



Locomotora del ingenio Angelina, 1908.

EL NUEVO REALISMO Y LA POESÍA SOBRE LA POLVORA¹

Pedro Conde

Introducción

La nueva poesía dominicana empezó a gestarse a partir de la muerte de Trujillo, o por lo menos en el período inmediatamente posterior, pero debe su impulso vital a la revolución de 1965. De muchas maneras, la emergente cosecha de autores fue un producto directo, potencial y anímicamente resultante de la revolución de abril. En la práctica la actividad literaria estuvo durante mucho tiempo influenciada, y casi determinada, por el magno acontecimiento bélico, aun cuando su temática no fuera necesariamente belicista. Razones de clima político extendieron su existencia a casi todo el reinado de Balaguer, incluyendo, desde luego el interregno del Partido Revolucionario Dominicano (PRD). El fenómeno está enmarcado y circunstanciado, en efecto, por el modelo de dominación imperial, oligárquico y balaguerista instaurado a partir de 1965. Es decir, desde la época de la gran ilusión de transformaciones revolucionarias al epicentro del terror neotrujillista encabezado por Balaguer; desde la afirmación del balaguerismo en el momento de auge del desarrollismo hasta la crisis del desarrollismo, el auge del monetarismo y el reflujo de masas provocado por los desgobiernos del PRD; desde la crisis del monetarismo y el retorno de Balaguer en olor de santidad, hasta la perspectiva de la abolición de la patria por vía de la penetración, el abandono y la transculturación.

Bajo tales condiciones, se han registrado hasta principios del 90 varias tendencias literarias, cuando no pretendidas escuelas o movimientos, en algunos casos con aspiraciones de vanguardia. De hecho, esa literatura comprende por lo menos tres corrientes poéticas cuyo curso es posible deducir en su relativa especificidad. A saber, el nuevo realismo y su vertiente degradada, la poesía sobre la pólvora; la oleada experimentalista en la que se inscribe el pluralismo, y la

¹ Avance del proyecto de investigación "Perfil histórico y social de la literatura dominicana", patrocinado por la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

actual poesía de la crisis, erótica y nihilista, la poesía de la hora veinticinco.

Desde luego, ninguna de estas poéticas existe en estado químicamente puro y tampoco representan toda la diversidad de la época. Además, debe tomarse en cuenta el aporte de los miembros de las viejas generaciones. La generación del 48, por ejemplo, da lo mejor de sí en esta etapa, junto a varios independientes y sorprendidos. De ellos se alimenta el río que no cesa: conjunto de poéticas misceláneas que atraviesa las fronteras del tiempo, desde la noche larga del trujillato hasta el posible finis patria.

El estudio de esas poéticas (o ideologías estéticas) y su presentación en un cuadro unitario, que permite seguir y observar nítidamente las líneas de desarrollo, facilitará la entera reconstrucción de lo que Walter Binni llama "experiencia poética total". Es la experiencia poética de autores "grandes", "medianos" y "pequeños" en su auténtica relación con la historia. No una simple historia de contenido, ni simples series de personalidades y de obras brillantes, "sino *historia de relaciones y de nexos* dentro de los cuales se desarrollan personalidades y obras en las que las varias tensiones de una época se transforman -cuando se transforman- en valores artísticos".²

Surgimiento de los equipos de producción

La literatura posterior a la muerte de Trujillo responde a necesidades emergentes dentro de un clima de renovación y cambios en el que germinaron grandes esperanzas destinadas a convertirse en grandes frustraciones. Hoy resulta claro que no podía ser de otra manera. El proceso de transformación se operaba a nivel epidérmico, no en la estructura real de la sociedad, de modo que sólo afectaba las relaciones de subordinación y mando. Es decir, la transformación se llevaba a cabo en el sentido auspiciado por el Príncipe de Salinas, flamante protagonista de *El gatopardo*: "cambiar un poco las cosas para que todo siga como antes". Lo que parecía una revolución era un cambio de mandos dirigido por las altas instancias del imperio. De cualquier manera, un cambio de mandos no dejaba de ser una revolución política después de treinta y un años de tiranía.

En materia de apertura y libertad se respiraba un aire nuevo que venía al encuentro de nuevas exigencias, un aire cargado de curiosidades de feria que hacían abrir los ojos al más indiferente. Así

² Walter Binni, *Poética, crítica e storia letteraria*, Bari, Editora Laterga, 1974, p. 44.

penetran a chorro los libros prohibidos, circulan libremente las ideas prohibidas, los poetas prohibidos y los escritores prohibidos regresan del exilio. Al cabo de una larga noche, emergen las primeras voces del alba.

Los poetas, narradores y artistas plásticos que salieron a la luz pública en aquel escenario posterior al descabezamiento de Trujillo, asumieron un compromiso a voces con la sociedad: comprometieron el arte y la vida, se declararon solidarios con la humanidad doliente. Eran, por definición, voceros de un orden más justo. La mayoría escribía en condiciones apremiantes, enfebrecida por la urgencia de transformar el mundo, algo que entonces parecía próximo y posible: un sueño, una utopía al alcance de la mano. En semejante estado de ánimo, había poco espacio para el individualismo, a pesar de que connotados héroes políticos del momento eran notoriamente individualistas. Aun así, el heroísmo, en su raíz, respondía al llamado social. Escritores y artistas actuaban o decían actuar en función colectiva. Cuando no estaban organizados, se organizaban en un partido político o en una asociación cultural. Si ésta no existía, la fundaban. Arte y Liberación, que fue la primera en su género, representó un caso típico. Más que asociación, se constituyó en grupo de acción, grupo de choque y agitación cultural. Agrupaba a "poetas, narradores, ensayistas, pintores, autores y acciones teatrales, artistas plásticos y músicos."³ Entre los integrantes se destacaba la figura ecuestre de Silvano Lora, principal animador y orientador. Las actividades públicas incluían "exposiciones pictóricas, recitales, conferencias, espectáculos musicales y en general se consiguió audiencia entre la clase obrera y la pequeña burguesía."⁴

Al mismo tiempo, la poesía de Pedro Mir, en la edición de 1962 del grupo estudiantil Fragua, se difundía en número de cinco mil ejemplares, algo insólito para un país donde escasos autores sobrepasan ventas superiores al primer nivel de los cuatro dígitos. Por añadidura, los recitales del poeta en centros obreros concitaban a millares de personas que hicieron suya esa poesía y la erigieron en bandera porque se reconocieron en ella.

Pedro Mir no fue un caso aislado. También los autores noveles cosecharon éxitos importantes a lo largo de la década del 60. Algunos lograron alcanzar un reconocimiento poco menos que fulminante, a veces inmerecido, pero siempre explicable. Había, sin duda, un

³ Alberto Baeza Flores, *Los poetas dominicanos del 1965*, Santo Domingo, Publicaciones de la Biblioteca Nacional, 1985, p. 69.

⁴ *Ibidem*.

público receptivo y una actitud receptiva. Ciertas obras hicieron impacto sobre la sociedad y fueron acogidas con entusiasmo, un entusiasmo sincero, visceral. Sólo en períodos como estos, de grandes agitaciones sociales, participa la poesía con tal intensidad en la historia. Fue ciertamente un momento feliz para la literatura y el arte, un momento irrepetible, el inicio de la época del deshielo trujillista y el nuevo realismo.

En virtud de esta euforia, no sorprende que una parte representativa de la nueva generación de narradores, poetas y artistas plásticos tomará parte en la contienda del 65, junto a varios de sus predecesores. Jacques Viau Renaud, poeta dominico-haitiano, patrimonio de la dignidad insular y combatiente de primera línea, dejó en ella la vida tras ser alcanzado por fuego de mortero.

Al calor de la refriega nació el Frente Cultural, "como un comando del espíritu en el cual estaban hermanadas al fusil las ideas que movieron al fusil."⁵ En el Frente Cultural, donde brilló de nuevo la iniciativa de Silvano Lora, se aglutinó buen número de pintores, fotógrafos e intelectuales de diferentes promociones en calidad de "trabajadores de la cultura". El Frente tuvo a su cargo la propaganda gráfica de la zona constitucionalista, incluyendo caricaturas, fotomurales, consignas y anuncios. También organizó exposiciones pictóricas, ciclos de cine, debates y lecturas de poesía. En el mes de julio, el más crítico de la guerra, puso a circular el folleto *Pueblo, sangre y canto*, "fruto fecundo de la plena identificación de los escritores dominicanos con la heroica lucha del pueblo por su libertad e independencia."⁶

Esta rica experiencia de participación en equipos plurigeneracionales e interdisciplinarios, dará frutos más allá de los límites físicos y temporales del levantamiento. En el triste diciembre de ese mismo año, por ejemplo, el Frente Cultural editó un segundo folleto, *Permanencia del llanto*, con poemas del desaparecido Viau Renaud. A partir de esa época, incluso antes en algunos casos, los activistas del arte y la literatura comenzaron a reagruparse en organizaciones que respondían al mismo espíritu, al mismo contenido histórico que animó la formación del Frente Cultural. Primero en el tiempo, El Puño fue el primero en importancia, tanto por la calidad de sus integrantes como por la calidad de la producción. Después

⁵ Véase la solapa de Jacques Viau Renaud, *Permanencia del llanto*, Santo Domingo, Publicaciones del Frente Cultural, 1965.

⁶ *Ibidem*.

surgieron La Isla, La Máscara, La Antorcha y centenares de clubes culturales en la capital y en las provincias. La actividad de estos grupos atrajo un festival de concursos artísticos y literarios que fue, quizás, lo más significativo del período. En ellos, a través de ellos, se expresó lo mejor de la producción en cada género, una producción artística y literaria de resistencia al retroceso balaguerista, es decir, a contrapelo del poder político que en muchos casos patrocinaba o favorecía los concursos.

La asonada pluralista

Los grupos que dieron vida a la primera fase de la literatura post-bélica (léase El Puño, La Máscara, etc.) se dispersaron a principios de la década del 70, una década contrasignada por la muerte de René del Risco y Bermúdez. Este fenómeno, unido al surgimiento de la llamada Joven Poesía a fines del 1969, anunció el comienzo de la degradación de los ideales de abril en términos de exponentes de calidad y por ende en términos de ideología estética. Esto es, en términos vitales.

René del Risco y Bermúdez, el más dotado de los insurgentes del 60, murió trágicamente en la navidad de 1972, pero no fue la única víctima. Domingo de los Santos, poeta en ciernes, ex combatiente, también murió a destiempo. Otros eligieron una muerte histórica en el silencio y el exilio interior. Algunos fueron seducidos por el poder o simplemente doblegados por las necesidades económicas. Varios se agotaron o desinflaron antes de producir la obra que prometían, o produjeron una obra insignificante y fuera de época, o bien colgaron los hábitos dedicándose a la investigación, la enseñanza o la publicidad. Uno se convirtió en usurpador y traicionó su poesía, haciéndose reo de plagio (un plagio inexcusable, sin dudas, a pesar de sus motivos razonablemente románticos). El resto se dividió entre emigrantes voluntarios e involuntarios, sin olvidar a un pequeño equipo que fue a parar a Cuba con fines de estudio. Por otro lado, la actividad de los clubes que vinculaban la cultura con la política de izquierdas, despertó sospechas que provocaron terribles episodios de intolerancia, llegando incluso a la eliminación física de sus miembros. Tal fue el caso, el triste caso de los cinco jóvenes activistas del Club Héctor J. Díaz, raptados, asesinados y abandonados la misma noche en diferentes puntos de la ciudad. Los cuerpos, según testigos presenciales, mostraban huellas de tortura vesánica.

El proceso de involución política, que corría parejo con el proceso de involución poética, se expresaba en el afianzamiento del régimen

balaguerista no sólo por vía del exterminio del movimiento revolucionario y opositorista en general, sino también mediante la ampliación de las capas medias en función de amortiguador o cojinete. Nada tiene de extraño que en pleno auge de ese proceso sonaran las trompetas del pluralismo, "frente estético de la burguesía" al decir de Tony Raful en su época de agitador revolucionario. La etiqueta, obviamente, le queda grande al movimiento que fue una estrella fugaz, no un hito histórico de gran envergadura, más bien un mínimo deslumbramiento. Pero hay que reconocer que el pluralismo representó y representa de alguna manera un llamado soterrado -implícito- al ausentismo político, al abandono del compromiso y a la idolatría del signo, del signo por el signo.

También hay que reconocer que fue el acontecimiento literario más resonante de la década del 70. Muchas cosas cambiaron después de la publicación del *Manifiesto pluralista* (1974) y *Con el tambor de las islas* (1975) de Manuel Rueda. Independientemente de su importancia histórica, que aún debe ser evaluada, el pluralismo tuvo por lo menos el mérito de sacudir la modorra provincial de nuestras letras, perturbando por cierto el sueño de la Joven Poesía y sirviendo de catalizador a un proceso de reagrupación y actualización de jóvenes y no tan jóvenes.

Como travesura al fin, el pluralismo provocó más escándalo que reflexión, pero no dejó de tener efectos positivos, renovadores, lo que indujo a la temprana adhesión de conocidos artistas de la pluma, el pincel y el teclado. Dicho sea de paso, el pluralismo no arrastró simplemente a grupos de admiradores en pos del maestro inimitable, más bien hizo precipitar inquietudes que estaban en el aire, planteando diversas opciones de búsqueda en el terreno de la práctica escritural. Su aporte se produce específicamente en este sentido de acicate a la exploración por vía experimental, acicate de las posibilidades de realización del signo poético; no en sentido de ser auténtico, sino oportuno.

Algunos se sumaron al movimiento buscando en la novedad el impacto que no lograban con obras de calidad. Otros, en cambio, bebieron de las fuentes tenidas por originales, que nunca fueron patrimonio del numen de Rueda, e hicieron su propio camino experimentando con registros que no eran de ascendencia criolla. El pluralismo, como todo el experimentalismo de esos años, se inserta por el contrario en un proceso continental con claros antecedentes históricos, y contaba con representantes tan famosos como un señor llamado Octavio Paz, quien realizaba por entonces una labor similar a la de Rueda (salvando desde luego la distancia, el sentido de las

proporciones). En general, todos los proyectos de vanguardia de esa época (dígase concretismo, pluralismo, poesía visual y otros ismos) se presentan como creaciones originales, escamoteando patentes que ya otros habían escamoteado y que en algunos casos se remontan al período de la Grecia Clásica.

De cualquier manera, y a pesar de su origen relativamente espúreo, en el plano local el pluralismo fue una saludable reacción contra el alto nivel de envenenamiento ambiental producido por tanta escritura de vuelo rasante, la misma que ya amenazaba eternizarse en textos de poetas que parecían haber sido viejos desde jóvenes.

La realización, en 1975, de un *Foro Internacional de Joven Poesía* en el que participaron figuras de muy discreto relieve latinoamericano, constituyó en parte un intento por contrarrestar la tormenta pluralista. El evento abrió una brecha interesante para el ambiente cultural del país propiciando la ejecución y proyección de poesía visual, concretista y, en definitiva, vanguardista. De esta manera el foro acusó un efecto boomerang, volviéndose contra algunos de sus organizadores al confirmar un espacio para los registros poéticos inclinados al experimentalismo y su acápite pluralista. La literatura y los literatos de abril habían cumplido ya su ciclo histórico.

La máquina del consenso

La importancia de la producción poética posterior al pluralismo se expresó en términos de calidad y, sobre todo, en términos de cantidad. Muchos ignoraron o prefirieron ignorar el fenómeno -la brecha recién abierta por el empuje de la corriente experimentalista- y siguieron fieles a la anterior práctica literaria, pero la ruptura ya estaba planteada, era un hecho irreversible. Esa ruptura, en lo que atañe al pluralismo, se preparaba a nivel epidémico, superficial -la ruptura vacilona del gran vacilador y poeta Manuel Rueda. En otro caso era ruptura del signo, de los signos, no de los vínculos, no de las raíces históricas comunes a toda la literatura del deshielo. Fue, algunas veces, una renovación, no siempre una claudicación, un cese al fuego a lo sumo, pero no siempre una renuncia, no siempre una entrada a la torre de marfil, no siempre un abandono, un adiós a las armas. Más de un poeta *comprometido* renovó su compromiso renovando su arte con el nuevo signo de los tiempos. La utopía de los vínculos, el sentimiento histórico de las raíces comunes generacionales, hizo que por lo menos dos "discípulos" de la escuela experimental superaran al maestro inimitable, el cual se quedó por las ramas, escandalizando, mientras otros profundizaban.

Frente al agrandamiento del margen de participación de grupos cada vez mayores de artistas y escritores, el sistema mantuvo y creó mecanismos más o menos sofisticados tendentes a recuperar, integrar o canalizar por vías inocuas las disidencias sociales, substrayéndolas del contexto popular en la medida de lo posible. El sucedáneo de la política balaguerista de exterminio y aislamiento de los movimientos de masas, incluyó la difusión del sistema universal de la droga en el país, y creó las condiciones para el surgimiento de poetas que encarnaron ideas contrarias a los postulados revolucionarios y democráticos en general. Esta política tuvo a su vez efectos colaterales importantes que se manifestaron en la reducción del grado de disponibilidad de ciertos exponentes de las artes y las letras. Voces que en otra época se levantaban a favor de ideas avanzadas, fueron luego reducidas al silencio o a la obediencia, cuando no se vendieron en cuerpo y alma. Los gobiernos de la esperanza perredeista, entre 1978 y 1986, se apuntaron sus éxitos recomodando a figuras consagradas de la cultura en posiciones burocráticas.

La más evidente, paradójica y realizada tentativa de asimilación del mordente revolucionario de un escritor, fue la infeliz resolución de la cámara de diputados que tituló Poeta Nacional a Pedro Mir Valentín, el autor de *Hay un país en el mundo*. Además de infeliz, la resolución constituyó un despropósito en materia de legislación estética, un despropósito

que pasó por alto el hecho de que la obra de Pedro Mir recoge el grito desgarrado de campesinos sin tierra que rara vez han merecido simpatías *concretas* por parte de los representantes de los gobiernos padecidos a partir de la muerte de Trujillo. Por otro lado el despropósito no tuvo en cuenta a poetas de igual o mayor valía que Pedro Mir, admitiendo la improbable existencia de un "poetómetro" para medir el valor intangible de un poeta. El valor de un poeta remite al gusto, al condicionamiento social determinado históricamente. El gusto y el condicionamiento social remiten a la época y varían con ella, envejecen o rejuvenecen, se engrandecen o rejuvenecen con ella. No es cuestión de títulos como debía saberlo Pedro Mir, quien es también autor de una *Apertura a la estética*. Y en fin, parodiando a Gramsci, un poeta puede ser nacional en cuanto poeta, no en cuanto poeta nacional. Pedro Mir lo es, pero junto a otros. Dignamente lo es en cuanto poeta, no en cuando Poeta Nacional titulado.

La eficacia de los mecanismos del sistema no puede ser puesta en duda, a juzgar por el ejemplo anterior. Estos mecanismos de integración-represión, (de los que forma parte la cultura de las drogas

que sigue siendo el opio de los pueblos), se apoyan y se complementan en los concursos artísticos y literarios, premios, homenajes y todo tipo de reconocimiento con carácter de oficialidad. Se entiende, desde luego, que los certámenes o concursos literarios no tienen nada de malo en sí mismos, sino en el uso que se hace de ellos. Por lo general, los premios literarios fomentan el conformismo y el arribismo, se prestan para expresar favores políticos, alientan la codicia y son propicios a chismes y componendas. No es totalmente cierto que sirvan para impulsar la cultura o cosa parecida, más bien la distorsionan. El desarrollo cultural no se logra a través de incentivos metálicos, así sean dispendiosos. Depende de variables y condiciones históricas y sociales que escapan a todo tipo de manipulación. El premio, en cuanto certificado de calidad y aliciente económico, recompensa al escritor de estos lares como ente no productivo. Por un minuto saca del aislamiento que padece como escritor, como ave rara, libera de la censura, le integra como ciudadano trabajador, muestra como ejemplo a imitar, le conduce, en fin, al redil de las buenas conciencias. En la cultura del subdesarrollo, en muchos casos ni siquiera se contempla editar la obra galardonada. Su importancia reside en su carácter de regulador y glorificador social. Por eso los premios se manejan de manera tramposa. El premio literario es el paliativo, la respuesta fácil e irresponsable al decaimiento de la cultura, a la disminución del círculo de lectores, al aumento de los precios de los libros. En lugar de invertir en educación, se amplía la cobertura de los premios.

A esta iniciativa, y con muestras de gran interés, se suma muchas veces el sector privado. Así, aparte del famélico y desacreditado Premio Nacional de Literatura -una dádiva que el gobierno dominicano otorga año tras año a la mediocridad- se han establecido varios concursos artísticos y literarios financiados por universidades, bancos e industrias que ofrecen incentivos similares o aún más jugosos que los del sector oficial. Entre ellos, merecen especial recordación los ya desaparecidos Premios Siboney, coto cerrado de una firma licorera que durante los años finales de la década del 70 se dio el lujo de servir a la cultura, repartiendo premios que en algunos casos fueron merecidos, aunque en otros parecían fruto de las deliberaciones de un jurado en condiciones de embriaguez. Con honrosas excepciones, los jurados de los premios estatales y privados no admiten voces disidentes, y las instancias de compadreo y amiguismo se elevan a grado tal que muchos reconocimientos son el producto de arreglos, intercambios, ventas, tráfico de influencias y conciliábulos en general. A decir verdad, premios y reconocimientos

artísticos y literarios representan en la actualidad poca cosa, como no sea compadreo y amiguismo, a veces compadreo y amiguismo de alturas. Por ejemplo, en 1990 el jefe del estado instituyó un suculento Premio Nacional a la labor literaria de *toda una vida* (financiado por la Fundación Corripio). Coincidentalmente, la primera entrega recayó en la persona del jefe del estado y en la persona de un ex jefe de estado: Joaquín Balaguer y Juan Bosch. La suspicacia, desde luego, puede ser infundada. Quizás el veredicto se produjo atendiendo a razones de jerarquía, o simplemente tomando en cuenta las iniciales. De cualquier manera, el nuevo Premio Nacional a la labor literaria de toda una vida se perfiló, desde su nacimiento, como uno más entre el montón de galardones que el sistema otorga al conformismo: especie de certificado de buena conducta, agasajo a la conciencia tranquila, nunca -o raras veces- a la inquietud rebelde.

Identidad de una crisis

La década del 80 sorprendió por la pujanza de nuevos movimientos culturales de carácter oficial o marginal. El fenómeno se hizo evidente en la proliferación de clubes, asociaciones, talleres y colectivos de escritores que en breve tiempo cubrieron las más apartadas regiones del país, transitando en ocasiones por caminos vecinales de pesadilla para acarrear inquietudes artísticas insospechadas. En su mayoría, sin embargo, los integrantes de estos grupos se revelaron consumidores y no productores de cultura. Bajos consumidores, por cierto, en el mejor de los casos, cuando no simples activistas o animadores culturales, organizadores, etc.

Al margen de clubes y asociaciones -adentro, afuera o en la periferia del orden establecido- los poetas continuaron proliferando a nivel epidémico y el número de sus obras se multiplicó en progresión geométrica, amenazando con una catástrofe de proporciones malthusianas (véase, por ejemplo, la "Colección Orfeo"). La madeja, en verdad, es difícil de desembrollar. Nunca antes la crítica se ha visto obligada a discernir entre tantos poetisos y poetisas. Afortunadamente, cada época arroja su propio balance y contiene su propia definición. La del 80, en particular, es una época de definición. Nadie se llame a engaño. A pesar del caos, precisamente por el caos, gracias al caos, todo conspira a favor de una definición, a favor de una respuesta social, una sentida respuesta social donde está en juego el destino de la patria, de la propia nacionalidad, de la supervivencia física de un país y de un pueblo. No sólo la poesía sino el entorno físico y humano de la isla está pendiente y dependerá de

la capacidad de respuesta social de los dominicanos, sin perder de vista la capacidad de ingerencia foránea que bien puede desvirtuar, desviar o anular posibles formas de respuestas históricas.

La solución de un problema, desde luego, pasa por el reconocimiento del problema, por el establecimiento de su existencia problemática. Mientras la mayoría de los nuevos poetas del 80 daba tumbos, hacía cabriolas lingüísticas y torcía el rumbo, otro sector más lúcido, el sector más lúcido y visionario paraba las antenas y dada la voz de alarma convocando a la *Reunión de poesía y poetas de la crisis* (1985). Fue el principio de una toma de conciencia literaria de la realidad en acto, y constituyó por esto un hecho importante: por la reunión en sí misma, no por la calidad del material reunido. Además, y por fortuna, la reunión de poetas de la crisis no se convirtió en un club privado sino en una fuerza de arrastre que quizás no se imaginaron sus fundadores, una fuerza de arrastre que hoy, en sentido amplio, arropa nominalmente a toda la promoción de poetas del 80, independientemente de los graves prejuicios de individualismo que en ella se avizoran.

La bien llamada poesía de la crisis es el auténtico producto del reflujo de masas provocado por los desgobiernos del PRD y el retorno de Balaguer, la ausencia de soluciones viables a corto plazo, el aparente desmoronamiento del socialismo y la escalada imperialista a nivel de hegemonía mundial. Es la poesía de un país abolido, donde las instituciones se desploman en la medida en que el gobernante histórico de la segunda mitad del siglo realiza los que llamó "sueños de niño". Los sueños, al parecer, contemplan borrar a un país del mapa llevando a sus habitantes a la desesperación y al éxodo, incentivando la ocupación haitiana por "razones humanitarias" que se traducen en bajos salarios, mientras perpetúa la entrega de riquezas a la voracidad de las grandes potencias y al arbitrio de depredadores de toda laya.

El agotamiento de ríos y bosques, la ruina del agro, la quiebra moral de la justicia, el desmantelamiento del sistema educativo y los servicios de salud pública también son parte integral de los sueños de un gobernante insensible, impermeable al dolor humano. Sueños de un gobernante convertido en la pesadilla de un pueblo que se derrumba económica y espiritualmente. He aquí el esperpento, las razones sociológicas de una poesía, los despojos del inmenso botín que se ofreció a la celebración del descubrimiento, ay, y evangelización del nuevo/viejo mundo.

Aunque está todavía por definirse, es natural que esa poesía revele parcialmente su identidad en términos eróticos y nihilistas, y

tienda a reflexionar y a pensar sobre sí misma. Erotismo y nihilismo son formas de realización y escape. La reflexión poética no deja de ser reflexión sobre la historia, sobre el presente tenebroso y el futuro inmediato.

Si los escollos no fueran suficientes, a las nuevas voces del 80 corresponde la tarea de abrirse paso hacia un nuevo espacio de público en una época en que la cultura del libro parece en vías de extinción.

A su favor tienen, sin embargo, la ventaja de haber asimilado la experiencia de las dos décadas pasadas. Parten, pues, de una base más sólida, de un estudio sistemático y ya no improvisado de las corrientes poéticas latinoamericanas y universales. Así lo demuestra el hecho de que muchos son egresados del área humanística de diferentes universidades.

Con estas nuevas voces se consolida el horizonte de búsqueda de la poesía dominicana actual. El registro de estas voces contiene, en efecto, todas las facetas del aspecto poético nacional o por lo menos de la última aventura de conquista verbal de nuestra realidad. Se debe tener en cuenta, sin embargo, que muchos de los nuevos y la mayoría de los novísimos no son más que poetas en ciernes. No se les puede presentar en plan triunfalista, sino en cuanto a lo que son y representan ahora: una incógnita. De ellos, quizás algunos darán de qué hablar en el futuro. Otros serán implacablemente cedaceados por vía histórica, es decir, la única vía posible, la misma que ha silenciado sin apelación tanta alharaca y prepotencia recientes.

El nuevo realismo

En términos de práctica social, puede comprobarse lo que se dijo al principio de estas notas: que la nueva literatura criolla, la literatura del deshielo trujillista, empezó a gestarse a raíz del tiranicidio de mayo, pero debe su impulso vital a la revolución de 1965. De aquí la emergencia de esa escritura rabiosa, estridente y muchas veces panfletaria que tanto malestar produce en las claves de lecturas y lectores. ¿Cómo podía ser de otra manera?

El imperativo histórico dictaba, en efecto, sus condiciones sobre estos jóvenes autores desvinculados, por obvias razones trujillescas, de las corrientes de pensamiento universal. La natural reacción antitrujillista implicaba rechazo de la cuasi oficial Poesía Sorprendida del régimen, al tiempo que la vinculación con el postumismo y la poesía social de los independientes del 40, corría pareja con la búsqueda o inhalación del oxígeno que representaba (y representa)

la poesía de Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Vallejo, León Felipe, incluso Huidobro y muchos otros que, como los anteriores, ya habían matrimoniado en la verdad poética la sensibilidad y la pasión revolucionarias.

En cuanto a las influencias locales de los independientes del 40, Pedro Mir representa la fuente nutricia y el modelo por excelencia, una influencia, por cierto, poco menos que paralizante debido a su incapacidad de evolución. En medida menor influye Héctor Incháustegui Cabral, el de los *Poemas de una sola angustia* de 1942, otro independiente. Se aprecia, por igual, la presencia anárquica, prolifera, exuberante de Juan Sánchez Lamouth, especie de poeta puente entre los postumistas y el 60, con gran ascendiente entre los miembros de La Antorcha por lo menos.

Pocos, en principio, reparan en la obra de Franklin Mieses Burgos o simplemente no la asimilan, quizás porque se prestaba a las intenciones y a las necesidades del momento. Su técnica poética, la más depurada de la literatura dominicana del siglo XX, tampoco era del dominio de principiantes.

Está claro que el elenco de autores influyentes no es casual ni gratuito, más bien traduce una modalidad social, una exigencia y un sentir históricos: la exigencia de un realismo a gritos, realismo social y político, exigencia de una visión no mediatizada de la realidad, no intervenida, auténtica en su descarnada inmediatez. Como de costumbre, ocurre lo que ocurre en todas las sociedades: después del reino del silencio se impone el imperio del grito.

José Alcántara Almánzar tiene razón cuando afirma que la literatura del período bélico y postbélico "se caracterizó por la agresividad, el compromiso con la circunstancia política, la espontaneidad, el carácter de crónica y la capacidad para testimoniar unos hechos sangrientos,"⁷ así como por "el panfleto político desembozado, la descripción de experiencias personales y la frustración provocada por la ocupación militar yanqui y sus consecuencias."⁸

Son esos, sin duda, los rasgos típicos del movimiento, algo natural en una poesía que aspira a seguir el ritmo de los tiempos. De ahí que en el registro de la época se incluya preferentemente el pasado inmediato y el presente, es decir, la historia en movimiento. El poeta se convierte ahora en reportero de la historia, que es como

⁷ José Alcántara Almánzar, "Abril del 65 en la literatura dominicana", *Impacto Socialista*, segunda etapa, año I, no. 1 (1985), p. 55.

⁸ *Ibidem*.

convertirse en reportero de la vida, una historia de la que en ese momento se siente protagonista y responsable. Exalta y reivindica las grandes hazañas revolucionarias en emotivos y emocionantes cantos de guerra, pero también el heroísmo anónimo de los inmigrantes cococolos. Al tiempo que denuncia la ingerencia extranjera, rescata la memoria del compañero caído, deplora la alienación del hombre común o la desolación del intelectual sometido al viento frío de la humillación y la derrota. La cotidianidad, el diario acontecer, cobra un sentido inusitado.

El nuevo realismo, de corte sociopolítico, se identifica o se confunde a veces con lo que Mercedes Santos Moray ha llamado "poesía sobre la pólvora", entendida como realismo de barricada, y constituye un filón donde se mezclan el oro, la plata y la escoria en proporciones similares a las que se registran en la naturaleza.

En sentido estricto, la novedad del movimiento es relativa. Nuevo en el espíritu, no lo es en la letra. Es nuevo en la actitud, en la exigencia de cambios, en lo que trae de apertura, en su emoción libertaria, incluso en su intransigencia, en su rechazo del pasado y en su visión de futuro. Pero en la forma no aporta variaciones o novedades trascendentales. Imposible decir que el nuevo realismo produce un salto cualitativo hacia un estilo superior o completamente diferenciado de poesía. De cualquier manera, el vino nuevo en odres viejos tiene un sabor especial, como también fue especial la intensidad y el inmediatismo que, sin desmedro de lo conceptual, se manifestó en ciertos textos de esa época. "Si el salto no fue cualitativo en términos formales, es decir, si no hubo una completa ruptura con la tradición literaria dominicana (hay que admitir que muchos no la conocían), por lo menos podría decirse que apareció una manera distinta de *ver* y *tratar* las cosas, una nueva sensibilidad, e incluso un *decir* diferente que habría de consolidarse posteriormente."⁹

El nuevo realismo representa, eso sí, una específica experiencia literaria. Si no es original, es inconfundible, si no es químicamente puro, tiene personalidad propia, es hijo legítimo de su tiempo, producto y subproducto de un tiempo de agitaciones y de cambios. Las circunstancias que le dieron origen, en virtud de las coordinadas históricas, ideológicas y culturales que gravitaban sobre la producción literaria de esos años, determinaron un carácter personal, carácter doméstico si se quiere, o de servicio, para no emplear el latinajo "ancilar". Cuando menos la *intención*, la intención práctica -utilitaria-

⁹ *Ibid*, p. 57.

de esa poesía, marcaba un deslinde con la anterior en términos generales.

Los poetas de choque

El concepto y el ejercicio de la literatura en términos de práctica social utilitaria, pragmática, trae aparejado cierto desdén por el buen cultivo de las formas y a veces -muchas veces- una mala conciencia del oficio. El hecho se puso de manifiesto a finales del 60, cuando ciertos grupos de escritores de versos y machacadores de prosa intentaron hacerse pasar por poetas y narradores de clase, escudándose en la necesidad de un arte revolucionario. La mayoría, sin embargo, fue neutralizada por la crítica intemperante o simplemente colgó los hábitos. Aun así, el nivel de facturación poética se mantuvo alto en los mejores exponentes de la nueva poesía, que por cierto se cuentan con los dedos de una mano. Sobrevino entonces un segundo asalto de poetas con lenguaje de trincheras, esta vez coronado por el éxito. El éxito consistió en la instauración del reino de la llamada Joven poesía, que durante un largo período tuvo en sus manos el monopolio de la cultura de barricada. En la década del 70 el grupo se enroscó en el suplemento literario de *La Noticia* y en la universidad estatal, y extendió su influencia a los clubes culturales que proliferaban por esa época en el país. Algunos de sus miembros han tenido acceso a posiciones de mando en la Biblioteca Nacional y han mantenido y mantienen programas de la radio y la televisión. Por otro lado, es notorio que todos, casi todos, han sido traducidos al francés y han ocupado y ocupan páginas memorables en antologías de autores nacionales y extranjeros. Páginas, sin duda, inmerecidas, y por eso igualmente memorables. De hecho, rara vez un grupo de poetas tan poco dotados para la poesía recibió tantos galardones, tanto sentido homenaje. Si no se reconocen aquí sus méritos literarios, hay que reconocer que los miembros de la Joven Poesía dominan las técnicas de promoción, además de medios de promoción, y se promocionan a gusto.

En principio, el club de la Joven Poesía no se limitaba a la cofradía de *La Noticia*: era un nombre genérico para designar a los autores de postguerra, de manera que la apropiación del nombre podría ser resultado de operación ilícita. También hay que tener en cuenta que la implosión pluralista produjo una fractura importante en las menguadas filas de la Joven Poesía. Algunos de sus miembros, y otros que no lo eran, adhieren de palabra o de hecho al nuevo movimiento, o bien a técnicas de vanguardia que no son patrimonio

exclusivo del movimiento pluralista, y empiezan a realizar una obra de calidad por vía experimental, ajenos al compromiso de la Joven Poesía con la poesía sobre la pólvora. Desde este momento, y en cuanto al punto de vista estético ideológico, el grupo se reduce al hueso. Con alguna excepción, prevalecen ahora los "poetas de choque". El eufemismo se le agradece a Claude Couffon, quien lo empleó inocentemente, y de cierto en sentido no peyorativo, para elogiar a uno de los más robustos integrantes de la Joven Poesía.

Aquí se hablará de poetas de choque, que son los poetas de pose, para distinguirlos de los poetas de oficio, que son los poetas de vocación. Los poetas de choque son poetas epidérmicos por definición: aquellos que escriben la palabra "proletario" y se sienten realizados como el cristiano que hace su buena acción del día. Apenas pueden ver el lado chato de las cosas y por eso su visión es achatada, simétrica, pareja, conforme a un mundo arreglado a imagen y semejanza de sus estrechos pasadizos mentales. Son unidimensionales, renuentes como la capa al toro, obstinados como el toro a la capa. La ignorancia, no sólo la incapacidad, tampoco les permite otra cosa. En general, no promedian un libro de lectura al año y exhiben -cuando exhiben- una típica cultura literaria de folletín, a veces cultura de oído, y un nivel de formación primaria. No es extraño, por obvias razones de analfabetismo, que muchos hayan pretendido hacer poesía como partiendo de cero, ignorando a los precursores que, sin embargo, estaban ahí, al alcance de la mano, casi todos vivos y famosos. En rigor, no podría llamárseles mediocres a los poetas de choque sin temor de halagar. Sólo la audacia y el verso libre les hace creer poetas. En el fondo odian la poesía y lo demuestran. Quizás por esto se impone un ajuste de cuentas al cabo de tantos años de atropellos.

Del nuevo realismo a la poesía sobre la pólvora

En manos de la Joven Poesía y de su retaguardia de poetas de choque con pretensiones de vanguardia, el nuevo realismo no tardaría en desnaturalizarse, dando inicio a un proceso de involución irreversible, inequívocamente irreversible, que conducirá a su desplazamiento por el realismo de barricadas (la poesía sobre la pólvora) y a su gradual extinción histórica. Desgraciadamente, los mismos ingredientes que dieron vida al nuevo realismo contribuyeron a darle muerte, una muerte sin duda prematura, que reveló su frágil naturaleza. En consecuencia, el pasaje del nuevo realismo a la poesía

sobre la pólvora tuvo lugar en forma de un proceso brusco, de incontenido descenso de calidad.

La intensidad y el inmediatismo característicos de la primera etapa, la etapa del despegue, se reducen de pronto al registro del momento más inmediato y el enfoque se hace superficial, desprovisto de profundidad de campo. El grado de la escritura, cada vez menos elaborada, remite a un lenguaje de expresión rasante, pura crónica periodística. El tono se vuelve más estridente y panfletario en la medida en que se descuida y se pierde lo conceptual. Los títulos de libros y poemas son, por eso, intercambiables: *Huellas de dolor*, *Huellas de la ira*, *Aniversario del dolor*. Por añadidura, el sentido de la historia comienza a limitarse o se limita a la caza de efemérides. A veces el poeta se anticipa al destino, escribiendo un texto a la memoria de un héroe vivo para decir presente a la mañana de su muerte en las páginas de los suplementos literarios. Cualquiera diría que no fue casual que Marcio Veloz Maggiolo compusiera en 1972 una *Elegía a Juan Lockward*, cuyos primeros versos sólo pueden ser interpretados, o usados, a manera de sátira contra la literatura de efemérides:

Este Juan Lockward se morirá, sin dudas.
Habría que pensar en su epitafio.

Nada tiene de extraño que la literatura y los literatos de esa época, contrario a lo ocurrido en el 60, hayan sido ignorados por su público potencial. Ellos mismos, los literatos de la edad dorada de la Joven Poesía, la década del 70, se arrinconaron y se marginaron por incapacidad, porque el arte no surte efecto social si no surte, primero, efecto artístico. En ese detalle está contenida la diferencia entre los poetas del nuevo realismo y los cultores de la poesía sobre la pólvora.

Por lo demás, queda entendido que la labor de la institución de la Joven Poesía es un crimen de esa cultura. Nada pudo oponer al pluralismo, que no fuera su propia oquedad. Nada pudo legar a las nuevas generaciones, al margen de una lección de arrivismo como fenómeno literario. De hecho, la Joven Poesía es un salto hacia atrás, no una síntesis dialéctica como propone Andrés L. Mateo en sus desvaríos críticos.¹⁰ Tampoco es demostrable que la Joven Poesía constituya un movimiento o escuela con suficiente personalidad para ser englobada en un aparte histórico, y mucho menos como ejemplo

¹⁰ Andrés L. Mateo, *Poesía de posguerra/joven poesía dominicana*, Santo Domingo, Editora Alfa y Omega, 1981, pp. 7, 9 y 55.

de buena poesía. Lo que se entiende por Joven Poesía nunca fue más que una agrupación de amigos y "enemigos íntimos" con posiciones teóricas enfrentadas, cuando las hubo. En la práctica, nunca lograron insertarse en un espacio poético propio.

Ni siquiera puede aceptarse la afirmación de que esa Joven Poesía es hija de "cedaceo de los novísimos y la desaparición en pleno de los agrupamientos" de posguerra.¹¹ Esto equivale a afirmar que los exponentes de la Joven Poesía decantaron y superaron los niveles de realización artística de los pioneros del 60, lo cual es demostrablemente falso, ridículamente falso. Y falaz! En los entresijos de esa retórica que coloca a la Joven Poesía en un marco de calidad, se la sugiere cual depositaria del legado del 60. La sugerencia, desde luego, no sorprende en boca de un integrante que es el máximo teórico y antólogo de la cofradía: Andrés L. Mateo.

Menos, mucho menos que herederos o depositarios de una trayectoria, los jóvenes poetas fueron usurpadores, aves de presa y no epígonos. La escasa buena poesía del 60 pasa por ellos, no a través de ellos. A título de gloria permanecerán, si permanecen, como punto de referencia, es decir, cultores de una poética que raramente cuajó, si acaso cuajó, en obras representativas de una época.

Para concluir, puede decirse que, en cuanto ideología estética, el nuevo realismo, que se identifica o se confunde a veces con la poesía sobre la pólvora, representa una corriente y un dogma dominantes durante la década del 60 y también en la del 70, en la que sobrevive degradado, estridente, precisamente a través de la Joven Poesía, y empieza a ceder el paso a tendencias innovadoras con las cuales ya cohabitaba, como el experimentalismo de Ramón Francisco, amén del pluralismo. Aún a finales de los 80 mantenía el movimiento su precaria existencia en obras que parecen vivir fuera de la historia, cuestionadas con acritud por integrantes de la que Andrés L. Mateo ha llamado, entre cariñoso y despectivo, "generación de puñitos rosados",¹² es decir, los poetas de la crisis, poetas de la hora veinticinco.

Sin embargo, al margen de un destinatario histórico de pacotilla como pretendió ser la Joven Poesía, el legado de los buenos poetas del 60 ha tenido repercusión en voces que han mantenido y mantienen un vínculo muy especial de continuidad en la ruptura, unión y desunión a la vez. Voces, por cierto, de la misma promoción,

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 11.

aisladas, disidentes, marginadas o automarginadas, en ambos casos marginales, voces como del purgatorio. Voces que han tomado distancia del legado del 65, objetivizándolo, ganando en perspectiva lo que han perdido en el detalle.

A la manera de Proust, algunas de estas voces traducen la experiencia del pasado como una función y una realización de la memoria, memoria y deseo, evocación y conjuro, magia y exorcismo. Sobre esta base, el rescate, la reconstrucción de las vivencias cobra vida en una atmósfera alucinante y, paradójicamente, lúcida. Sobre esta base, algunas de estas voces han pronunciado ya el réquiem por el nuevo realismo y han superado las instancias de pobreza demostradas mil veces por los poetas de la Joven Poesía hipotecados a la poesía sobre la pólvora. En adelante, sólo habrá que esperar que las circunstancias no vuelvan a requerir de su caudal sonoro, por cierto menos caudal que sonoro en la época de la decrepitud.