

Del *Locus Amoenus* a la vereda tropical: poesía dominicana siglo XX

Graciela Maglia Uercesi

*En esta pequeña geografía
en donde siempre la palabra macho
es una catedral desde muchacho.*

Compadre Mon, Poema

Abstract

Sin duda, la comunidad imaginada de nación en República Dominicana fue una respuesta a la amenaza de disolución de la autonomía nacional en manos del capitalismo extranjero, en un ambiente marcado por una traumática experiencia con la modernización por parte de las elites. Frente a la pregunta identitaria Manuel del Cabral responde con la proyección de una figura caudillesca, de un héroe criollo revolucionario, Compadre Mon, en el cual se resumen las virtudes tradicionales del campesino dominicano, con la inclusión del elemento africano desde una visión integradora pero eclipsada por la distancia (los negros son los otros: los haitianos y los *cocolos*).

Palabras clave: República Dominicana – identidad caribeña – nación – poesía – microsemióticas.

Abstract

Without a doubt, the imagined community as nation in the Dominican Republic was a response to the threat of dissolution of national autonomy by foreign hands, in an environment marked by the traumatic experience of modernization introduced by the elite. Faced with the question of identity, the poetry of Manuel del Cabral responds with the projection of the figure of a political boss, a revolutionary Creole hero, Compadre Mon (“Buddy Ray”), in whom the tradition virtues of the Dominican peasantry are summed up, with the inclusion of the African element from an integrating perspective but eclipsed by distance: Blacks are the Other, Haitians and “Cocolos”.

Key words: Dominican Republic – caribbean identity – nation – poetry – microsemiotics.

Manuel del Cabral

La historia de República Dominicana muestra que el país que ha resultado ha sido altamente africanizado en la realidad, pero étnicamente blanqueado en la comunidad imaginada de nación; un territorio tardíamente liberado del yugo colonial español (1844) y representado, desde la literatura canónica, en relación con el prestigio incontaminado del origen taíno. Pero la poesía del temprano siglo XX inscribiría otras voces en el concierto de la identidad nacional quisqueyana. La selección de nuestro corpus corresponde al período de auge de la poesía del Caribe hispánico (1930-1940), un momento de autoafirmación de la identidad cultural caribeña en su hibridación, con rescate del ancestro africano y consolidación de la antillanidad

Manuel del Cabral, originario de la región del Cibao, área rural al norte del país, habla desde un *locus* de enunciación tradicional y a partir de una *base noética*¹ conservadora, propia de la zona ganadera de esta región de la isla, pero enfrentando el campo del poder con la creación poética de la figura legendaria del “Compadre Mon”, cuyo perfil responde a un *habitus*² criollo.

La incorporación del elemento criollo se tornó indispensable en las sociedades coloniales y, frente al deseo imperial de contener o invisibilizar ese mundo mezclado que surgía en América con la fuerza inusitada de la pulsión histórica, se hizo evidente la realidad de un sistema imperial que ya no podía seguir funcionando sin esos “grupos artificialmente marginados”³.

El modelo medieval agro-católico feudal español proyectado en las colonias de ultramar se concentró en el campo, sede de la explotación económica tradicional, articulada sobre las economías mineras o agropecuarias, regulada por el régimen encomendero, primero y esclavista, después. Pero, paralelamente, a finales del siglo XVIII, apareció espontáneamente una población periférica, que crecía desordenadamente en zonas olvidadas por el sistema, fuera de toda codificación socio-económica o cultural externa. Este *hinterland* prosperaba a la sombra de las ciudades y haciendas organizadas desde el proyecto europeo y ofrecía un espacio excéntrico que escapaba a la regulación metropolitana.

Aquel híbrido mundo cimarrón, suerte de gran palenque, amaba las fronteras en las que la libertad permitía el desplazamiento y el contrabando y cobijaba al desertor junto al perseguido por la justicia; al ilegal junto al fugado del presidio, al indio y al negro que huían de la esclavitud en cualquiera

¹. Siguiendo a Mukarovsky, Ian, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, entendemos *base noética* como sistema de representaciones.

². Ver Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.

³. Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976, p. 125.

de sus formas. A este microuniverso marginal se le suma otra diáspora, migrantes aislados que llevan una existencia errática, con escasa socialización y organizan su rancho –en el caso del Caribe, el *bohío*– con su *gens*, en el medio del monte. Los sertonistas, bandeirantes, gauderios brasileños, gauchos y montoneros, guasos rioplatenses, llaneros tropicales de la historia real, son moldeados poéticamente por la mente popular como personajes transgresores de la legalidad oficializada y regidos por el código de sangre propio de las comunidades primitivas en las cuales el honor, la venganza y el botín como entidades públicamente entendidas, constituyen imperativos inmemoriales que superponen el bien colectivo por encima del interés y la seguridad personal⁴. En la figura de Compadre Mon se condensa esta ética premoderna:

Aquí, donde la voz está en el cinto,
entre la dentadura de las balas
entre la dentadura del instinto.

(“Poema 1”)⁵

Tu sonrisa caía como un hacha
sobre los hombres, cuando tu botín
era sobre tu potro una muchacha.

(“Poema 3”)

Como frente a una carta de raíces,
para saber el mapa de la tierra
yo me puse a leer tus cicatrices.

(“Poema 2”)

Y aquí, Compadre Mon, aquí en el río
cabe el cielo, lo mismo que en tu mano
cabe la historia de tu caserío.

(“Poema 3”)

Estas figuras se convierten en el *axis mundi* de un universo simbólico en el que la belleza, la verdad y el bien son para todos aquellos que se identifican con el territorio consagrado por el “cacique”:

⁴. Lipovetsky, Gilles, “Violencias salvajes, violencias modernas”, en *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986.

⁵. Todas las citas que siguen corresponden a esta edición: Del Cabral, Manuel, *Antología Tierra (1930-1949)*, Madrid, Ediciones del Instituto de Cultura Hispánica, 1949. Otras ediciones: Del Cabral, Manuel, *Obra completa*, Colección Poesía de Nuestra América, Madrid, Escelier, 1976; Del Cabral, Manuel, *Compadre Mon*, Edición ilustrada, Santo Domingo R. D., Banco de Reservas de la República Dominicana, 2001.

Lo que ayer dije aquí yo
 a gritarlo vuelvo ya:
 ¿tierra en el mar?
 No señor,
 aquí la isla soy.

(“Habla Compadre Mon”)

Más tarde, cuando este contingente rural engrosó las filas de la revolución independentista, “criollizó” las europeizantes sociedades urbanas latinoamericanas, dando lugar a la dicotomía campo-ciudad, con importantes consecuencias en las naciones por venir.

Manuel del Cabral formuló una toma de posición peculiar dentro del campo literario dominicano debido a la complejidad de su *locus* de enunciación: su experiencia en el extranjero lo introdujo en la modernidad literaria, pero, al mismo tiempo, parte de su obra expresa una visión de mundo conservadora y patriarcal vigente en la isla.

Compadre Mon (1940) es un libro con una estructura tripartita: la Primera Parte, incluye la “Carta a Compadre Mon” y 34 poemas; la Segunda contiene 12 poemas iniciales y 3 secciones: “Tierras casi sin Mon”, “Motivos de Compadre Mon” y “Cuatro vecinas de Mon” y la Tercera se compone de “Compadre Mon en Haití” y “Compadre Mon en su tierra”⁶. Este temprano poemario responde al problema sociopolítico económico generado por el neocolonialismo norteamericano en la isla con la creación de un personaje cuya aristeia llanera es la versión tropical de la *virtus* guerrera centrada en la destreza física y el valor objetivamente demostrados en la batalla. La pasión de Mon a través de los campos dominicanos se puede asimilar a la aventura del héroe mítico cuya lectura psicoanalítica encontramos en el clásico estudio de Joseph Campbell⁷. El esquema tripartito de la aventura heroica incluye la separación, la iniciación y el retorno. El “elegido” abandona su comunidad de origen para seguir la llamada del “más allá”; inicia el camino de las pruebas en donde encontrará ayudantes mágicos así como enemigos que obstaculizarán la ruta hacia la prueba principal, la que hará posible el pasaje ritual de la ignorancia a la sabiduría, luego de la *catábasis* o descenso al *infernus* en donde se produce la hierogamia mística y el cambio de estatus, del cual el personaje retornará como héroe revelado⁸.

6. El compadrazgo es una de las antiguas modalidades de organización social y simbolización. Ver García Canclini, Néstor, “Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina”, en *Punto de Vista*, N° XIV, 40, Buenos Aires, 1991, pp.1-48.

7. Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.

8. Una versión algo estereotipada de esta lectura arquetípica la encontramos en Rosario Candelier, Bruno, *La creación mitopoiética. Símbolos y arquetipos en la lírica dominicana*, Santiago/República Dominicana, Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, 1989.

El hecho de encarnar al héroe revolucionario dominicano recurriendo a un arquetipo tradicional tiene implicaciones ideológicas⁹. La épica es un género consagrado a cantar la gloria del pasado para prestigiar el presente, a través de la conexión con un orden sagrado en el que los *protoi, in illo tempore, ab initium* realizaron hazañas paradigmáticas cuya victoria sobre el *chaos* permitió establecer la comunidad de la que serían héroes epónimos.

La visión del mundo mítica de la épica clásica explica la historia desde una dimensión trascendente (asociada a los conceptos de *moira, fatum, númina*, entre otros) cuyo conocimiento es accesible solo a uno pocos elegidos, quienes luego de iniciarse en las verdades esenciales, vencer difíciles pruebas y alcanzar la estatura de héroes, se convertirán en guía de su pueblo. Así, la existencia es entendida como la materialización de un programa preconcebido fuera del tiempo humano por un agente divino. Su desciframiento solo tendrá lugar cuando el héroe experimente la *anagnórisis* de su destino.

“Compadre Mon”, apócope de Ramón¹⁰, responde a la pregunta sobre el ser nacional con un gesto retrospectivo que pergenia la estampa heroica de un “criollo tropical” y lo consagra, desde una supraperspectiva épica, como artista:

Ni la veta del ocio con caminos
que va sacando el mar de las guitarras
tú tienes algo más, jefe de trinos...¹¹

(“Poema 5”)

...ya en el corral de tu guitarra siento
que muge el huracán, es que tú sueltas
de los alambres del corral el viento.

(“Poema 7”)

Como mártir:

es que desde hace tiempo,
tú construyes la patria, destruyéndote...

(“Carta a Compadre Mon”)

⁹. El tópico de la *catábasis* o descenso a los infiernos como prueba principal del camino del héroe en la *Eneida* de Virgilio y *La Divina Comedia* de Dante, el *Gilgamesh* y el *Libro de los muertos* egipcio. Ver Maglia, Graciela, “El infierno de Sábato en *Sobre héroes y tumbas*”, en *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, vol. 82, enero-marzo de 1989, Bogotá, p. 545.

¹⁰. Compadre Mon es el apodo del Presidente de la República, Ramón Cáceres (1868-1911), militar y político dominicano que dirigió el levantamiento contra el dictador Ulises Heureaux. Fue asesinado durante el ejercicio de su cargo.

¹¹. La negrita es mía.

Más que el viento mañoso (Dios con maña)
oigo a Compadre Mon que viene limpio
cuando regresa sucio de la montaña...

(“Poema 13”)

Y como sabio:

...hasta el viento lo sabe y madrugando
se siente alumno de tu potro y viene
el gallardete de su cola izando...

(“Poema 15”)

Ya sé, don Mon, que aquello que tú sabes,
te lo enseñó tu escuela: la llanura:
novia mayor de tu cabalgadura.

(“Poema 32”)

Como héroe revelado, Compadre Mon llega a ser paradigma de las virtudes antiguas en el microuniverso androcático de los llanos caribeños e inscribe la “diferencia” a través del rescate del componente criollo, más que del legado africano. Para leer *Compadre Mon* debemos recurrir a la enciclopedia del archivo oral popular y recuperar el paradigma heroico forjado en las virtudes de los *protoi*, cuya excelencia física y destreza en el campo de batalla del mundo aseguran su preeminencia frente al plurimorfo rostro del *chaos* –la injusticia social, la pobreza, la persecución de la ley, las trampas del mundo haitiano, entre otras– vivo en los “romanceros” latinoamericanos que rodean la gestación de las nuevas naciones en el periodo post-independentista¹². El *epos* tropical dominicano tiene hermanos en otras latitudes del continente americano que reelaboran motivos populares en una respuesta conservadora al problema nacional, con la creación de un personaje mítico, educado en la experiencia. Compadre Mon alcanza su *estado de competencia* luego de pasar por el camino de las pruebas y regresar triunfante de su catábasis por las tierras de Haití¹³:

12. Ver González Echavarría, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. Lengua y estudios literarios*, México, FCE, 2000.

13. La semiología greimasiana retoma el análisis estructural del mito para analizar la acción narrativa como una serie de transformaciones que redundan en un cambio de estado, de tal modo que el héroe alcanza el *estado de competencia* o capacidad para realizar su *performance* principal, “transformación que produce un nuevo estado de cosas”, una vez que ha triunfado en el difícil camino de las pruebas en diferentes *recorridos narrativos*. Ver Greimas, A. J. y Courtès, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

Y allá, dice aquel viento, no me paro,
yo soy un agua desbocada y quiero
ponerme oscuro para ser más claro.

(“Poema 15”)

Compadre Mon es campeón del hipérbaton histórico cuya presencia mágica asegurará el bienestar de la comunidad, devolviendo al pueblo algo de aquel paraíso perdido que tuviera lugar en los comienzos¹⁴:

Porque todo lo tienes de soldado,
cuando me das la mano, ya en los dedos,
siento tu corazón uniformado.

Prietos de tiros y de golondrinas,
Compadre Mon, tus ojos me repiten:
que con tu pantalón la tierra empinas.

Criollo agujero para ver la vida...
aquí desde muchacho la montaña
tú la ves por el ojo de la herida.

Aquí también la oscuridad trabaja...
la biografía de la noche solo
en tu carne la escribe la navaja.

Compadre Mon, y tú, sobre la tierra,
como tu bala que enterrada sube
si la Historia tu bala desentierra.

Mas no solo ya aquí madrugadora
tu munición familia de las plumas;
aquí también tu bota labradora.

Hablo con el sudor endurecido,
hablo con el sudor que sepultado
sube de ramas y de miel vestido.

Converso con tus barbas, y ya te siento
que converso con yerbas cimarronas
llenas también de pájaros y viento.

¹⁴. En el sentido que Mircea Eliade da a la expresión latina en su estudio antropológico de las religiones y el mito en las sociedades arcaicas.

Pero duro de lomas y de llanos,
 Compadre Mon, yo vengo de tus dedos
 porque más que a tu voz, oigo a tus manos.

(“Poema 11”)

Una mínima descripción del nivel prosódico comprueba nueve estrofas isométricas endecasílabas que corresponden al clásico *terceto*, immortalizado por Dante en la *Divina Comedia*, con rima consonante encadenada /ABA/. Dentro de esta forma canónica transmitida por la tradición hispánica, Del Cabral expresa una visión de mundo patriarcal característica del ámbito campesino¹⁵.

Recordemos que la organización gentilicia, regulada por la figura del *pater familias* fue heredada por las provincias de la Romania durante los largos siglos de dominación del Imperio Romano y perpetuada con algunas variantes a través de la estructura agrícola religiosa militar del sistema feudal medieval europeo: llegará a América, a través del Caribe, primer campo de experimentación del ingenio peninsular¹⁶. Con ella se transmitió la cultura bipolar de la romanidad, cuya axiología, resumen de las virtudes romanas, se construye alrededor de la figura del soldado (*miles*) y del agricultor: la tierra pródiga y el campo santo; la guerra y la paz; la hoz y la guadaña; Démeter y Ares; *eros* y *thánatos*; el caballo uncido al arado para sembrar la vida y amarrado al carro del vencedor para cosechar la muerte¹⁷:

Mas no sólo ya aquí madrugadora
 tu munición familia de las plumas;
 aquí también tu bota labradora.

Hablo con el sudor endurecido,
 hablo con el sudor que sepultado
 sube de ramas y de miel vestido.

A la hora de clasificar los poemas de *Trópico negro* (1942), el aspecto prosódico será definitivo. Sus composiciones escritas en versos de arte mayor,

15. El término “patriarcado” (del latín *pater-patris*) *stricto sensu*, alude a la “regla del padre” y es utilizado en antropología para designar aquellas sociedades en las cuales el padre regula la vida comunitaria con poder pleni-potenciario sobre los varones más jóvenes, así como sobre otros miembros subalternos no cosanguíneos. El feminismo señala que la androcracia es un principio generalizado, asimilable a otras clases de opresión, como el racismo o el capitalismo. Ver Payne, Michael, *Diccionario de teoría, crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 515 y ss.

16. Cfr. Morales Carrión, Arturo, *Puerto Rico y la lucha por la hegemonía en el Caribe*, Puerto Rico, Centro de Investigaciones históricas, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

17. Las virtudes romanas resumen las *mores maiorum*, o costumbres de los antepasados, a saber: *religio, pietas, officium, gravitas, constantia, firmitas, disciplina, industria, virtus, clementia, frugalitas* y *severitas*. Cfr. Barrow, R. H., *Los romanos*, México, FCE, 1983.

generalmente dodecasílabos, suenan artificiales, como si el archivo oral perdiera frescura dentro de un esquema isométrico (“Trópico picapedrero”, “Aire negro”, “Trópico suelto”, entre otros), frente al ágil metro octosílabo, cuyo sabor juglaresco trae la memoria del romancero y pone al pueblo en verso, expresando el problema socioracial con credibilidad (“Negro con pala en la tierra”, “Haitiano taumaturgo”, “Acordeón”, “Trópico que ríe”, “Tres apuntes”, “Islas de azúcar amarga”, entre otros).

Del Cabral conjura la violencia histórica, trocando la visión de mundo trágica propia de las sociedades signadas por un “sin salida” histórico, en la visión de mundo mágica, a través de una transmutación corriente en el *habitus* caribeño, cuyo *eros*, el aliento vital, vence a *cronos*, el tiempo lineal, a través del ritual.

Para el poeta cibaeno, el negro es todavía el “otro”, redimido, cuando es dominicano, como es el caso de los poemas de *Trópico negro* (“Trópico picapedrero”, “Horrible compañero”, “Haitiano taumaturgo”, “Aire negro”, “Negro sin nada en tu casa”, “Trópico suelto”, “Amuleto de hueso”, “Negro sin zapatos”, “Negro sin risa”, “Negro manso”, “Negro siempre”, “Este negro”, “Cola”, “Islas de azúcar amarga”), de los *Poemas continentales* (“Negro de América”) y algunos de *Compadre Mon* (“Colasa con Rumba”, “Colasa con ron”, “Pulula”) y ambivalente –a veces benigno, a veces taimado– cuando es haitiano, como en “Compadre Mon en Haití” (en *Compadre Mon* Tercera parte).

En “Aire negro”, Del Cabral reescribe poéticamente la Historia a través de la carnavalización de la vida en las plantaciones como mecanismo de burla de la cultura oficial y subversión de los valores de la ideología dominante. La concreción semiótica del poema ofrece, en el nivel de la manifestación, una trivialización de la *mulier terribilis*, imagen con la que es estereotipada a menudo la mujer negra desde la mirada blanca, acompañada de desacralización del arquetipo del cuerpo materno¹⁸. La escena de la danza desplaza el peso de la significación desde la ceremonia sacrificial en el nivel del secreto, hacia un universo lúdico y gozoso, lejos de la patética realidad de la esclavitud y la diáspora, en el nivel de la manifestación.

En “Aire negro” podemos explorar la ambigüedad constitutiva de la obra estética verbal y analizar el contraste entre el nivel superficial eufórico y el nivel profundo disfórico. Así, el eje sintagmático construye una escena *doudouista*¹⁹, en la que, desde una óptica exotizante, se banaliza la danza de la coca, “capturada” en la Kodak de los turistas extranjeros, alrededor de una *isotopía erótica*, a través de las siguientes marcas textuales:

18. En este caso, *Cocola*, es decir, migrante del Caribe francés o inglés con destino a las plantaciones dominicanas.

19. Término derivado de la expresión antillana que calificaba la belleza nativa femenina. Apelativo afectivo de una mujer a un hombre. En literatura, connotación paternalista. Ver López Morales, Laura, *Literatura francófona II. América*, FCE, 1996.

/cantan, cicales, cocos, cocoteros, tambor, son, piel, pestañas, ojos, lirios, carcajadas, lunas, cielos, sol, ancas, hembra, negra desnuda, dulces huesos, respiración, vida, voz, silencio, color de rosa, mieles, ron, alegre, sube/²⁰.

mientras que el eje paradigmático sugiere una ceremonia probablemente *vodú*, corriente en el Caribe francófono, legible en la *isotopía thanática*, con las siguientes marcas textuales:

/ muge, lucha, dura caña, belfos, clava, tragó, retuercen, tiemblan, muge, temibles, furiosas, fiero, toro, cuchillo, heridas, golpes, bestia, ruidos roncós, tufo, nubarrón, ciclón, rito, selva, Papá-bocó/.

El oxímoron del título /Aire negro/ une la dimensión pneumática, celeste, masculina /aire/ con la ctónica, telúrica, femenina /negro/, con connotación de oscuridad-tiniebla²¹.

Las formas rituales del espectáculo como una de las múltiples manifestaciones de la cultura carnavalesca de raíz popular, entendida como momento de renovación óptica y transmutación social, han sido analizadas por Bajtín en su estudio sobre Rabelais²².

El carnaval trasciende el mundo artístico, la escena, porque pertenece a la vida misma que renace en la libertad ilimitada de la fiesta, sobre la base de mejores principios. El regocijo carnavalesco proporciona una fuga del suplicio de la vida ordinaria y un retorno a la Edad de oro. La fiesta constituye un tiempo de suspensión de la alienación, de desaparición de la desigualdad y de comunicación humana total y concreta, sin restricciones morales ni sociales. El lenguaje carnavalesco –caracterizado por la lógica del “mundo al revés”, las permutaciones, las degradaciones y las profanaciones– huye de la previsibilidad, inmutabilidad y perfección de la cultura oficial y habla a través de formas dinámicas y símbolos proteicos de sucesión y renovación; así, afirma gozosamente la relatividad de las verdades y autoridades de la cultura oficial. La risa carnavalesca es popular y ritual, incluye al que ríe y va dirigida contra toda suerte de instancia reguladora superior:

20. Recordemos que el coco es utilizado en las ceremonias mayores de la santería y en la preparación de hechizos del culto. Los mitos etiológicos del coco son transmitidos por la leyenda yoruba; se acostumbra “darle coco al santo”, lo cual significa preparar el coco para la adivinación, sistema que recuerda el arte de la Sibila para descifrar la voluntad de los dioses inscrita enigmáticamente en las hojas que desordenaba el viento. (Virgilio, *Eneida*, CVI). Ver González-Wippler, Migene, *Santería. Magia africana en Latinoamérica, México*, Editorial Diana, 1982.

21. Ver Durand, Gilbert, *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1989.

22. Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

Cantan los cocolos bajo los cicales.
Ya la piel del toro muge en el tambor.
Los temibles lirios de sus carcajadas:
sus furiosas lunas contra el nubarrón.

Está fiero el cielo que cayó en sus ojos.
Lucha con las ancas de la hembra el son.
por entre pestañas de los cocoteros
cuchillos de vida le clava ya el sol.

Nórdicos turistas mascan voces negras;
piel color de rosa trópico quemó;
pipas neoyorquinas, tufo de cerveza;
(se tragó la kóidak los Papá-bocó).

Las cocolas cantan cánticos calientes,
cantos que retuercen vientres de alquitrán.
Y entre sus corpiños tiemblan cocos negros
que a los cocolitos vida blanca dan.

Recia risa, a ratos, hace heridas blancas.
Hoy su noche alumbran, y andan por su piel
ya borracho el son. Más la borrachera
que entra por sus belfos, sale por los pies.

Y los dulces huesos de la dura caña
no tienen más mieles ni más duros son,
que la carne negra de la negra alegre
que se alegra a golpes de tambora y sol.

Sube por su cuerpo de bestia divina
fuerte olor a tierra. Su respiración
viene como un viento del ciclón del Cosmos.
(la emborracha el rito mucho más que el ron).

Sale ya del vientre del tambor la selva.
Ya la piel del toro muge en el tambor.
Y contra el silencio de sus ruidos roncós
la negra desnuda parece una voz.

(“Aire negro”)

El efecto acústico del poema aprovecha especialmente el recurso rítmico y las figuras de repetición fónica como la aliteración *-/cocolos, cocales/; /cocolas cantan cánticos calientes/-* a lo largo de ocho cuartetos endecasílabos con rima asonante –ocasionalmente consonante– en los versos pares y libre en los impares. El ritmo isocrónico es producto de la repetición de un pie métrico regular, de modo que cada hemistiquio se encuentra separado por una cesura intermedia y termina con un *íctus* paroxítono, con el siguiente esquema rítmico: *-uuu-u// -uuu-u*²³.

Franklin Mieses Burgos

Franklin Mieses Burgos (1907-1976) pertenece al grupo de *La poesía sorprendida*, junto a Alberto Baeza Florez, Eugenio Fernández Granell, Mariano Lebrón Saviñón y Freddy Gatón Arce. Se reunían en casa de Rafael Américo Henríquez Castro en las célebres tertulias literarias de “La Cueva” y llegaron a publicar veintiún números de la revista *La poesía sorprendida*, desde octubre de 1943 a mayo de 1947. *La poesía sorprendida* detentó una posición autónoma en el campo literario e incursionó en la labor crítica, cuyo paradigma estuvo representado por Amado Alonso –especialmente sus comentarios en torno a la poesía de Pablo Neruda– y por Dámaso Alonso –quien dirigiera la Biblioteca Románica Hispánica y, partiendo de la poesía dominicana, tratara de gestar la patria antillana, con la que soñaran Eugenio de Hostos y José Martí.

Mieses Burgos expresa en verso la dimensión carnavalesca del híbrido Caribe en su plenitud posmoderna: aunque discriminado, autocontenido, aunque esclavizado, libre, aunque privado, hedonista, en la inopia, rico, aunque ultrajado, orgulloso, alegre entre lágrimas. A pesar de todas las miserias, postergaciones y fracasos históricos, el Caribe dominicano reinicia la danza de los días en un ritmo que encuentra una dimensión redentora en la repetición sicotrópica. En diálogo con por Alberto Baeza Flores, el 2 de agosto de 1975, Franklin Mieses Burgos declara: “El paisaje dominicano que se advierte en mi poesía es el real y existe en ella en contraposición con el falso paisaje nacionalista de maraca turística que el régimen trujillista quería imponernos”²⁴. Así lo revela una lectura analítica de su poema “Paisaje con un merengue al fondo”, del libro *Trópico íntimo*, escrito entre 1930 y 1943:

23. El símbolo */-* señala las sílabas tónicas y */u/*, las sílabas átonas. Por su parte, el símbolo *//* indica cesura o pausa que separa el verso en hemistiquios.

24. Cfr. Baeza Flores, Alberto, *La poesía Dominicana en el siglo XX. UCMM. Santiago. República Dominicana. 1977*, p. 556.

Por dentro de tu noche
 solitaria de un llanto de cuatrocientos años;
 por dentro de tu noche caída entre estas islas
 como un cielo terrible sembrado de huracanes;
 entre la caña amarga y el negro que no siembra
 porque no son tan largos los cabellos del agua;
 inmediato a la sombra caoba de tu carne:
 tamarindo crecido entre limones agrios;
 casi junto a tu risa de corazón de coco;
 frente a la vieja herida violeta de tus labios
 por donde gota a gota
 como un oscuro río desangran tus palabras, lo mismo que
 dos tensores bejucos enroscados
 bailemos un merengue, un furioso merengue
 que nunca más se acabe.
 ¿Que somos indolentes? ¿Que no apreciamos nada?
 ¿Que únicamente amamos la botella de ron,
 la hamaca en que holgazanes quemamos el andullo
 del ocio en los cachimbos de barro mal cocidos
 que nos dio la miseria para nuestro solaz?
 Puede ser; no lo niego; pero ahora, entre tanto,
 bailemos un merengue hasta la madrugada,
 entre ajíes caribes de caricias robadas
 caben cielos ardidos de fuego de aguardiente;
 bajo una blanca luna redonda, de cazabe.
 Que ya me están urgiendo por caminos reales
 los nisperos canelas de tus propios racimos,
 y no sé de qué soles tropicales me vienen
 todas estas violentas viscerales urgencias
 de querer cimarronas morbideces de sombras.
 ¿Que hay muchos que aseguran que aquí, entre nosotros,
 la vida tiene el mismo tamaño de un cuchillo?
 ¿Que nuestra gran tragedia como país empieza cuando
 aprendimos a tocar el bongó?
 ¿Que el acordeón y el güiro han sido los peores
 consejeros agrarios de nuestros campesinos?
 Puede ser; no lo niego; pero ahora, entre tanto,
 bailemos un merengue que nunca más se acabe,
 bailemos un merengue hasta la madrugada:
 que un hondo río de llanto tendrá que correr siempre
 para que no se extinga la sonrisa del mundo.
 ¿Que el machete no es sólo en nuestras duras manos?

¿Un hierro de labranza para cavar la tierra
 pequeña del conuco, sino que muchas veces
 se ha convertido en pluma para escribir la historia?
 Puede ser; no lo niego; pero ahora, entre tanto,
 bailemos un merengue hasta la madrugada:
 que ya no serán sólo tus manos olvidadas
 dos sonámbulas rutas de futuras vendimias
 sobre una tierra brava;
 ahora te daremos otras maternidades
 fecundas de distintas raíces verticales.
 ¿Que fuimos y que somos los mismos marrulleros,
 los mismos reticentes del pasado y de siempre?
 ¿Que dentro de la escala de los seres humanos
 hay muchos que suponen que nosotros no vamos
 más allá del alcance de un plato de sancocho?
 puede ser; no lo niego; pero ahora, entre tanto,
 bailemos un merengue de espaldas a la sombra
 de tus viejos dolores,
 más allá de tu noche eterna que no acaba,
 frente a frente la herida violeta de tus labios
 por donde gota a gota
 como un oscuro río desangran tus palabras.
 Bailemos un merengue que nunca más se acabe,
 bailemos un merengue hasta la madrugada:
 el furioso merengue que ha sido nuestra historia²⁵.

(*Trópico íntimo*, 1930-1943)

Edmond Cros define el texto cultural como “un fragmento de intertexto de un determinado tipo que interviene según modos específicos de funcionamiento en la genealogía de la escritura. Se trata de un esquema narrativo de naturaleza doxológica en la medida en que corresponde a un modelo infinitamente retransmitido, el cual, como consecuencia, se presenta como un bien colectivo cuyas marcas de identificación originales han desaparecido. (...)”

²⁵. El merengue, es un baile folclórico dominicano cuyo origen criollo se asocia a las guerras de la independencia nacional. Su estructura tripartita –paseo, cuerpo y jaleo– se inscribe en un ritmo de 2 por 4. Es interpretado en instrumentos populares, como el tres, el cuatro y las bandurrias dominicanas, desplazadas más tarde por el acordeón. Lo curioso de su coreografía es que las parejas danzan entrelazadas, sin soltarse, dibujando círculos mientras siguen los compases que se repiten en series infinitas. El auténtico merengue subsiste en las áreas rurales, dado que en las zonas urbanas se ha transformado en merengue de salón o se ha hibridizado con otros géneros musicales. Inicialmente, el merengue fue rechazado por las elites, por su sabor africano así como por sus letras escabrosas pero, a partir de 1930, esta danza de regocijo fue difundida a través de la radio, como ícono de la campaña electoral trujillista que, de la mano de la modernidad tecnológica, inundaba la isla.

La invariabilidad del sentido de ese núcleo semántico estable está protegida por la extrema labilidad de los elementos periféricos²⁶. En efecto, el texto cultural cobra existencia cuando forma parte de un objeto cultural constituido según una cierta organización semiótica profunda, que aparece solo fragmentariamente en la superficie textual.

El *texto cultural* subyacente en “Paisaje con un merengue al fondo” está constituido por el *cliché* y las repeticiones explícitas de la doxa que reproducen especularmente la mirada del “Otro”, del que establece la apuesta del saber/poder desde el juego imperial, cuya evaluación negativa es construida a partir del estereotipo gestado desde la perspectiva colonial del caribeño –léase, el afrocaribeño–: perezoso, bebedor, mujeriego y “rumbero”, o sea antimoderno, dado que carece de todo síntoma que revele su pertenencia a la modernidad²⁷. Frente a esto el sujeto cultural caribe expresado en la voz plural del narrador responde con la fuerza de la conciencia colectiva, desde la que se rescata la afro-dominicanidad definida por un saber-hacer enunciado desde una huella discursiva negativa. Indolentes, indiferentes, bebedores, holgazanes, conformistas, matones, fiesteros, subversivos, pícaros, evasivos, prosaicos, provincianos son los epítetos con los que el discurso racial colonial estereotipó al dominicano.

El *texto cultural* es la voz interlocutiva que introduce la anfibológica pregunta retórica *¿qué somos?*, bajo la forma coloquial del desafiante anacoluta: “(con que ellos dicen) *que somos así*”, en el estilo indirecto propio del “rumor”, medio de comunicación favorito en el mundo de la *doxa*, en una reproducción dialógica –muy del Caribe– del contar dispersivo y derivativo característico de la narración oral popular²⁸.

La respuesta tautológica del sujeto cultural caribeño esconde bajo la decorosa máscara de la cortesía social del “puede ser; no lo niego...” el verdadero rostro de la resistencia cultural del “dominado-retador”: ¡Somos así! (somos diferentes, somos otros, somos calibanes... ¡Y qué!) Y luego la propuesta subversiva: “Bailemos este merengue hasta la madrugada”, reafirmando su identidad alternativa con una reinstauración del tiempo primordial mítico mediante la reinscripción en el ritmo a través del cual *eros* vence a *cronos* en la *episteme* de los Pueblos del Mar.

Así, la noche es el umbral de acceso al tiempo del /ser/, en el cual se crea una suerte de reduplicación redentora del nefasto calendario diurno (tiempo

²⁶. Ver Cros, Edmond, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, p. 25.

²⁷. *Doxa* es una palabra griega que designa la opinión, la reputación, el rumor y corresponde al “sentido común”, a un conjunto de representaciones difundidas públicamente, cuyo valor de verdad es difícil de comprobar. En la definición aristotélica, las *endoxa* designan las opiniones corrientes en una comunidad, admitidas por la mayoría de manera insensible y utilizadas en los razonamientos dialécticos y retóricos. Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique, *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2005.

²⁸. Ver Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1987.

del /parecer/, regulado por la cronología del “patrón”, por los relojes capitalistas de la plantación) y por medio del ritmo, poderoso catalizador, se ingresa al tiempo ejemplar del ser, desde donde es posible conjurar la historia y curar con la locura del cuerpo, la locura del alma²⁹.

En la construcción identitaria de “Paisaje con un merengue al fondo” se aprecia una *isotopía digestivo-sexual* inscrita en la línea del *realismo grotesco*, con participación de imágenes referentes a la vida práctica, material y corporal, heredadas de la tradición cómica popular medieval, en la cual “lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible”, bajo la forma eufórica de la fiesta utópica³⁰. Lo leemos en marcas textuales como:

/la sombra caoba de tu carne/, /únicamente amamos la botella de ron/, /la hamaca en que holgazanes quemamos el andullo del ocio en los cachimbos de barro mal cocidos/, /que ya me están urgiendo de caminos reales los nisperos canelas de tus propios racimos/, /y no sé de qué soles tropicales me vienen todas estas violentas viscerales urgencias de querer cimarronas morbideces de sombras/, /hay muchos que suponen que nosotros no vamos más allá del alcance de un plato de sancocho/

entre otras. De modo que si leemos paradigmáticamente debajo del diálogo que se registra en la línea sintagmática, asistiremos a la configuración de un imaginario corporal de filiación rabelaisiana.

Bajtín explica cómo, en el realismo grotesco, el principio material no es confinado a su estrecho aspecto fisiológico prosaico, reducción propia de la modernidad, sino que expresa el flujo espontáneo, amoral e hiperbólico de la vida, lejos del voluntarismo individual, la abstracción filosófica o la regulación ética.

El portador del principio material y corporal no es el individuo burgués sino el pueblo, hecho que lo dota de una dimensión colectiva y afirmativa que lo salva de la censura. Se manifiesta textualmente a través de imágenes que pertenecen al campo semántico de la /fertilidad/, el /crecimiento/ y la /superabundancia/, en un marco festivo y signado por la alegría del estar-en-el-mundo. La degradación, en tanto transferencia de lo sublime al plano material y corporal, es un rasgo distintivo del realismo grotesco y, en tal sentido, el simbolismo de lo inferior como reino de la oscuridad visceral conectada a los valores telúricos y genésicos tiene una connotación positiva, es un comienzo³¹.

²⁹. Como en el caso de las danzas orgiásticas de los coribantes, demonios del cortejo de Dionisos.

³⁰. Bajtín, Mijail, *op. cit.*, p. 23.

³¹. Heredera de la degradación paródica medieval, la panza de Sancho, así como su sed y su hambre voraces, sumados a sus múltiples necesidades naturales, son parte de “lo inferior absoluto” del realismo grotesco que se alinea junto a la gravedad de las espirituales preocupaciones “quijotescas” como correctivo popular; es la “alegre tumba corporal”, “la muerte que ríe y engendra la vida”. Ver Bajtín, Mijail, *op. cit.*, p. 26.

“Paisaje con un merengue al fondo” es una larga serie de versos libres de arte mayor en metro alejandrino, cuyos hemistiquios a veces son truncados en dos versos heptasílabos. El poema tiende un puente dialógico hacia una segunda persona pronominal, /tú/, prosopopeya de la isla, centro del “paisaje” aludido, a la vez que inscribe una primera persona del plural /nosotros/ a la cual apostrofa con el imperativo verbal /bailemos un merengue hasta la madrugada/.

El título del poema como apertura semántica permite decodificar el mensaje cifrado en el lexema /paisaje/ que, como técnica pictórica, implica la reducción del cosmos a unos trazos que lo representan metonímicamente, de tal modo que nos permite aprehender la inmensurable realidad “gulliverizada” en elementos alusivos, obviamente desde un *focus*, desde una mirada que traduce un *habitus*.

Por último, el título desplaza desde la serie plástica a la serie literaria el término “paisaje” –técnica pictórica canónica– para refuncionalizarlo dentro del sintagma “con un merengue al fondo”, como respuesta poética que descubre el fondo híbrido, inestable, pero indudablemente vivo del mundo afrocari-be, tras la máscara marmórea de la acartonada cultura oficial dominicana.

Conclusiones

Yo era al mismo tiempo responsable por mi cuerpo, por mi raza, por mis ancestros. Yo me sometí a mí mismo a un examen objetivo. Descubrí mi negritud, mis características y fui abatido por tom-toms, canibalismo, deficiencia intelectual, fetichismo, defectos raciales, barcos negrosos.

Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (1952)

En un país mulato donde el discurso racista de las elites, gestado y reproducido particularmente por las elites simbólicas –los líderes de opinión– ha constituido una comunidad imaginada de nación blanqueada, encontramos la construcción de una identidad reactiva, como respuesta al “peligro negro” haitiano, que fue resuelto dentro del discurso del estereotipo, estrategia mayor de la semiótica del poder colonial³².

“Un rasgo importante del discurso colonial es su dependencia del concepto de ‘fijeza’ en la construcción ideológica de la otredad. La fijeza, como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es

32. Dijk, Teun van, en *Racismo y discurso de las élites*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 75, llama elites simbólicas a “los grupos que están directamente involucrados en elaborar y legitimar la política general de decisiones sobre minorías, es decir, los líderes políticos y todos aquellos que afectan la opinión y el debate público, como los editores de primera línea, los directores de programas de televisión, los columnistas, los escritores, los autores de libros de texto y los académicos en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales”.

un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demónica”, señala Homi Babha.

Como estrategia retórica de la *doxa*, el estereotipo es una suerte de entimema aristotélico, figura construida sobre la base de un silogismo anómalo, que conserva el rigor del proceso lógico, pero falla en sus premisas. Su intrínseca ambivalencia le otorga un carácter camaleónico, que le permite renacer en diferentes encrucijadas históricas.

La construcción del sujeto colonial en el discurso, y el ejercicio del poder colonial a través del discurso, exigen una articulación de formas de diferencia, racial y sexual. Esta articulación se vuelve crucial si se sostiene que el cuerpo está siempre simultáneamente (aunque conflictivamente) inscripto tanto en la economía del placer y el deseo como en la economía del discurso, dominación y poder.

Vuelve a decir Babha en la página 92 del libro mencionado.

Desde una semiótica del poder “orientalista”, el discurso colonial construye una imagen degradada del colonizado, a partir de argumentos raciales, para justificar su conquista y su regulación administrativa y pedagógica.

Frente a la pregunta identitaria, Manuel del Cabral responde con la proyección de una figura caudillesca, de un héroe criollo revolucionario, Compadre Mon, en el cual se resumen las virtudes tradicionales del campesino dominicano, con la inclusión del elemento africano desde una visión integradora pero eclipsada por la distancia (los negros son los otros: los haitianos y los *cocolos*).

La poesía de Franklin Mieses Burgos expresa la antillanía desde dentro, legible en la autoafirmación del *homo caribbeans* en su complejidad histórica, en la cual la “doble conciencia” aporta un espacio de alienación colonial resuelto aquí por la aceptación explícita del legado paradójico y la invitación gozosa a continuar la vida.