articulista en el poeta / el poeta en el articulista

Camilo Venegas, el articulista de «El fogonero», pinta verbalmente imágenes de la República Dominicana, una isla que experimenta con ojos de poeta. El nuevo entorno aparece lleno de colores y de luz, a lo que suma su apreciación de la inacabable idiosincrasia caribeña, tan semejante y tan distinta, gracias a los toques particulares de cada nación antillana. Estas visiones optimistas de lo dominicano se entrelazan sin contradicciones, y paradójicamente, con la visión nostálgica —y pesimista— de su tierra natal que aparece en los poemas de *Itinerario*. Según el filósofo francés Henri Bergson, la memoria representativa es fundamental en la constitución del hombre, quien conserva su pasado actualizándolo en su presente (cit. por Izquierdo 5). Cuando Venegas escribe sobre su presente histórico en una isla diferente a la de sus raíces, está preservando momentos de su memoria individual, los que complementarán la historia colectiva del exilio cubano; está haciendo historia *presente* con historia *pasada*, y viceversa. Es notable el contraste en el tono y en el manejo de adjetivos que remiten a la magnificación de percepciones sensoriales; por un lado, están las percepciones representadas en las imágenes palpables y vívidas de una isla; por otro, las percepciones se basan en las memorias del terruño, pensado y añorado en la distancia.

Tanto en los artículos como en los poemas se da como denominador común la presencia del tema de la existencia y de la reafirmación de Venegas en los espacios por los que transita, ya sea

físicamente o a través de sus recuerdos. Sí, son impresiones personales y subjetivas, mas las mismas están llamadas a preservar el tránsito vital de una identidad que ha asumido un compromiso inconsciente con lo moral. En *Itinerario* el rescate del olvido del espacio, de las personas y de las situaciones inherentes a la vida cotidiana en Cuba, asumen un compromiso de denuncia que no puede soslayarse. Cuando Venegas usa la ironía y el humor, asistimos a un proceso de reificación que recupera para la posteridad momentos de una memoria ideológicamente manipulada, ahora libre. Como indicara Steve Stern, “en esencia, las luchas de la memoria son luchas contra el olvido.” (xxvi, mi traducción). Esta descripción se encarna en Camilo Venegas, el articulista y el poeta. Las oscilaciones entre la visión optimista de su exilio dominicano, las vicisitudes, el desencanto y la nostalgia que trasudan sus escritos forman parte de la memoria de todo un pueblo,⁵ que Camilo Venegas perpetúa en un acto de reafirmación de su cubanidad, que ha pagado con creces.

Obras citadas

- Fornet, Ambrosio. «El discurso de la nostalgia». *La jiribilla* 237 (nov. 2005). Internet. 2-II-2008.
- Izquierdo, José María. «Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos». *Anales*. N.E. 3-4 (2001): 101-128. Internet. 2-II-2008.
- Kohut, Karl. «Literatura y memoria». *Mémoire et culture en Amérique latine. América*. Cahiers du CRICCAL 30. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003. 9-18.
- Hernández Cuéllar, Jesús. «Entrevista a Guillermo Cabrera Infante». *Contacto*. 2005. Internet. 15-II-2008.
- Stern, Steve J. *Remembering Pinochet's Chile*. Durham, NC: Duke University Press, 2004.
- Tejada, Rita. «Entrevista a Camilo Venegas». Miércoles, 10-VII-2005. Santiago, República Dominicana.
- . «Apuntes para una bibliografía del pesimismo dominicano». *Cielonaranja*. 22-III-2010. Internet. www.cielonaranja.com/ritatejada1.htm
- Venegas, Camilo. *Itinerario*. [Poemas 1994-2002]. Santo Domingo: Ediciones del Fogonero, 2003.
- . “Muertos de risa”. «El fogonero», *Clave Digital*. Internet. 21-II-2006.
- . “Aquí la luz también se baila”. «El fogonero». *Clave Digital*. Internet. 3-VIII-2005.

⁵ La relevancia del autor y su papel de convertirse en voz de la memoria colectiva de su pueblo han sido estudiados por Karl Kohut: “En tanto que cada memoria individual forma parte de la memoria colectiva, cada hombre influye en ella, aunque fuera de manera mínima. El influjo de los escritores y poetas, por el contrario, es mucho más grande y visible según el impacto de sus obras. En este sentido podríamos decir que son trabajadores de la memoria” (6).

- . “Nacer aquí es también una fiesta innombrable”. «El fogonero». *Clave Digital*. Internet. 10-IV-2005.
- . “Hasta la tambora”. «El fogonero». *Clave Digital*. Internet. 11-II-2004.

Segar las mieses e incendiar los burgos (Mieses Burgos en la Generación 80)

León Félix Batista
Editora Nacional, RD

Aniquilar los frutos para saber, contra
la pasión del gusto, que la tierra trabaja su
soledad.

Herberto Helder

Para hablar de Mieses Burgos la tinta ha de fluir por territorio inhóspito hasta alcanzar la claridad del tema: para poder probar nuestro propio postulado sobre su apostolado. Es que se habló de Mieses Burgos (mucho) tanto con respecto al resto de los *sorprendidos* como frente a los vientos renovadores de Moreno Jimenes, a veces colocándolo de manera paralela a los origenistas y otras confrontando al propio Mieses Burgos con Franklin Mieses Burgos. Y sin embargo es parvo lo que ha sido dicho sobre la influencia gravitante de su estética sobre la Generación 80, la conjunción más importante de poetas de nuestra historia, según se ha dicho, después de la ‘poesía sorprendida’.

Para llegar allí, a terreno de llanuras, habrá que desbrozar esas forestas a fuego y a machete: es decir, segar las mieses e incendiar los burgos, y a la vez utilizar esta imagen de filoso corte al ras y de quema a superficie, esta imagen de chapeo (como hubiera escrito él) para abono a las ideas, para hacer acercamientos.

Es que hubo más de un Mieses¹ y eso obliga a deslindar. Al menos hubo dos, en caso de atenerse al binarismo propio a todos los fenómenos, de acuerdo con Levi-Strauss. En una etapa de éstas, Mieses Burgos se la pasa a lo Lanier,² construyendo melodías y en otra meditando, exprimiéndose las sienas, respirando con angustia existencial. Esta bifurcación de su impulso escriturario fuerza a que su influjo sobre la generación 80 sea también doble: tanto de significante como de significado, con la misma contundencia desde el ámbito del ritmo como a partir del tópico de la metafísica.

¹ Diógenes Céspedes hace hincapié en “la corrección constante” a que Mieses Burgos sometió sus poemas, al grado que “publicados de nuevo, fueran otros poemas”. Refiere también las modificaciones que emprendieron otros sobre su obra (59).

² Me refiero a Sydney Lanier (1842-1881), poeta norteamericano un tanto desconocido y músico virtuoso de la flauta. Refiere Agustí Bartra que la teoría de Lanier “de que los valores musicales han de ser dominantes no sólo en poesía sino en el arte en general, le llevó a considerar la poesía como un fenómeno de sonido y a escribir melodías poéticas” (457).

La supuesta “sustracción a la realidad” por parte de los *sorprendidos*³ es otro posible –aunque ficticio– vínculo. Sabemos que la G80 se solidificó sobre las ruinas, o sobre las cenizas todavía oliendo a pólvora, de la ‘poesía de postguerra’, generación que tuvo que soportar la marca de aquellos tiempos turbios, de reivindicaciones y de afanes para consolidar la democracia movediza de ese entonces.⁴ Los ochentistas hubieron de trazar un arco bastante más atrás, hasta los sorprendidos, saltándose los aires semisociologistas de los del 48, de Yelidá también, del ruralismo de Compadre Mon, del país que había en el mundo. Entonces, ¿qué otro nicho más acogedor que la magia verbal de Mises Burgos? Franklin suena bien. Es local y universal. Telúrico y eterno. Plural e individual.

Los ochentistas, por lo menos la facción de la “poética del pensar”, anclarían en las aguas tranquilas de esas obras. Mises Burgos habló del individuo, hizo “exégesis del aire”, de la angustia, el desamparo, de la hidra de que hablaba Paul Valery. Yo mismo me encontré con Parménides allí; dice el poeta en «Yo soy el individuo»:

...reaparece la nada:
ese concepto absurdo
que se anula a sí mismo:
porque **si es nada**, es algo,
y si es algo, ese algo
es un contrasentido
respecto de la misma
idea que postula. (*Clima* 242)

De Parménides nos llegan las ideas de que de la nada nada puede venir y de que el concepto de nada no puede ser pensado: necesariamente se piensa en algo, no se puede pensar en aquello que no es (las negritas son del original).

Con el “zum tode sein” heideggeriano. Como ejemplo estas líneas:

...que la vida sea un acto

³ Ramón Francisco dixit (Céspedes 41).

⁴ Unas plumas intermedias, que no alcanzaron coágulo, intentaron el avance, salir de las trincheras: es el grupo que constituye lo que llamo la ‘generación perdida’ de los Denis Mota, Pedro Pablo Fernández, Diómedes Núñez Polanco, Aquiles Julián, Manuel Núñez, etc. Ver esta afirmación más detallada en mi ensayo «Cebiar a Cancerbero (de la poesía dominicana actual)».

de lealtad perenne
para consigo misma
y no, para la muerte. (*Clima* 245)

recuperando a Heráclito (ver el poema «Teoría de la visión profunda», *Clima* 74-75) o refutando a Sartre: ver sobre todo la primera estrofa de «Yo soy el individuo» (*Clima* 238), aunque este poema haya sido concebido como una réplica al poeta estadounidense Carl Sanburg (“Yo soy el pueblo, la masa...”). Luego el Coro del poema escénico «El héroe» rebate lo anterior al hacer las veces de alter ego o conciencia filosófica y sentenciosa, como en la página 272: “Lo individual no tiene ya sentido, es la masa la que edifica y piensa”.

Y no es casualidad ese modo de abreviar en la filosofía. Pero nada es evasión en todo esto, ni en un caso ni en el otro. La aplastante situación sociopolítica fue expuesta, y hábilmente, por Franklin Mieses Burgos, de un modo irrefutable: dijo lo que dijo a su manera lírica y también escribió cartas confirmando lo que dijo (ver sus cartas a Baeza Flores). Los ochentistas, a su vez, jamás se contrajeron a su propia realidad: eran los tiempos del despegue y ascensión de nuestra clase media, pensante y educada, procurando democracia y estabilidad social, aunque después cayéramos en crisis, y esto mismo provocara una ramificación. Tal afirmación resulta, por lo tanto, doblemente falsa. Me refiero a la “poesía de la crisis”, único otro intento serio, fuera de la “poética del pensar” (planteada por José Mármol) por teorizar sobre la nueva realidad estética que fraguó esta generación de poetas. Miguel de Mena, su propulsor, decía que “la poesía de la crisis ha vivido parte de su poética como una ética. Ha sufrido el poema. Asume incluso las interrupciones como una parte de su lógica y no se contenta con el racionalismo. De hecho, ya la razón no es garantía de vida, mucho menos de orden” (Mármol 92). Este tipo de afirmaciones se oponía a la “poesía del pensar”, fijada a su vez en sentencias como estas: “El texto cobra una dimensión cognitiva cifrada en su propia intencionalidad como hecho del lenguaje”, la “escisión entre poesía y conocimiento sólo tiene validez en el umbral de las abstracciones” (Mármol 102).

Algo distinto es, por cierto, la virtud o la malignidad de la influencia. Federico Henríquez Grateaux acierta cuando afirma que la poesía de Mieses “es, a la vez, musical, conceptual y descriptiva” y que “cumple con las tres grandes exigencias postuladas por el genial y desdichado poeta Ezra Pound” («Anclas clavadas»), a saber: “el ritmo del flujo prosódico, los valores lógicos y los poderes de evocación panorámica difluente”, es decir, melopea, logopea y fanopea. Pensamos que el impulso musical y el impulso conceptual son las fuentes primordiales de su ascendiente sobre los poetas jóvenes, y que la impronta descriptiva ha sido remitida y apenas rescatada por los menos. Y de aquellas tres materias el “aspecto melopea” ha sido el más letal. Siempre que algunos de los

poetas nuevos se afanó por perseguir estos cantos de sirena, de sílabas matemáticamente exactas, se pudo percibir la camisa de fuerza que casi paraliza la libertad de vuelo de las manos. Seguir las pautas (musicales, esta vez) nunca fue más limitante.

Y es en ese contragolpe, en esa impugnación para dar continuidad al “aspecto fanopea” donde, en nuestra comprensión, se ha filtrado y debe darse la influencia más feliz. ¿Por qué la musiquita de esas esferas rancias y no la disonancia del metal pesado? Si bien el 27, ¿por qué Lorca y Alberti y no Alexandre, mejor aún: Cernuda? Las otras mieses deben ser segadas, los otros Burgos incendiados.

Como queda aquí patente, lejos de haberse agotado la sustancia de esta fórmula, en verdad está incompleta. Se trata en realidad de una lectura equívoca e inacabada de una obra aún muy viva y con vetas explotables. Todo esto significa permanencia casi clásica, porque Mieses está ahí, como eterno retoño en su retorno eterno. Un ejercicio así tendrá secuelas siempre.

Las espigas secas se incendian solas, pero estas mieses siguen verdes, les ha llovido tiempo, se les puede cosechar, ¿o no?

Obras citadas

Bartra, Agustí. *Antología de la poesía norteamericana*. Barcelona: Plaza y Janés, 1974.

Batista, León Félix. «Cebarrero a Cancero (de la poesía dominicana actual)». *Alforja. Revista de poesía* {México} 33 (2005): 16-18.

Céspedes, Diógenes. *La poética de Franklin Mieses Burgos*, Colección Banreservas, Serie Literatura, Volumen IV, Santo Domingo, 1997.

Henríquez Gratereaux, Federico. «Anclas clavadas en el suelo». En *Obras Completas*, de Franklin Mieses Burgos, Sociedad Dominicana de Bibliófilos, Santo Domingo, 2006.

Mármol, José. *La poética del pensar y la Generación de los Ochenta*. Santo Domingo: Egro, 2007.

Mieses Burgos, Franklin. *Clima de Eternidad*. En *Obras completas*. Santiago: Ucamaima, 1986.

Palotes de Enriquillo Sánchez

Basilio Belliard
*Universidad Autónoma
de Santo Domingo*

Al despuntar la década de los setenta, y en el ocaso del régimen de los ‘doce años’ de Balaguer, Enriquillo Sánchez y Guillermo Piña Contreras se abocaron a la tarea intelectual de iniciar en la revista *¡Ahora!*, unas páginas dedicadas a las letras y la cultura dominicanas titulada «Palotes». En esa empresa seminal están el germen y la génesis del pensamiento y la conducta intelectual de Enriquillo Sánchez, que lo llevaría a tener una presencia protagónica en el diarismo de opinión hasta su muerte. Quien quiera explorar en la esencia de su trayectoria le bastaría leer –y ahora visitar– esta página editorial: encontrará sus obsesiones, desvelos y utopías. Ideas salpicadas de poesía, en un estilo festivo, pero no menos desenfadado, de ideas provocadoras y provocativas, en su peculiar dicción desconcertante, los «Palotes» hicieron historia y sembraron una impronta que permanece latente en la memoria de sus lectores de entonces, que ya no son los mismos. Columna matizada de interrogantes y propuestas, clamores y llamados, «Palotes» prefiguró el estudio de la dominicanidad y fundó, en cierto sentido, la modernidad del pensamiento nacional. Eran notas editoriales semanales, de presentación de autores nacionales y extranjeros, donde desfilaron por el tamiz del juicio de su editor, poetas, novelistas, ensayistas, bisoños y consagrados. Crítica del presente y visión de utopía, esta página de fondo negro, constituyó una caja de resonancia del espíritu de su época y una atalaya de libertad.

“Laboratorio de investigación”, «Palotes» nació el 8 de noviembre de 1976, firmada hasta el 3 de marzo de 1977 por Guillermo y Enriquillo. Fue un manifiesto epocal y circunstancial donde tuvieron un espacio de reflexión y presentación René del Risco, Manuel del Cabral, Franklin Mieses Burgos, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Fabio Fiallo, Jacques Viau, Ernest Hemingway, José Martí, Rubén Darío, Raúl Bartolomé, Alexis Gómez, Valera Benítez, la Universidad Autónoma de Santo Domingo, Pedro Peix, Hugo Tolentino, Maricusa Ornes, Josefina de la Cruz, Peña Batlle, Ramón Emilio Jiménez, Pedro Pablo Fernández, Matos Paoli, Yelidá, el pluralismo, Vicente Aleixandre, Diógenes Valdez,

“La literatura es acción. El periodismo es acción. El arte será libre o no será”, reza uno de sus apotegmas, con lo que postulan un maridaje entre periodismo y literatura, y aludiendo a la sentencia de André Malraux para el siglo XXI, que será religioso o no será. Estas opiniones poseen

la temperatura de la época, de ebullición de las ideas de libertad, liberación, utopía socialista, en los albores del crepúsculo del régimen de Balaguer y el alba de nuevos “camino de utopía”. Enriquillo era marxista, y de ahí que se respire, en los entresijos de sus palabras, el néctar del materialismo histórico y dialéctico, del que fuera, a partir de la caída del muro de Berlín y de la crisis del socialismo, unos de los primeros y más acres críticos, desde la trinchera de su columna periodística «Para uso oficial solamente». Inaugura un periodismo cultural con el que pretendió incendiar la conciencia nacional y sacudir la memoria colectiva.

Como no fue un hombre de armas ni un fervoroso militante político, fue un hombre de letras. Estaba condenado a ser un intelectual. Y lo fue desde temprana edad, al acompañar a su padre José Aníbal Sánchez, profesor de historia, a tertulias de adultos. Desde su temprana juventud llevó el pensamiento al periodismo de opinión. Apenas bordeaba los 30 años cuando fundó «Palotes», junto a Guillermo Piña, quien tenía 24 años. Eran imberbes enfebrecidos por la pasión intelectual.

Examen y radiografía de la cotidianidad nacional, «Palotes» fueron en su momento los apuntes de un laboratorio de ideas que fueron cimentando o forjando el intelecto de Enriquillo Sánchez, y fundamentando su voluntad creativa y conceptual. Nunca llegó tarde. Siempre llegó temprano al festín y la aventura del pensamiento. Desde su adolescencia le picó el gusanillo de las ideas. Estaba condenado a ser un intelectual, como estamos condenados a ser libres, como diría Jean Paul Sartre. Estaba hechizado por las utopías. Militante del futuro, cargado de sueños redentores, poeta que nace del cuentista, Enriquillo Sánchez nació y murió en el vórtice de las letras y las ensoñaciones del reposo, que le prohijaron un carácter moldeado por la palabra y las ideas.

«Palotes» se lee como poesía. Cada columna es un poema. En ocasiones, muy escasas, pasa de la prosa al verso. Pero en ambos casos Sánchez busca y persigue una forma, un modo justo, a la manera de Flaubert, ese *most just*, irreverente y cumbanchero, que le dio al autor de *Por la cumbancha de Maguita*, el estatuto del librepensador, heterodoxo y festivo. Esta columna desnuda la cultura que poseía Enriquillo desde muy temprano y, sobre todo, su libertad provocativa con que decía lo que tenía que decir. Esa fue su ética. Su moral letrada.

«Palotes» nace en 1976 y desaparece en 1979. Casi tres años de permanencia sabatina. Enriquillo vuelve a retomar la opinión en el diarismo nacional, justo diez años después con su columna semanal (primero dos veces y luego una vez) «Para uso oficial solamente», y que también permaneció por diez años (1989-1999). A esta le siguió «Devoraciones» y esporádicamente «Zona de strike», una viñeta más breve de fulgurazos expresivos y chispa intelectual. Como se ve, siempre sintió pasión por el periodismo cultural de opinión y por poner ideas en circulación, al calor y fragor de la página semanal.

El vértigo de sus frases nos hace cerrar los ojos para ver más claro el presente y el porvenir.

Inteligencia, gracia, temblor y pasión caracterizaron siempre su temperamento intelectual, lo cual aflora en sus palabras y en sus frases estremecedoras. Heredó de los franceses la vocación racional y la voluntad de estilo. Acaso escribía en español y pensaba en francés –como se dijo de Rubén Darío–, por su breve estadía en la patria de Montaigne. Creó al lector inteligente. Escribir una columna para él siempre fue una fiesta espiritual e intelectual. Benjamín de su generación, se inició tempranamente en el oficio de pensar y escribir: primero como cuentista, luego como poeta y finalmente, como articulista.

Hizo literatura comprometida, pues poseía una ética de autor, aunque con una prosa borgeana –acaso cartesiana–, en el mejor racionalismo francés no dogmático. Vivió vitalmente la vida al paso de la contemplación y la visión de los instantes. “Vivir es el primer y único verbo de la literatura”, dijo. Frases lapidarias y sentenciosas que asustan, pero que nos limpiaron los ojos de dogmas y cegueras conceptuales. Hizo del estilo su Dios verbal. De ahí que repetía la frase de Roland Barthes que reza: “El estilo es biología”. Su estilo es su obra: la autobiografía de su destino intelectual.

Con la edición en formato de libro de esta columna editorial,¹ el Ministerio de Cultura cumple con un deber moral y un anhelo de la clase intelectual dominicana, que tendrá que partir de esta edición, la ocasión de repasar, al calor de otra atmósfera epocal, estas páginas cargadas de actualidad, visiones, percepciones y memoria de una cotidianidad vertiginosa que se transfigura en el tiempo histórico dominicano.

¹ Sánchez, Enriquillo. *Palotes de ¡Ahora!* Ediciones de Cultura, Ministerio de Cultura, Santo Domingo, 2010.

Los números amargos del felino

Néstor E. Rodríguez
University of Toronto

Reseña de:

Batista, León Félix. (*Pseudolibro*). Santo Domingo: Universidad Central del Este, 2008.

León Félix Batista vuelve a entregar un poemario de impecable factura: (*Pseudolibro*), una propuesta incluso más audaz que la de los demás títulos que integran su formidable obra. Batista es un ave rara en el mundillo literario dominicano. Mientras los poetas de Santo Domingo se empantanaban mayoritariamente en el más acendrado neorromanticismo, Batista apuesta por una dicción entreverada y lábil que no pocos han querido vincular al llamado neobarroco. Aceptada o no la valencia de esta etiqueta, hay que convenir en el hecho de que Batista es actualmente el poeta dominicano más conocido en Latinoamérica. Un vistazo a las principales antologías, revistas y suplementos literarios de Argentina, Colombia, Brasil y México dan la medida del nombre que este poeta dicharachero se ha labrado sin alharacas entre sus pares del continente.

Con (*Pseudolibro*) Batista obtuvo en República Dominicana el prestigioso Premio de Poesía de la Universidad Central del Este en 2006. El libro se publicó en 2008 bajo el sello de la mencionada institución. A pesar de la vergüencilla del epílogo de Odalís Pérez, los textos que integran (*Pseudolibro*) exhiben la estética de Batista en su más agudo esplendor. Siempre me ha sorprendido la perfecta continuidad de su obra. Desde *El oscuro semejante* (1989) y *Negro eterno* (1997), pasando por el monumental *Vicio* (1999), *Burdel Nirvana* (2001) y *Mosaico fluido* (2006), la poética literaria de Batista se decanta por una artesanía grácil en la cual la palabra, más que sugerir, se volatiliza hasta dejar apenas el indicio de su escapada: “Yo digo lo que deja la pulpa de los signos”. Interesantemente, ese resto se convierte en materia de especulaciones y teorías que hacen que el conjunto de textos rezuma densidad: “Lo mismo que los días estas líneas se repiten, no dicen nunca nada ni se abstienen de existir”. No faltan las líneas de sentido a la que Batista nos tiene ya habituados: el erotismo, el exceso, el cuerpo y la palabra en ruinas, los juegos de lenguaje, todo en número preciso y a punto de estallar.