

24, B

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



GENERO EPICO Y ELEMENTO POPULAR EN COMPADRE MON

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :
MAESTRA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

P R E S E N T A I
PURA EMETERIO RONDON



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO D. F.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

1989



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

PRESENTACION

I PLANTEAMIENTOS METODOLOGICOS

1.1	Antecedentes del problema	1
1.2	Objeto de estudio	5
1.3	Perspectiva actual de los géneros literarios	6
1.4	Lo popular como ideología	12
1.5	Presentación del texto	15
	Notas al primer capítulo	18

II PLURALIDAD GENERICA EN COMPADRE MON

2.1	El lirismo en <u>Compadre Mon</u>	19
2.2	El héroe épico y su punto de vista	25
2.3	El fenómeno de la novelización	30
2.4	El dialogismo en <u>Compadre Mon</u>	35
	Dialógo con don Pulla	36
 el Cacique	38
 don Oráculo	41
	Notas al segundo capítulo	51

III INTEGRACION DE FORMAS POPULARES EN COMPADRE MON

3.1	La poesía popular en la República Dominicana	52
3.2	La música en el folklore dominicana	55
3.3	Creación poética y actividad política en la República Dominicana	57
3.4	Antecedentes de la creación de una poesía nacional dominicana	62
3.5	De Concho Primo a Compadre Mon	64

3.6	Formas cultas y populares en <u>Compadre Mon</u>	86
	Notas al tercer capítulo	94
IV LO POPULAR COMO OPCION SOCIO POLITICA EN COMPADRE MON		
4.1	<u>Compadre Mon</u> y la literatura social en América Latina	98
4.2	Lo real maravilloso en <u>Compadre Mon</u>	102
4.3	El neorrealismo en la República Dominicana	104
4.4	Solidaridad y denuncia en <u>Compadre Mon</u>	108
4.5	La figura silencio-voz-canto-grito y la denuncia social	119
	Notas al cuarto capítulo	124
CONCLUSIONES		
	Notas a las conclusiones	141
BIBLIOGRAFIA DIRECTA		
		142
BIBLIOGRAFIA INDIRECTA		
		146

PRESENTACION

"Género épico y elemento popular en Compadre Mon" es el resultado de una investigación en la que se analiza ese poemario, del escritor dominicano Manuel del Cabral. Dicho análisis se llevó a cabo teniendo como base los planteamientos de Bajtín acerca del enunciado y los géneros discursivos, así como sus estudios sobre épica y novela.

El trabajo consta de cuatro capítulos y las conclusiones. En el primero, "Planteamientos metodológicos", se exponen los fundamentos teóricos de la investigación precedidos por un recuento del material crítico sobre Compadre Mon. En el segundo capítulo, "Pluralidad genérica en Compadre Mon", se analiza la confluencia en el texto, de varios géneros literarios. Hay un estudio de la particularidad de la épica y su relación con el género novelesco. Se explica también la manera en que se desarrolla el dialogismo. El tercer capítulo, "Integración de formas populares en Compadre Mon", aporta algunos datos históricos acerca de la poesía popular en la República Dominicana, la relación entre vida política y poesía, y el proceso seguido por los escritores del país en la incorporación de lo popular como búsqueda de lo nacional dominicano. En el mismo se llega a conclusiones parciales acerca de cómo se realiza la incorporación de las formas populares en Compadre Mon y su relación con la intencionalidad ideológica del autor. En el cuarto capítulo, "Lo popular como opción sociopolítica", se analizan fundamentalmente los poemas de la "Segunda parte" en los cuales lo ideológico se plasma más directamente. Se ubica a Manuel del Cabral dentro de la corriente neorrealista en la República Dominicana.

Al lado de las citas que se hacen sobre Compadre Mon a lo largo del trabajo, se colocan entre paréntesis los números de las páginas correspondientes.

CAPITULO 1

PLANTEAMIENTOS METODOLOGICOS

1.1 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

El siguiente trabajo presenta una investigación acerca del género épico y el elemento popular en Compadre Mon. Es un estudio de las peculiaridades con que se desarrolla este género en el texto, ligado a lo popular como denuncia social.

No son muchos los estudios realizados acerca de Compadre Mon. Los que existen se hallan inmersos en la crítica general que se hace a Manuel del Cabral y a su obra poética, con la excepción del publicado por Bruno Rosario Candelier, "Historia y mito en Compadre Mon".¹

José Alcántara Almánzar en su Estudio de la poesía dominicana dedica un capítulo a Manuel del Cabral y su producción poética. En este estudio hay un intento, no del todo logrado, de relacionar texto y contexto. También se analizan algunos aspectos formales, como la estructura de formas cultas y populares. Por otra parte se establece un paralelismo interesante entre Martín Fierro y Compadre Mon, destacando coincidencias y contrastes.

Enfoca la poesía de Manuel del Cabral como un proceso que va desde la poesía epicolírica de sabor popular y folklórico, hasta la social y política. Sin embargo no explicita el contenido de los términos empleados ni el proceso que señala.

Por otra parte está poco fundamentada su afirmación de que "... la historia de Compadre Mon tiene más de festiva que de trágica y más de pintoresca que de épica"². Se precisa más bien indagar acerca del modo épico del texto a fin de determinar sus peculiaridades. Tampoco es apropiado criticar severamente al héroe porque asiste a fiestas populares sin profundizar en el

significado histórico y antropológico que éstas tienen para el pueblo.

En "Doce poetas dominicanos", trabajo publicado por Alberto Baeza Flores,⁵ aparece lo popular en Manuel del Cabral como búsquedas de esencias populares. La afirmación es sugerente en cuanto sirve de estímulo para investigar cuáles son esas esencias populares que impulsaron al autor a formalizarlas a través de la épica.

Sobre la base de algunos elementos del imaginario social dominicano y del contexto, se pudieran señalar algunas pistas de acercamiento al problema planteado por Baeza Flores: las peculiaridades de la historia dominicana, especialmente signada por hechos bélicos, la relación entre vida política y poesía, la afición al juego de gallos, el carácter "belicoso" del dominicano. Estas realidades hermanan con la capacidad que tiene Manuel del Cabral de percibir la historia del país, con su paisaje natural y humano, y convertiría en símbolo.

Junto a estas búsquedas de esencias populares Baeza Flores destaca en Manuel del Cabral lo popular como asimilación y desenfado, soltura y humor, propios del pueblo dominicano. En su trabajo hace alusión a publicaciones anteriores en las que ya están presentes los elementos fundamentales de Compadre Mon, como son Doce poemas negros (1933) y Pilón (1936).

El mismo autor en su libro, La poesía dominicana del siglo XX, tomo II, retoma los planteamientos anteriores, pero centrándose más en las características de la personalidad poética de Manuel del Cabral, de quien afirma "no es un poeta desgarrado (...) frente al paisaje social y geográfico dominicano".⁶ Sin embargo esta afirmación es insostenible ante el análisis o simple lectura de muchos de los poemas que aparecen en Compadre Mon, especialmente en el primer bloque de "Habla Compadre Mon".

Hay un real acercamiento al tema de la denuncia social en un artículo publicado por Teresinka Pereira, en el cual dice, entre

otras cosas: "... En sus versos tenemos la versión de la tierra y la gente dominicana viviendo su eterna tiranía".

B. R. Candelier en su estudio de la obra analiza la figura de Compadre Mon como héroe mítico y al texto como integrador del mito en la historia y le aplica los esquemas que siguen los héroes mitológicos, reseñados por Joseph Campbell en El héroe de las mil caras. Compadre Mon representa para él la unión de dos tendencias dentro de la literatura, la subjetiva y la objetiva, la expresión realista y la imaginativa.

En este trabajo hace mención del referente histórico que señala el texto, mas no a la época en que se escribe. Tampoco tiene en cuenta los antecedentes literarios y culturales de su producción. Pareciera que el mito fuera creado por Manuel del Cabral y no por el pueblo, en el famoso Concho Primo, a quien dedicara el autor un poema, (1936), antes de la publicación de Compadre Mon.

Hay también muchas referencias al tono folklórico del texto sin que lleguen a precisarse suficientemente, en cuanto a la procedencia y a la forma en que son recreados. Tampoco se aborda la centralidad de la denuncia social, a la cual corresponden formas y temas populares. Consecuentemente tampoco se plantea la interrogante de si Compadre Mon es realmente portador de la cosmovisión del pueblo. Son más señalados los aspectos referentes a la heroicidad y al carácter mítico del héroe como individuo que los correspondientes a su ser colectivo.

La misticación del héroe se asocia a la mentalidad popular, pero siempre desligada de la realidad histórica. Tampoco hay un análisis del texto sobre la base de sus recursos formales y estilísticos. El análisis es casi exclusivamente temático. Cierto que en algunas de sus partes se nombran elementos históricos y formales, pero no se establecen las relaciones que puedan explicarlos como parte de una globalidad.

No obstante lo señalado acerca del estudio de B.R. Candelier,

en él se abordan aspectos centrales de la obra, así como una comprensión total de la misma. Revela conocimiento profundo y agudeza crítica. De ahí que sus observaciones puedan servir de base a ulteriores estudios del poemario, como en el caso de la presente investigación.

En el estudio que mayor cantidad de elementos puede encontrarse en relación con el tema de esta investigación, es el "Estudio preliminar" de la antología La nueva poesía dominicana de Antonio Fernández Spencer, quien ubica el texto dentro de la producción literaria del momento. Hace referencia a los más destacados poetas conocidos como "los independientes del 40". Analiza parte de la producción poética de Héctor Incháustegui Gabral especialmente su libro Poemas de una sola angustia (1940). También al poeta Tomás Hernández Franco quien, en 1942 publicó "Yelidá". Aquí es importante anotar que la primera edición de Compadre Mon es de 1940.

Acerca de estos hechos literarios Fernández Spencer reflexiona de la manera siguiente: "Al llegar aquí es necesario reparar en una tendencia -no consciente por supuesto- de algunos nuevos poetas dominicanos, a enfrentarse a la poesía con intención épica. Este aserto puede confirmarse leyendo el Compadre Mon de Manuel del Cabral (...) Que tres poetas de los nueve incluidos en esta selección, hayan, con mayor o menor fortuna, intentado conseguir la realización de un poema épico, habla muy alto de los propósitos que mueven las creaciones de la "nueva poesía dominicana".⁶ Y acerca de "Yelidá": "¿No es acaso "Yelidá" el sueño de una gran epopeya, de una gran cosmovisión donde el alma nativa y mulata de las antillas triunfa poderosamente?"⁷

También para este crítico Compadre Mon es parte de la vena popular dominicana, y representa a una raza, la del caudillo creador de pueblos, que siente haber hecho la historia, siendo a la vez testigo de lo cotidiano. De esta manera Fernández Spencer penetra hondo en la relación que dentro del texto se establece

entre héroe-tierra-pueblo. También sobre Compadre Mon señala:

"...ducho en el conocimiento de los más hondos y pavorosos misterios telúricos, es este uno de los poemas que auténticamente refleja la tierra americana y es, visto desde otra perspectiva, uno de los documentos raciales y psicológicos, de mayor interés que ha producido América. La poesía épico-lírica latinoamericana ha conseguido quizás con este poema moderno su más brillante acento."

Entre estos distintos puntos de vista y modos de acercamiento al texto, se pueden apreciar algunas diferencias, pero también convergencias. En unos casos el héroe es visto como caudillo guerrero, creador de pueblos, en otros, como símbolo del pueblo dominicano. Salvo referencias aisladas no se plantean los antecedentes de su creación. Algunos de los críticos consultados ayudan a la intención social del texto, sin desarrollarla. Otros hacen referencia a la época caudillista, pero dejan de lado la dictadura de Trujillo, en la cual aparece el poemario, y que es inseparable del tono de denuncia que lo impregna. Pero sorprende especialmente que la crítica no haya reparado en la significación que esta denuncia social tiene en Compadre Mon.

1.2 OBJETO DE ESTUDIO

En Compadre Mon se encuentran formas y temas populares, referencias a dos épocas de la historia dominicana: caudillismo y trujillismo, y un héroe épico en quien convergen tradición popular, contexto histórico y denuncia social. El objeto de esta investigación es estudiar las peculiaridades del género épico en Compadre Mon, a partir de la figura del héroe como el elemento composicional que vincula el aspecto temático (ideologías caudillistas y trujillistas, folklore, denuncia social) y el

estilo verbal del enunciado, que incluye formas populares y cultas, así como la ideología del autor.

La investigación se desarrolla teniendo como marco los planteamientos que sobre el enunciado y los géneros discursivos expone M. Bajtín en "Problemas de los géneros discursivos".⁹ En este trabajo están considerados los elementos fundamentales que configuran cualquier obra verbal y por tanto, también la literaria. De ahí que se encuentren elementos suficientes y adecuados para un estudio del texto como globalidad.

Por otra parte la concepción de Bajtín acerca de la épica que aparece en "Epica y novela"¹⁰ será utilizada en el trabajo para verificar en qué medida Compadre Mon refleja esos principios y cuáles son sus rasgos diferenciadores respecto a la épica descrita por Bajtín, o si partiendo de este análisis se puede discutir la generalización que respecto al género hace este escritor. De igual modo apoyarán la investigación los estudios de Bajtín acerca de la novela y de la novelización de los géneros literarios.

En el análisis de los elementos temáticos y formales, característicos de la poesía popular dominicana que se encuentran reelaborados en Compadre Mon, se utilizarán los trabajos de recopilación y reflexión hechos por Emilio Rodríguez Demorizi, Ramón Emilio Jiménez, Flérida de Nolasco, Pedro Henríquez Ureña y Bruno Rosario Candler, así como estudios fundamentales sobre la poesía popular en España e Hispanoamérica.

1.3 PERSPECTIVA ACTUAL SOBRE LOS GENEROS LITERARIOS

Históricamente la categoría género¹¹ se ha fundado en la relación fondo forma que tiene su origen en los planteamientos de Aristóteles, pasando por Horacio y Quintiliano, siendo objeto de reiteradas transformaciones a través del tiempo.

Aristóteles estudia la tragedia, la epopeya, la poesía heroica y la sátira, siempre en referencia a la categoría mimesis

y destacando la tragedia.

En la Edad Media el papel de la poética estuvo subordinado a la retórica. Todavía en el siglo XVIII se considera que el género establece modelo obligatorio. Hasta antes del romanticismo se consideraban fundamentales tres géneros: épico, lírico y dramático.

Así la existencia de los géneros ha motivado muchas discusiones, desde quienes afirman que se hallan implícitos en la literatura y en la mente humana (Frye) hasta los que niegan su existencia como Benedetto Croce. Para Todorov el género existe porque es la relación necesaria entre la obra nueva y las ya existentes.

Por su parte Bakhtin hace todo un nuevo replanteamiento de los géneros literarios, al ubicarlos dentro de los géneros discursivos. Confirma que éstos sólo han sido estudiados desde su especificidad literaria y en relación con sus diferencias dentro de los límites de lo literario, y no como determinados tipos de enunciados que se distinguen de otros, pero que tienen una naturaleza verbal común.

Dentro de la clasificación que hace Bakhtin de géneros primarios y secundarios, incluye a la mayoría de los géneros literarios dentro de la segunda categoría. Ellos están conformados por géneros primarios, tales como las réplicas de un diálogo, narraciones cotidianas, diarios, cartas ... que se transforman de diversas maneras.

En cuanto al estilo, considera que es la visión del mundo que tiene el autor y que se manifiesta en la obra. Es lo que permite diferenciarla de otras con las cuales se relaciona en el proceso de comunicación discursiva de una esfera cultural dada. Por el estilo se diferencia de aquellas que le anteceden, en las cuales se basa el autor y de las que pertenecen a la misma escuela o a corrientes opuestas, contra las cuales lucha.

Compara la obra escrita con las réplicas de un diálogo en

cuanto que está orientada a ser respuesta de otras anteriores y posteriores a ella. Considera la obra como eslabón de una cadena de comunicación discursiva. Lo mismo que la réplica de un diálogo una obra está separada de otra por las fronteras absolutas del cambio de sujetos discursivos.

En su planteamiento acerca del enunciado y los géneros discursivos Bajtin parte de que las diversas esferas de la actividad humana están relacionadas con la lengua. Los enunciados son elementos de enlace entre uno y otro campo. Ellos reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de estas esferas, no sólo por su contenido sino por su estilo verbal (selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua) y por su composición y estructura.

Contenido temático, estilo y composición están indisolublemente unidos a la totalidad del enunciado. Cada enunciado por separado es individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados: los géneros discursivos, que son unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables, que elabora cada esfera del uso de la lengua.

Bajtin considera muy importante establecer la diferencia entre géneros primarios y secundarios. Los primeros tienen relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de los otros. Los secundarios, en su proceso de elaboración, absorben y reelaboran diversos géneros primarios.

Sostiene que la naturaleza del enunciado sólo pueden ser descubierta y determinada mediante el análisis de ambos tipos discursivos. La correlación entre géneros primarios y secundarios, así como el proceso de formación histórica de estos últimos, hacen posible la inteligencia del enunciado y la relación entre lengua e ideología. De esta forma se mantiene el vínculo entre lengua y vida, evitando así desvirtuar el carácter histórico de toda

investigación.

El discurso siempre está vertido en forma de enunciado y pertenece a un sujeto discursivo determinado. No puede existir fuera de esa forma. Los enunciados poseen rasgos estructurales comunes y límites bien definidos. Dos rasgos distinguen al enunciado como unidad de comunicación discursiva: el cambio de los sujetos discursivos y la conclusividad. El primer rasgo delimita al enunciado y hace de él "una masa firme y estrictamente determinada en relación con otros enunciados vinculados a él".¹² El segundo rasgo representa la cara interna del cambio de sujetos discursivos. La conclusividad se determina por varios criterios, siendo el principal de ellos la posibilidad de que el enunciado sea contestado, o lo que es lo mismo, que pueda adoptarse una postura frente a él.

La noción de forma del enunciado, su composición, se determina por el aspecto temático (de objeto y de sentido) y por el aspecto expresivo, o sea, por la actitud valorativa del hablante. A su vez el estilo está indisolublemente ligado a determinados tipos temáticos y composicionales. Está relacionado con determinadas formas de estructuración de una totalidad, con los tipos de su conclusión por un lado, y por otro con distintas formas de relación que se establecen entre el hablante y otros participantes de la comunicación discursiva.

Todo enunciado puede poseer un estilo individual, pero no todos los géneros reflejan por igual esa individualidad. Los más expresivos de ésta son los géneros literarios. En ellos la individualidad forma parte de los propósitos del enunciado. De esta manera la lengua literaria representa un complejo dinámico de estilos. Su peso específico y sus interrelaciones dentro de la lengua literaria se hallan en un cambio permanente. El objeto del discurso de cualquier hablante, especialmente el discurso literario, se encuentra ya hablado, discutido, vislumbrado y valorado en las formas más variadas; en él se cruzan, convergen y

épica. Como Lukács,¹³ parte de la relación de este género con la novela, que es propiamente su objeto de estudio. Lukács, por ejemplo, aborda la épica desde el planteamiento del héroe colectivo de ese género, frente al de la novela, que es individual. Para ambos la épica es un género acabado y caduco.

En cambio cuando Aristóteles estudia los géneros lo hace teniendo presente obras concretas que los ejemplifican. Trata de géneros actuales y prestigiados. Cuando dice de la tragedia, que es "reproducción imitativa de esforzados (...) que su estilo es narrativo, y se sirve de lo inexplicable, (pues de lo inexplicable sobre todo suele engendrarse lo admirable)"¹⁴ tiene en el horizonte a Homero.

Así la épica de Compadre Mon, dentro del contexto dominicano, en el cual aparece el texto, tiene plena vigencia. Es una forma literaria en la cual se están produciendo obras de suma importancia para la historia de la literatura dominicana.

Ahora bien, el hecho de que en los años cuarenta estuviera vigente el género épico en la literatura dominicana, lo mismo que cuando Aristóteles, escribe La Poética, no explica el tipo de épica presente en Compadre Mon, pues hay una distancia considerable entre la concepción de los géneros en Aristóteles y la realización concreta que tienen en Compadre Mon. En este texto la realidad no es estática ni acabada, sino dinámica y compleja. Este carácter puede explicar su vigencia entre "los independentes del 40."

Es en ese sentido que los estudios desarrollados por Bajtín acerca del género novelesco pueden explicar algunas peculiaridades del género épico en Compadre Mon, en el cual la forma deviene en pluralidad genérica.

Por otra parte, el monologismo propio del género épico se vuelve dialogismo en el poemario, y es elemento estructurante. Las voces provienen de la historia remota y reciente del país. Los varios géneros y estilos permiten la entrada de lo que podría

llamarse un diálogo cultural en el ámbito de la heterogeneidad históricocultural dominicana.

1.4 LO POPULAR COMO IDEOLOGIA

En este ámbito de los géneros literarios es necesario volver al pensamiento de Bajtín acerca de la épica, a la que por su naturaleza y especificidad ubica en la esfera de lo "oficial", junto a los "géneros elevados", que tienen en común con la épica la idealización del pasado, con todo lo que ello supone de estatismo y negación del presente.

Y frente a estos géneros elevados están los géneros populares ampliamente estudiados por Bajtín en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, los cuales en el transcurso de la historia literaria han sido absorbidos por géneros secundarios, como la novela, situada entre los géneros cultos.

En este campo de las influencias mutuas entre la literatura popular y la culta, se ubica Compadre Mon, si bien con el predominio de lo popular.

Ahora bien, la noción de lo popular remite en seguida a la de pueblo, abordada desde distintas perspectivas. Pablo González Casanova en el trabajo "La sátira de la ilustración"¹⁵, al hablar de pueblo en su conexión con la literatura y refiriéndose a México, señala que la población de aquella época no está constituida por un pueblo, sino por pueblos, en los que hay diversidad de idiomas poéticos, políticos, religiosos, y por consiguiente, históricos. Y agrega:

Lo vemos distinguirse entre todos los pueblos de México por la elaboración de una literatura -de vario vuelo- acompañada con el tiempo de la nación. Es un pueblo que se hace cargo del tiempo nacional, de la variación política y moral, social y filosófica, que caracteriza los distintos periodos de la patria (...) Diríase que está a la vanguardia de los

pueblos de México. Pero por ello no deja de ser -precisamente- un pueblo.¹⁶

El pueblo que describe González Casanova está integrado "por los mejores héroes de las novelas picarescas de España, por los santos, los frailes, los cocineros y médicos anónimos, los pícaros y poetas de baratillo (...) es decir, por individuos de distintas clases sociales, hombres de clase media, criados y plebeyos, que tienen relaciones poéticas permanentes y un lazo de unidad espiritual que nos invita a dejarlos escapar de las categorías con que regularmente se estudia a la sociedad".¹⁷

En el texto anterior se señalan dos elementos esenciales que dan unidad al conjunto heterogéneo que constituye al pueblo: relaciones poéticas y unidad espiritual. Son de carácter histórico y están íntimamente relacionadas con la capacidad de "conservar" de estos estratos de la sociedad. Conservan elementos amasados en la historia, provenientes de distintas clases sociales y épocas, todo lo cual constituye el entramado que da unidad. Hay otra particularidad, no señalada en este caso por González Casanova, y es que la reproducción y transmisión del acervo se realiza en forma oral.

Esta misma idea de conjunto heterogéneo se encuentra en la definición de pueblo que da Gramsci, pues afirma que es "un conjunto de clases subalternas e instrumentales de cada una de las formas de la sociedad hasta ahora existentes".¹⁸

En ambas concepciones de lo popular hay por lo menos tres elementos comunes: La heterogeneidad, el hecho de estar integrado por clases subalternas, la conservación de diversos elementos del proceso histórico.

El elemento que agrega la definición de Gramsci es el de que son clases instrumentales. Con lo cual alude a formas de relación con otra clase, no subalterna. O sea que la categoría pueblo es una denominación sociopolítica y cultural.

En todo lo que el pueblo produce, tanto en el orden material como espiritual, queda también expresada su forma de concebirse en la sociedad a la vez que las condiciones en que se desarrolla su existencia. A este respecto señala Néstor García Canclini:

Lo popular se construye en la totalidad de las relaciones sociales, en la producción material y en la producción de significados, en la organización macroestructural, en los hábitos subjetivos y en las prácticas interpersonales.¹⁹

En relación con la producción de significados de que habla García Canclini, es necesario destacar que la misma se realiza y expresa en la lengua, la cual no es sólo medio de comunicación, sino también de modelización del mundo y por tanto de la conciencia:

Las lenguas son concepciones del mundo no abstractas sino concretas, sociales, atravesadas por el sistema de apreciaciones, inseparables de la práctica corriente y de la lucha de clases. Por ello cada objeto, cada noción, cada punto de vista, cada apreciación y cada entonación se encuentran en el punto de intersección de las fronteras de las lenguas y las concepciones del mundo, se hallan implicadas en una lucha ideológica encarnizada.²⁰

Así se entiende que cada sector social elabore sus propios discursos y que la relación entre lengua y vida suponga un vínculo tan estrecho.

Respecto a Compadre Mon, dejando de lado el se ubica en la literatura popular o popularizante, considerándolo sin más dentro de la primera, se pueden señalar aspectos como los siguientes: el enunciado Compadre Mon se halla enmarcado dentro de una situación histórica bien determinada, la cual contribuye a que el texto sea cauce del discurso popular. El estilo, la composición, los temas definen el sujeto discursivo, por una parte, y por otra, fijan la

postura del autor ante su referente histórico-cultural.

De esta manera es clara la relación entre los géneros discursivos y la esfera del uso de la lengua a que corresponden, en este caso al de las clases populares. Así, en la elaboración del texto, (como género secundario) entran un conjunto de géneros primarios identificables como provenientes del discurso popular por la modalidad del lenguaje empleado: léxico, oralidad, forma de construcción; carácter colectivo del signo Compadre Mon. Todo ello supone una visión del mundo desde la perspectiva popular, tanto desde el punto de vista formal como estilístico. Y esta práctica integrada del discurso popular en Compadre Mon es la que enfoca metodológicamente este trabajo, teniendo en cuenta también, los cambios en la concepción de lo popular dentro del campo de la literatura.

1.5 PRESENTACION DEL TEXTO

Compadre Mon está integrado por tres partes: "Carta a Compadre Mon", "Habla Compadre Mon" y "Compadre Mon en Haití". La estructuración de cada una de ellas descansa sobre la voz poética, que varía en cada una haciendo que también se modifiquen el tono, la forma y el estilo. A su vez cada una de estas partes tiene subdivisiones, con particularidades estructurales propias, junto a elementos comunes a todo el texto.

La "Primera parte" es la revelación de un mito. En ella un narrador evoca al héroe, o le habla en presente. Se expresa con amplitud el significado de su figura, que forma una unidad con la historia nacional y con el paisaje natural y humano. Son poemas cálidos y emotivos, los más telúricos de todo el poemario.

El primer poema de "Carta a Compadre Mon" está constituido por dieciocho estrofas, en número variado de versos, todos libres. Continúa con treinta y cuatro poemas, los únicos enumerados en toda la obra, que podrían considerarse como parte del poema

introdutorio, ya que su contenido es básicamente el desarrollo de elementos contenidos en la "Carta" y las funciones del narrador son las mismas. Sin embargo hay un contraste notable en la composición de la "Carta", en versos libres, y los tercetos que forman el resto de los poemas.

En esta carta-presentación el narrador resume el significado de la figura de Compadre Mon como identificación y arquetipo del pueblo. Lo expresa a través de un diálogo coloquial en el que hay dos elementos fijos: el destinador, yo poético, y el destinatario, Compadre Mon. El referente está constituido por una diversidad de elementos: hombres y mujeres del pueblo, el paisaje, la historia; lo dominicano. El marco histórico en que se desarrollan estos diálogos varía, localizándose unas veces en el pasado, otras en el presente.

La "Segunda parte" contiene cuatro bloques de poemas, el primero de los cuales, "Habla Compadre Mon", da nombre a todo el conjunto. Aquí el héroe habla en primera persona; en los poemas siguientes se puede suponer el mismo sujeto gramatical pero de ello no hay indicación directa. Luego este sujeto pasa a hablar en tercera persona y denuncia sin nombrar destinatario. Su claro referente es la realidad histórica contemporánea.

El segundo bloque "Tierras casi sin Mon", está marcado por un profundo lirismo, expresado directamente por la voz poética. No aparece la figura de Compadre Mon como tal.

En "motivos de Compadre Mon" interviene un yo reflexivo, que hablando en voz alta emite un discurso sentencioso, expresivo de sabiduría personal y colectiva. No aparece tampoco la figura de Compadre Mon.

El último bloque de esta "Segunda parte" contiene a su vez tres conjuntos de poemas con características marcadamente diferentes: el primero se estructura en torno a un narrador en tercera persona, mientras que en el segundo, con poemas negroides, prevalece la forma dialógica. Los últimos poemas de este bloque

son cinco largos "Resabios de Mon", en los cuales de nuevo habla el héroe en primera persona, en una denuncia social más directa.

La "Tercera Parte" del texto es la propiamente épica. Aparece por primera vez Compadre Mon en acción, realizando el recorrido típico de los héroes épicos: surgen conflictos entre el caudillo de turno (el Cacique) y él, por cuestiones de justicia y de moral. Debe huir y se va a Haití, donde protagoniza muchas peripecias: encuentro con personas y objetos ayudadores, (el herrero, un amuleto) y oponentes. También lo seduce una mujer. Reflexionando decide regresar al país donde le aguardan nuevas peripecias que conducen a su encarcelamiento.

Continúa el relato con su fuga de la cárcel acompañado por don Pulla, también presidiario, con el cual establece un diálogo, fuertemente inscrito en la realidad histórica. Hay una aparente desviación del curso de los acontecimientos con la introducción de un "Canto a Simón Bolívar" y el diálogo con don Oráculo, con el cual termina la obra, previas "Conclusiones de don Mon".

NOTAS AL PRIMER CAPITULO

- 1- "Historia y mito en Compadre Mon", Revista Iberoamericana LIV, 142, Madrid, 1988, págs. 229-236.
- 2- Estudios sobre la poesía dominicana, pag. 158.
- 3- La poesía dominicana del Siglo Veinte, tomo I, págs. 659-61.
- 4- Ibid. pag. 181-82.
- 5- "La obra literaria, poética y metafísica de Manuel del Cabral" La Noticia, Santo Domingo, (15 de julio) 1980, pag. 3-A.
- 6- Pag. 41.
- 7- Ibid. pag. 40.
- 8- Ibid. pag. 41.
- 9- "El problema de los géneros discursivos" en Estética de la creación verbal, págs. 248-293.
- 10- En Problemas estéticos y literarios, págs. 513-503.
- 11- Este recuento histórico acerca del género está basado en que presenta Helena Beristáin en el Diccionario de retórica y poética, págs. 236-42.
- 12- Estética de la creación verbal, pag. 265.
- 13- Ver "Epopeya y novela" en Teoría de la novela, págs. 60-61.
- 14- La poética, versión García Bacca, pag. 138.
- 15- En Historia mexicana, vol. I, no. 1 1951. Págs. 78-95.
- 16- Ibid., pag. 79.
- 17- Id.
- 18- "Observaciones sobre el folklore" en Cuadernos de la cárcel, no. 4, pag. 240.
- 19- "Cultura y organización popular", en Cuadernos políticos, pag. 81.
- 20- M. Bajtin: La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, págs. 426-27.

CAPITULO II

PLURALIDAD GENERICA EN COMPADRE MON

2.1 EL LIRISMO EN COMPADRE MON

Una de las características que presenta la literatura moderna es la dificultad de ser clasificada según modelos únicos o fijos, su tendencia a configurar formas propias apropiándose o subsumiendo otras. En Compadre Mon, catalogado como poema épicolírico, confluyen una serie de elementos, que por lo menos incitan a repensar esa forma de encasillamiento. De hecho hay que hablar de una pluralidad genérica en el texto pues juntamente con lo lírico y lo épico están presentes elementos dramáticos así como otros que corresponden al fenómeno de la novelización.

En todo el texto destaca la gran variedad genérica dentro de una concepción particular de la épica relacionada con una manera concreta de representar la realidad, para lo cual se ponen a contribución elementos novelescos.

Dentro de esta pluralidad genérica hay dos aspectos especialmente importantes: el carácter épicolírico y la incorporación de formas populares. Lo épico viene dado por la presentación del héroe y sus hazañas, lo lírico por las vivencias de la voz poética expresadas a través de formas típicas de este género como son cartas y autobiografía.

Los poemas de la "Primera parte" están envueltos en un fuerte bucolismo. En ellos también son reconocibles formas de la lírica mayor, sobre todo en el tono de himno que adoptan muchos de los poemas al referirse a la patria:

Ya ves, tierra que asciende por los graves
pantalones de Mon, su potro aún vuela:
hoy lo monta mi voz-ella es la espuela-

Mas como en busca de hacer luz lo frio,
tú saldrás por mi voz, como en un plomo
Mon volando besaba a ras tus rios.

Isia que estás allí como una fiapa
de geografía. Pero tú no cabes
en la limosna que te ha dado el mapa.

Con tu tamaño nacional tirado
sobre el Caribe, como si tiraran
sobre la mano del ladrón un dado.

En la carta marina para escala
cuando te clavan una banderita,
siempre yo veo que te ponen ala ...

Y aunque Dios con relámpagos te escribe,
también el mismo te cincela a golpes
de olas de viento y olas del Caribe.

Déjame ver así lo que te vesia,
no lo que el gringo ve con la pupila.
¡Sé del tamaño que te vi en la escuela!

Yo te daré lavado el pensamiento
que fue de viaje por mi corazón.
Mi corazón que es una alondra al viento

que cantará bajo tus truenos locos,
con la frescura y con la transparencia
del agua prisionera de tus cocos.

Con tu cara de ingenua y de beata,
pisan tu voz Pitágoras del dólar,
y se derrite tu terruño en plata.

Sobre tu piel de azúcar y de sol,
va el batallón de tus cañaverales
hacia los puertos de un mar de acol.

Te das como la gracia y la verbena,
al calor de pascuales campanadas:
tu terruño está hecho en Nochebuena.

Con la epidermis siempre en Primavera,
tierra entre olas: gritaré en el viento
que tú no cabes ni en el pensamiento ...

Pero quédate aquí ... que aquí tú cabes.
No te vayas en los telegramas
vestida de West Indies y de claves ...

Quédate con tu falda hasta los pies,
y sobre el chisme de tus chancas chuecas
vuévete a tu pilón y a tu café.

Por tu refrán de loma y tierra llana,
por el nacimiento de tu caserío:
égloga de madera y de mañana.

por tu hamaca: morfina de la siesta;
por el sudor de tu canción de pala,
tan tuyo como el vuelo de la bala.

Por el repique de tus madrugadas
hechas con migas y con gritorios,
...quédate como el cielo de tus ríos.

Ya te me vas como quien va de viaje,
(yo que vuelo en el homo de tus pipas
y ruedo en la canción de tu lenguaje).

Oigo un ye polizón de comadreo:
te compra la sajona compañía
y en un cheque te manda por correo.

Tierra que te me vas por una herida,
en la carita de tu fiel centavo
te doy el beso de la despedida. (47-49)

La relación entre Compadre Mon y la voz poética está también marcada por este lirismo. La misma aparece indicada en las funciones del narrador, que son diversas, como se mostrará más adelante. Pero la especificidad que tiene el lirismo en Compadre Mon es que no se reduce a la vivencia individual del yo poético sino que en cada verso deja fluir el sentimiento colectivo.

Por otra parte esta forma épico-lírica conecta a Compadre Mon con la tradición hispánica del romance, aunque sin adoptar sus formas métricas y estróficas. Un aspecto de este parentesco es que Compadre Mon, como los romances hispánicos, evoca épocas del pasado reciente del país, lo cual, según explica Menéndez Pidal,

a propósito del romancero español, es lo que da espíritu nacional a esta poesía.

Hay sin embargo una diferencia importante: así como los romances hispánicos están centrados en una figura singular que exalta la historia, Compadre Mon historiza al pueblo y sus luchas, en la figura de un héroe representativo. Otro rasgo común es la finalidad política que perseguían muchos de los romances que se cantaban en el siglo XV y que es obvia en Comadre Mon. También comparten el dialogismo, sobre todo con los romances de tendencia épico-dramática.

Respecto a la presencia del género epistolar, una carta sirve de pórtico al poemario, "Carta a Compadre Mon". Es sabido que en la tradición literaria este género se ha empleado con intención coloquial y confidente. En una carta lo lírico tiene o puede tener mayor expansión. Y por otra parte, la carta como discurso ordinario dentro de la lengua, tiene un destinatario concreto al cual se adaptan el tono y el lenguaje de la misma. Según lo expresara Manuel del Cabral² el destinatario de esta carta-poemario es el pueblo dominicano.

En "Tierras casi sin Mon" los ocho primeros poemas se presentan como cartas. Hay una "Carta inicial", "Carta clave", "Carta a Pedro", "Carta a Manuel" (del Cabral) y otras. En estos poemas ya el interlocutor no es el Compadre Mon, como en la "Primera parte". Son monólogos en los cuales continúa lo telúrico, pero en medio del lirismo brota la referencia a la realidad política de represión y silencio obligado, ilustrada también con los puntos suspensivos, como en el poema "Aire de carne":

...

Es que quiero decir
que yo nací en un pueblo junto a dos campanarios
y a tres cuadras del río. Pero esto ...
¿Qué quiero decir?

Yo simplemente enumero,
no canto, no explico.
Es que ahora,
le tengo tanto miedo a la palabra,
le temo tanto al sueño que se quiere vestir ...
dudo que si le pongo lo medido, lo justo,
se quede en el sueño ...

No.
No quiero hablar de cosas que me rodean.

La letra y el sonido son pequeños sirvientes ...
¿Qué puede hacer aquello que en lo mudo se oye
qué puede hacer si siempre
se nos muere en la sílaba? (78)

El género autobiográfico sirve al efecto de develar la figura de Compadre Mon, enraizada en el mito a la vez que en la historia, que es la representación y el pueblo mismo. En "Tierras casi sin Mon" la voz poética convierte al héroe en su confidente y a él refiere acontecimientos infantiles y pueblerinos. En varios de los poemas el lirismo es reforzado por la repetición del "yo", como en "Tema para mi instinto":

Tal vez allí mi abuela
con su cutis pegado al esqueleto,
desempolva palabras con su remota lengua,
porque yo casi siempre fui un niño de ventana,
un niño junto a cosas que me quedaban lejos
pero fui siempre triste desde que tuve ojos ...
desde que vi las cosas y las metí en las letras.

Yo que estaba tranquilo
yo que estaba manuable lo mismo que la yerba:
yo que tenía la tranquilidad de almohada:
yo que dormía y siempre
me despertaba el mismo ...
y en mi cuerpo,
y en mí
las usaba con la misma sencillez
que la muchacha sin uso
lleva el alba en su falda ... (75)

Emilio Rodríguez Demorizi en la "Presentación" de su libro, Lengua y folklore en Santo Domingo, señala que: "Decir lengua, decir folklore, equivale a compendiar en toda su cabalidad y hondura el alma de un pueblo, su expresión, y su esencia". En Compadre Mon Manuel del Cabral logra expresar esta esencia. Lo hace a través de elementos populares que configuran temática y formalmente al texto. Para ello entran en diálogo diferentes discursos de lo popular, tanto del presente como del pasado. El "poema 12", por ejemplo, es formalmente un ovillejo, aunque sin la rigurosidad métrica de estas composiciones:

Quando llega la sequía, y la mañana
no viene con el cielo que cosecha
la sotana ...
La agricultura voz del caserío
llega flaca hasta tí que por los ojos
tras el río.
Pero tú, con tus manos no calladas,
antes de ver la tierra seca, miras
las miradas.
Y tu vista las cosas desentierra,
salen lo mismo que tu voz que sale
de la tierra.
Ya sé Compadre Mon, que por humano,
puede llegar el huracán que viene
de tu mano
Pero sobre las uñas y colinas,
como un Bécquer salvaje, trae el viento
golondrinas. (28)

Manuel del Cabral retoma esta forma de la tradición literaria de tiempos antiguos. Los ovillejos llegan con la literatura hispánica, habiendo sido practicados en Castilla por Juan de la Encina, Lope de Vega, Cervantes ... En la isla no dejaron de practicarse y fueron especialmente abundantes en los siglos XVI y XVII. De 1874 se conservan unos ovillejos anónimos, de carácter político, que permiten alguna comparación con el "poema 12":

¿Cuándo esperé ver mi grey

sin Rey?
 ¿Cuándo mi leal y fiel porte
 sin norte?
 y cuándo ¡Oh pena feroz
 sin Dios?

El poema de Manuel del Cabral contrasta con este ovillejo no sólo por el tema, que en el "poema 12" está centrado en el campo y en la acción benéfica de Compadre Mon frente a la sequía, sino también por el enriquecimiento a través de metáforas con asociaciones sorprendentes, sinestias, metonimias, así como por el intertexto de las "Rimas" de Bécquer.

2.2 EL HEROE EPICO Y SU PUNTO DE VISTA

Este es el aspecto central de la investigación ya que es precisamente el héroe épico el que determina la estructura del enunciado Compadre Mon y en torno al cual están vinculados los elementos temático y estilístico. De esta manera el héroe marca el sentido de la obra desde la intencionalidad del autor:

La intención determina tanto la misma elección del objeto (...) como sus límites y su capacidad de agotar el sentido del objeto. También determina, por supuesto, la elección de la forma genérica en lo que se volverá el enunciado (...). La intención, que es el momento subjetivo del enunciado, forma una unidad indisoluble con el aspecto del sentido del objeto, limitando a este último, vinculándolo a una situación concreta, única, de la comunicación discursiva, con todas sus circunstancias individuales (...). La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado (...). La intención discursiva del hablante con su individualidad y subjetividad, se aplica y se adapta al género escogido, se forma y se desarrolla dentro de una forma genérica determinada.

De acuerdo con Propp⁵ el personaje representa una intersección de funciones.⁶ Es esta la posición de Compadre Mon en el texto, y más específicamente en la "Tercera parte", en la cual los distintos elementos que la configuran, pasan por su acción y su discurso. En este medida su punto de vista es estructurante. Además a su actuación como héroe épico une su carácter de principal personaje dialogante, ya que es interlocutor de todos los demás: don Pulla, don Oráculo, el Cacique, el pueblo, el herrero, la haitiana, Simón Bolívar.

En la estrofa introductoria de "Compadre Mon en Haití", el héroe hace un doble manejo del tiempo, que corrobora su función en el texto:

Y ahora por los que a mí en mi tierra no me oyeron,
por aquellos que se fueron pero que están siempre aquí
Como es poco lo que callo, al criollo y al gringo voy
a decirles lo que soy montado ya en mi caballo.
Pero como voy a hablar de lo que al miedo le choca,
levanta cosas mi boca porque son aquellas cosas que el
macho las lanza como el

borracho...

porque es macho hablar sin ron!

Y ya que por hombre entero dar no quiero

al olvido mi pasado porque aquí

es mucho lo que yo vi y más lo que yo he sangrado;

voy, ahora, por varón sin el fusil en los dedos,

a decir lo que sin miedo quiere hablar mi pantalón.

Mas antes de dar un paso, caídas haré presentes.

Porque al triunfo le hiqué el diente que afilé en el

[francés]

Y porque al ponerle la muleta de mi memoria al pasado,

lo largaré bien parado si aprendió conmigo a andar.

Pero al darle fuego al leño pondré más vida que sueño,

¡aunque es también sueño hablar! (131)

En torno al tiempo se articulan elementos de dos campos semánticos: lo pasado y lo presente. Para indicar el primero hay verbos como: 'están', 'levantan', 'es,' y los modificadores "presentes" y "ahora" (que aparece dos veces). Marcando el segundo campo

están los verbos "vi", "he sangrado", "hiqué", y otros elementos como "memoria" y "pasado".

Rompiendo o enlazando la estructura pasado-presente se encuentra el modificador "siempre", en alusión directa a los omnipresentes, los yankees, quienes se fueron pero que "están siempre aquí ..." La ocupación del país (1916-1924) es el puente entre las dos épocas históricas que sirven de referente al texto.

El segundo elemento estructurador de la estrofa y de este "Tercera parte" del poemario es el paralelismo, en su forma de paradoja. Es un recurso muy empleado por el héroe, que contribuye a reforzar su punto de vista. Son paralelismos cuyos componentes se encuentran casi siempre en el mismo verso: "Porque al triunfo le hiqué el diente que afilé en el fracaso".

Asimismo la paradoja, a la vez que expresa esta estructura compuesta de elementos encontrados entre sí, sirve para aludir a dobles realidades, que en el texto se presentan y denuncian: "Pondré más vida que sueño/aunque es también sueño hablar".

En las siguientes estrofas se puede apreciar una estructura espacial única geográficamente, doble políticamente: República Dominicana y República de Haití. La segunda es el refugio, la primera, el escenario de las revueltas caudillistas y al momento de la salida del héroe, campo dominado por el Cacique. Ambos territorios configuran el espacio artístico en el cual se mueve el héroe, cuyo punto de vista es el predominante.

El análisis del primer poema de "Compadre Mon en Haití", "Revolución y fuga de Mon", muestra la visión del héroe acerca de las revoluciones caudillistas y cómo a través de una serie de elementos emite juicios en torno a ellas:

Por eso a mí me dolían todas las revoluciones,
porque siempre de ladrones por donde aquellas pasaban,
ni tienda ni pulpería quedaban allí paradas;
y era peor si allí estaba el letrero que decía:
"hoy no, mañana se fia"...

Tampoco yo quiero ocultar que aquello era una fiesta verdadera: fiesta de la valentía donde el macho busca siempre en qué regalar la vida. Porque también allí andaba el que sin trago, sin victo, se ofendía si no estaba ya en peligro. (133)

En esta última estrofa hay también la reconstrucción de un aspecto del imaginario social dominicano en los tiempos caudillistas, lo cual se expresa en: "fiesta de la valentía", reforzado en la estrofa por elementos del mismo campo semántico como, desafío, peligro, brava, pantalón. Esta descripción coincide exactamente con la que sobre la época hacen los historiadores M. Jiménez Grullón y R. Cassá:

Esta prosaica determinación económica estaba revestida por un culto al heroísmo, mezcla de romanticismo urbano y de arcaísmo rústico, que el profesor Jiménez Grullón lo denomina "complejo heroico"; eran años de una violencia, más que real, buscada y deseada, puesto que la valentía y el heroísmo operaban como mecanismos de dominación y control político. Al propio tiempo, estos elementos económicos de por medio, explican el carácter depredador de las revoluciones que, cuando podían, ocupaban aduanas, saqueaban cajas de Estado ...

La miseria, el nivel moral, el patetismo, quedan expresados por uno de esos seguidores de las revoluciones: "mire mi pie sin zapato, soy soldado y no soy gato"...(132) Esta autoevaluación del soldado, como discurso referido por el Compadre Mon, tiene su contrapartida en la que también hace el héroe acerca del Cacique: "mi es aquel que por ser malo tiene un palo/para el malo y para el bueno".(132)

En esta modelización del mundo caudillista a través del soldado y del Cacique, el verso "... fiesta de la valentía" marca una ruptura, por su carácter paradójico, que introduce otro aspecto de la situación, la vivencia alegre y despreocupada de una

situación cruel.

Frente a esa realidad total el héroe se coloca no sólo como clarividente sino como portador de otras alternativas, representando la antítesis de los caudillos al uso: "porque no aprendí a matar donde justicia yo vi".(133)

Como otro elemento estructural derivado del punto de vista del héroe está el climax, que emplea al evaluar al caudillo y las consecuencias sociales de su actuación. La repetición del primer climax a lo largo los diálogos con don Pulla expresa claramente el estilo absoluto en el gobierno del jefe, ya que éste era a la vez, "cárcel, comisario y juez".(132) Bajo sus órdenes las tropas se llevaban "... plata, comida y mujer".(134) En estas circunstancias el Compadre Mon se va a la loma para defenderse del "... hambre, la ley y el plomo".(134)

En estos tres paralelismos hay equivalencia morfológica y sintáctica, que se proyecta sobre el plano semántico, logrando crear, pese a las diferencias en este nivel, la imagen de un bloque único y consiguientemente absoluto, dentro del texto.

Los casos de climax citados, tienen la particularidad de no formar, una gradación. Sin embargo, el paralelismo de nivel interno en el grupo y el que se constituye por la repetición de la misma estructura morfosintáctica, expresan el carácter total y absoluto de los poderes del Cacique.

Por otra parte los aparatos represivos garantizan la concentración de los poderes ejecutivo y judicial en el jefe: el Cacique es cárcel, comisario y juez. Es una manera de modelizar el aspecto político de una situación histórica y el sentido absoluto de la misma se traslada a los aspectos económico y social, al hablar de "plata y "comida". El despotismo se refuerza en "ley" y "plomo".

La serie de paradojas que constituyen los poemas de "Compadre Mon en Haití", se inscriben en los versos, casi todos alejandrinos, lo que facilita su división, al corresponder a cada hemistiquio

uno de los términos de la paradoja. Suelen ser ideas que se complementan y se hacen equivalentes a la vez que mantienen su heterogeneidad semántica. Es así como se establece el paralelismo a nivel de pensamiento. Dice Compadre Mon a propósito de su relación con el Cacique: "Es que tiene que huir largo quien en política ablanda, /mucho más si quien nos manda dando el bien nos da veneno". (132) Y acerca del pueblo: "porque el hombre de mi tierra/cuando está mudo es que habla". (134) De sí mismo dice que estaba "huyendo de la justicia quien por justicia mató".(142) Por otra parte la paradoja, que por sí misma rebasa el ámbito textual, al remitir a un referente concreto refuerza la estructuración del texto, conformada por el punto de vista del héroe. Su discurso, que yuxtapone el pasado al presente, va dirigido tanto al criollo como a "aquellos que se fueron pero que están siempre aquí..."

2.3 EL FENOMENO DE LA NOVELIZACION Y SU RELACION CON LA EPICA EN COMPADRE MON

Retomando el aspecto de la pluralidad genérica en Compadre Mon, una serie de planteamientos teóricos desarrollados por Bahtin, en "La épica y la novela", sirven de base para el acercamiento al texto desde esa pluralidad genérica: frente a la epopeya, género acabado y consolidado, la novela se presenta como género en formación, cuyos rasgos específicos todavía están por establecerse. Esto le permite actuar como género crítico y autocrítico determinando también el que en periodos muy característicos haya habido un predominio de la novela y que a su influjo los demás géneros se novelizaran, o sea, se transformaran en más libres y plásticos, incorporando, por ejemplo, risa, ironía, humor.

En sus reflexiones sobre épica y novela, advierte Bahtin que el pasado épico es una forma especial de percepción del hombre y del hecho histórico. Sus materiales son el pasado absoluto, la

tradición nacional y la distancia épica absoluta. Desde el punto de vista ideológico esta idealización del pasado tiene que ver con una visión oficial de la cultura, dentro de la cual la realidad contemporánea como tal, no puede ser objeto de representación; no es apta para géneros elevados. En cambio la novela como forma que refleja el devenir, sí puede vehicular los materiales del presente.

La aseveración de Bajtín respecto a la novela como género que desenmascara el convencionalismo de otros géneros, tiene mucha importancia en este estudio de Compadre Mon, ya que una serie de elementos permiten abordarlo desde lo novelístico, sin perder de vista su componente épico, más bien pensando el texto como espacio de relaciones entre distintos géneros.

Al abundar Bajtín en la épica como género del pasado, pone de relieve una diferencia fundamental entre la forma clásica de la épica europea y Compadre Mon, pues si bien el texto tiene como referente el pasado caudillesco (que por cierto no es remoto), en el mismo abundan marcas que dejan penetrar la realidad presente. Queda así planteada la doble referencialidad histórica, pero no en forma aislada, sino como globalidad que incluye el presente y el pasado. Esta superposición temporal, es uno de los rasgos más expresivos de la novelización que sufre el género épico en Compadre Mon.

Tampoco hay en Compadre Mon la consideración de un pasado absoluto, fundante de los principios o cimas nacionales. La caracterización del héroe y del espacio históricogeográfico en que se desarrolla su actuación, lo ubican en la dos primeras décadas de este siglo. De modo que cuando irrumpe en la historia dominicana, la misma está ya muy avanzada. Pero sobre todo este pasado no es absoluto porque no se presenta como jerárquicamente superior al presente. En Compadre Mon el héroe, el destinador y el destinatario se encuentran en la misma dimensión espaciotemporal y jerárquica. Aún más, estos tres elementos suslan

intercambiar funciones: en ciertos casos Compadre Mon funge como destinatario, cuando a él se dirige la voz poética, o como destinador en la serie de diálogos en que participa. En otros casos él mismo es el mensaje de su discurso y especialmente en la "Tercera parte", donde es el narrador de sus propias hazañas. A su vez el pueblo, como depositario del mito, y como objeto del símbolo, es también destinatario de Compadre Mon y de la voz poética.

El mundo épico del texto es así muy particular: en él los personajes que intervienen, las cosas y los fenómenos del mundo están igualmente valorizados. El pasado no constituye por sí mismo una categoría superior, como en la épica clásica europea, en donde lo primero, lo esencialmente bueno, está en el pasado.

El héroe Compadre Mon se ubica en un realismo mágico, por el cual cobra vigencia el pasado, así como también la figura héroe, que deja sentir su presencia en las diferentes etapas históricas. No se repite la historia, el héroe se actualiza a través del mito. La dignidad de los tiempos la da el héroe, realizando en uno y otro hazañas importantes.

De esta manera el pasado queda relativizado por el presente y en línea de continuidad entra también el futuro. En muchos aspectos el futuro es el que da la clave de interpretación del texto. Con el futuro comienza y termina: "Por una de tus venas me iré Cibao adentro". (11) Es el primer verso del poemario, y los últimos versos dicen: "Pero ahora es cuando yo quiero que todos sepan aquí/hay cosas que con la muerte es que empiezan a vivir".(178) Y a este respecto no deja de ser significativo que su último diálogo lo sostenga precisamente con don Oráculo.

Compadre Mon se apoya en el mito, en la tradición, pero se abre a la relatividad del tiempo histórico, y es ésta su manera de integrar el mito en la historia. A este propósito dice Bruno Rosario Candelier:

En Compadre Mon hay historia y mito: referencias históricas con adición fabulante confluente en la leyenda, con una dimensión mítico-legendaria. El factor objetivante de la realidad aporta a la intuición mítica una capacidad visionaria amplia de manera que el soplo mítico se haga más comprensible al estar presente el elemento conceptual. Mythos y logos se alían para expresar el mundo.

Esta "capacidad visionaria amplia conlleva una ruptura fundamental respecto a la épica clásica y su concepción de los tiempos. En Compadre Mon, como lo expresan los últimos versos, el futuro se entiende como lugar del máximo desarrollo de la historia, de una historia cualitativamente diferente, pues implica cambio de enfoque respecto a quienes son sujetos de la historia, dónde se ubica y en qué consiste la utopía.

Respecto a la palabra épica, como tal no llega a constituir el texto, pues éste se alimenta del discurso popular, aunque mezclado con elementos de la lengua culta y formas poéticas propias de ésta. En este sentido se puede afirmar que la distancia épica no existe en Compadre Mon ya que no solamente se da el contacto con el presente sino que el mismo está incorporado al mito que ha dado origen al poema épico. En él (en el presente) se mide la vigencia del mito, es reevaluado y puesto en vigor.

El mito Compadre Mon se actualiza conservando su estructura fundamental e incorporando el discurso literario y sociopolítico vigente en los sectores más conscientes del país. De ahí que en los momentos cumbres del texto es el mito y no el tiempo, el que adquiere la cualidad de lo permanente. En relación a este aspecto, dice el propio Manuel del Cabral:

El valor pues de Compadre Mon no se limita a la forma y fórmula literarias. La edad del libro ya rebasa los treinta y cinco años. ¿Qué es lo que el tiempo respeta en este mito? Algo muy sencillo: que ha dejado de ser mito. A Compadre Mon lo encontramos todos los días por

la calle, en una esquina, en el lecho, entre políticos o entre sofadores, entre donjuanes y entre caballeros. En síntesis, nadie puede evitar este contagio.

De esta forma el objeto épico adquiere amplitud y sobre todo concreción, al vincularse indestructiblemente a la existencia y a la estructura efectiva de lo real, que en América Latina y específicamente en la República Dominicana, por su particular proceso histórico, supone la vigencia simultánea de modelos sociopolíticos que corresponden a épocas distintas.

En esa percepción de la realidad estriban la complejidad y la grandeza del texto. Al incorporar el discurso actual no lo hace desde la perspectiva de un pasado absoluto, donde pudiera quedar diluido, sino como presente en devenir, ligado por el héroe al pasado y al futuro.

Por otra parte, en Compadre Mon, la dignidad de los hechos narrados— elemento indispensable en la concepción del pasado absoluto— viene dado, no tanto por la calidad del héroe individual, cuanto por ser éste portador de los valores del pueblo: "Cualquier cosa tuya huele a patria".(12) "Es que Compadre Mon cuando yo quiero saber el mapa de la patria, miro/la carta de tu piel cocida a tiros".(19) Y esta aprehensión del pueblo se hace en su propio lenguaje, lo cual contribuye a acortar la distancia épica:

Oigo tu clima y toros desatados;
el aguacero preñador de ríos;
el huracán: escoba de nublados.(24)

Si el pasado absoluto, aspecto fundamental de la épica, el pasado absoluto, con sus implicaciones en la concepción del objeto y la valoración jerárquica del pasado, es relativizado en Compadre Mon, ¿de qué manera adopta lo épico el poemario, o cuál es la forma que realmente postula?

Compadre Mon mantiene, sobre todo en la "Tercera parte", los caracteres propios del género épico. Pero éste como tal aparece transgredido. La incorporación del presente y el futuro, y una palabra épica fundamentalmente popular, lo acercan al género novelesco. Como se ha podido constatar, es éste el punto de vista que adopta el héroe.

2.4 EL DIALOGISMO EN COMPADRE MON

A los elementos novelescos antes mencionados, se une también en Compadre Mon, el dialogismo, en contraste con el monologismo, el carácter único, inmutable y acabado de la palabra épica tradicional.

Al hablar Bajtín de las principales raíces de la novela¹⁰ señala la epopeya, la retórica y el carnaval. Explica que, de acuerdo al predominio de alguno de estos elementos, la novela europea se divide en épica, retórica y carnavalizada. Esta última tiene sus orígenes en los géneros cómico-serios: el diálogo socrático y la sátira menpea.

Respecto al diálogo socrático señala que, aunque evoluciona, logra conservar dos elementos importantes: el descubrimiento dialógico de la verdad y la forma externa de un diálogo escrito como relato. Y ello por cuanto en la base del género está la concepción socrática de la naturaleza dialógica de la verdad, que se opone a un monologismo que pretenda poseer la verdad ya hecha.

La dialogización en Compadre Mon se da en distintos niveles y formas. En la "Primera parte" el narrador entabla un diálogo con el héroe mítico, presente y evocado. Este narrador también dialoga con la tierra personificada. En la "Segunda parte" el diálogo se abre a otras voces en consonancia con la heterogeneidad del pueblo, pues en estos diálogos se manifiesta no sólo bajo la forma del símbolo Compadre Mon, sino también a través de individualidades perfectamente reconocibles como miembros de las

frente a lo caduco y externo, y que se expresa en un ente no especificado en el discurso.

Frente a aquello que tiene por ámbito un espacio externo, don Mon y don Pulla se encuentran siempre en espacios interiores, para dar idea de lo auténtico y profundo. Ambos se encuentran en la cárcel. En los diálogos hay intervenciones como éstas: "Mi pensamiento en tu mente se encierra ... pero da flores", (153) "Lo sabe el de tierra adentro ...", (151) "pero hay algo en ti callado, algo duro hay en ti, que te crece para dentro como crece la raíz". (152)

En oposición a esa realidad interior está el objeto de la controversia, contra lo cual embisten don Mon y don Pulla y lo hacen con palabras, como: pulla, puñal, navaja, cuchillo. Estos instrumentos de violencia permiten inferir que luchan contra alguien también armado.

Pero no es sino al final del diálogo, cuando se fugan de la cárcel, que aparece el interlocutor de ambos: el Cacique. Su caracterización la hace Compadre Mon, parodiando el discurso del propio Cacique:

"... Dice el Cacique a su modo,
que a él le debemos todos, y a nadie le debe él bien.
Todo el pueblo a su servicio ... por él siempre el sacrificio
y hasta el honor ... para él ... 157)

Este discurso indirecto de Compadre Mon expresa su visión del Cacique, como portador de la ideología oficial, del discurso trujillista que se imponía al pueblo, y cuyas respuestas tenían que ser gratitud obligada y adulación servil. Era el "benefactor de la patria y padre de la patria nueva", lema que presidía todos los actos, documentos y discursos oficiales y privados. A ninguno de los caudillos que hasta entonces había tenido el país le es tan perfectamente adjudicable la descripción hecha por el Compadre Mon como a Trujillo, aunque puede aplicarse a los

caudillos de todos los tiempos y lugares.

Por otra parte estos diálogos entre don Mon y don Pulla, en los que cada uno se manifiesta y toma posición frente a la realidad histórica, son también medio de autorrealización de los propios interlocutores, como explica Bajtín a propósito de los personajes de Dostoievski:

La autoconciencia del personaje en Dostoievski está plenamente dialogizada, en todo momento de su existencia está orientada hacia el exterior, se dirige intensamente hacia sí misma, hacia el otro, el tercero. Fuera de esta viva orientación hacia sí misma y hacia el otro, no existe tampoco la autoconciencia para uno mismo (...) Sólo en la comunicación, en la en la interacción del hombre con el hombre, se manifiesta el hombre dentro del hombre, tanto para otro como para él mismo.¹¹

Por eso dice don Pulla en medio de una realidad de acoso y violencia:

La bala me pudre, sí, y no se pudre mi voz.
Qué difícil es que a mí, el hombre me quite aquí lo que no es del cuerpo, no.
Bajo mi piel hay un duende creando ríos que ya como raíces huyendo no sabemos dónde van.
Hay una cosa en el cuerpo que va en el cuerpo y no va.
No la mata ni la acosa, pero mi canto hoy está echando al aire esa cosa ... (150)

Diálogo de Compadre Mon con el Cacique: en "Canto a Cacique"
la dialogización se efectúa desde el discurso de Compadre Mon que opera a partir de un campo semántico en el que convergen oposiciones de distinto cariz: desde las morales, encaminadas a evaluar la actuación del Cacique, hasta las muy diversas, que denuncian la inversión de valores que rige su actuación.

Cada uno de estos campos semánticos establece un tipo de relación particular con el opuesto. A su vez las correlaciones

entre esas oposiciones varían según el enunciado concreto en que aparecen. Estas oposiciones son las siguientes:

razón	vs	el fusil	día	vs.	noche
estar vivo		estar preso	tapar el hoyo		tapar el crimen
honrado		ladrón	bueno		mal
rico		pobre	policia		juez
criminal		juez	vaca		leche
tribunal		soldado	anciano		tierno
instinto		arma	soldado		justicia
justicia		oro	el bien		el mal
adentro		afuera	criollo		extraño
hablar		hacer silencio	amigo		enemigo
poco		mucho	fuego		agua
arriba		abajo	cuerpo		idea
realidad		sueño	tú		yo
ganar		perder			

La equivalencia sintáctica de estas oposiciones hace que resalte aún más la diferencia semántica cuya, estructura pone de relieve una alteración radical en los valores de la cultura que modeliza el texto, porque aquí "la razón es el fusil". No existe la equidad, ya que "roba el rico y es honrado, roba el pobre y es ladrón". En esta medio confuso, para el Cacique el bien es mal y el amigo enemigo: "Todo aquí está tan distinto, tan complicado de idea/que el filo jamás se apea de la liebre del instinto".(160)

Este mundo al revés vuelve explícita la relación de oposición en la estructura social: rico vs. pobre. Sobre ella descansa la composición de esta parte del texto. Las demás refuerzan la identidad de un mundo construido y presentado al revés. Es el caso de la oposición día vs. noche, respecto a la alteración del valor justicia: "Que venga ahora, que venga el que

es criminal de noche/pero que de día es juez".(158)

Este mundo trastocado y funcionando según la ley del Cacique se viste de apariencias, y bajo éstas, la crueldad no tiene límites:

Y es el pobre como yo, dueño de la tierra, sí,
cuando está enterrado allí ... Y aquel que también la
para enterrar siempre al bueno, por no estar el hoyo [abrió,]
lleno
la "ley" con él lo llenó.
Es que tú sobre la tierra, para tapar bien el hoyo,
buscas tapar el embrollo ... y al mismo que el muerto
entierra
lo metes también al hoyo ...
Pero hay miradas que gimen de la raíz al cogollo.
Porque tú tapas el hoyo, pero no se tapa el crimen ...
(159)

En el quinto "Canto a Cacique" la oposición arriba vs abajo, en correspondencia con la oposición rico vs. pobre, afirma el carácter minoritario, único y absoluto del conjunto de arriba respecto a los de abajo, que son muchos: "No callaré a los de arriba que son muchos los de abajo".(163)

Compadre Mon, héroe épico y dialogador múltiple no es sólo portador de una imagen de la realidad, sino que al tomar, posición invita a los otros a la acción, convirtiendo su punto de vista en en el punto de vista del texto:

Que vengan los sin trabajo, que el hambre aquí no pasa.
No se quede el pueblo en casa si a todos aquí barajo...
Vengan a ver al de abajo, que hoy tiene el sueño la masa
[Quién se queda, tierra madre, cuando el hambre es la
que arrea](163)

Ubicado en el centro del escenario, es el dialogador múltiple pero sobre todo la encarnación del discurso del pueblo, en diálogo con su oponente, el Cacique. En estas funciones, habla con individuos y con grupos: con los de arriba y con los de abajo; exhorta al pobre, recrimina al rico, el cual, dentro del

sistema de oposiciones es identificado con el extraño, el de fuera, porque "... si es criollo y hace daño/ es aquí también extraño ..." (161)

Ya en el canto final el conjunto de oposiciones que estructura todo este bloque pasa a ser sintetizado en dos oponentes pronominales, tú vs. yo, con funciones semánticas irreconciliables. En estos oponentes quedan asumidos los elementos básicos del diálogo": yo (C. Mon, el pueblo) tú (el Cacique)

Dice Compadre Mon, finalizando su diálogo con el Cacique:

Tú pones, Cacique, el pie donde no lo pongo yo.
Tú tienes tierras, lo sé, mas ésta no es tuya, no.
Tierra levantada soy.
Todo lo tienes, se ve ... mas no en todo está tu pie.
Ponte aquí ... donde estoy yo y ya tú sabrás porqué,
qué duro es decirte no.
Tú pones, ya ves, el pie, donde no lo pongo yo.
pero no sé ya por qué puedo yo decirte no.
Esto también ya lo sé, esto también dice no.
Tú tienes poco, se ve, de aquello que tengo yo.
Sobre cráneos, ya lo sé, apoyas sonoro el pie.
¡No sé por qué vivo yo, ya no sé, no sé por qué
no pones aquí tu pie. ¡De pie dura mucho un no!(164)

Diálogo con don Oráculo: está compuesto por tres cantos y finaliza con las conclusiones de don Mon. En él hay una profusión de recursos formales que, interrelacionados, hacen complicada la composición, toda vez que la información es también más amplia y profunda.

En este diálogo el referente cultural se diluye en una red de símbolos y metáforas de conexiones no visibles o muy arbitrarias. Aquí aparecen también desarrolladas inquietudes metafísicas que fueron sólo aludidas en otras partes del texto. Asimismo el diálogo con otras obras literarias, clásicas y modernas, es más profuso. Se advierte en esta parte una concentración de la riqueza de la obra.

Las conclusiones a que llega Bajtin acerca de la naturaleza

del diálogo en las novelas de Dostoievski arrojan luz en varios sentidos acerca de este diálogo entre don Mon y don Oráculo:

... es muy comprensible que en el centro de la visión artística de Dostoievski deba encontrarse el diálogo, pero no como recurso, sino como finalidad en sí. (...) En Dostoievski el hombre no sólo se proyecta hacia el exterior sino que por primera vez llega a ser lo que es; no sólo para los otros, sino, reiteramos, para sí mismo. Ser significa comunicarse dialógicamente.¹²

Si bien en este caso no puede afirmarse que los diálogos tengan finalidad en sí mismos, si es obvio que los aspectos sociopolíticos que de hecho se debaten están fuera de estos diálogos concretos, y que los mismos, son, hasta cierto punto, independientes, de la relación que se da entre los interlocutores. Los referentes básicos son el tiempo, el arte, el cuerpo y la sabiduría.

Aunque en el primer poema, que corresponde a Compadre Mon, se anuncia el diálogo con don Oráculo, formalmente no hay tal, pues en los tres cantos las intervenciones son de don Oráculo, en tanto que las de don Mon se reducen a unos cuantos versos. Sólo al final tiene una intervención amplia como conclusión.

A diferencia de lo que ocurre en la porfía con don Pulla, aquí parece que don Oráculo dialoga consigo mismo, o con alguien dentro de él, y que Compadre Mon hace suyo este discurso, porque en una de sus escasas intervenciones dice: "tu voz tan profunda oí que templó también en mí".

El diálogo con don Oráculo se produce después de muerto el Cacique y resulta paradójico que precisamente después de este hecho, "en un pueblo ya libre", (166) el discurso poético se haga más hermético. Su referente es ahora menos claro y aparentemente más alejado de la realidad político-social. Pero ésta, como las demás paradojas, encuentran explicación fuera del texto.

Teniendo en cuenta que el mismo enfoca dos épocas históricas diferentes, es oportuno recordar que aunque la primera época había sido superada con la eliminación de los caudillos, la segunda no, pues en los primeros años del cuarenta, la dictadura de Trujillo ya está consolidada. Por tanto, aunque muere el caudillo, no es posible para el texto reproducir una imagen de libertad real: de ahí su hermetismo.

La primera intervención de don Gráculo es un poema que consta de cinco pareados, de rima asonante:

Tantos rios que saltaron bajo mi piel. Mas no sé
por qué lo que me golpea siendo agua tiene sed.

Viajero que dentro el pecho a caballo siempre vas.
Por la herida sale, pero ... no creo que a descansar.

Es estrecha la salida para aquello que se va.
¿Va el rio a dónde si el rio no quita la sed al mar?

Viajero que dentro el pecho oigo que quieres beber...
¿Para qué si eres la fuente, para qué corres con sed?

Tú galopas aquí adentro como queriendo llegar...
¿Pero adónde vas, viajero, si eres tú la eternidad?
(167)

El referente de este poema, en el cual predomina la paradoja, es el tiempo que pasa, pero que a la vez, es eterno. A partir de la palabra rio hay todo un conjunto que pertenece también a este campo semántico, por sus semas de movilidad, como son: las variantes del verbo ir, "va" y "vas"; "llegas"; "fuente"; "viajero"; "salida"; "saltaron".

Como se dijo anteriormente, el diálogo no es con don Mon sino con alguien interior: en el primer y tercer pareado monologa, mientras que en el segundo, cuarto y quinto, aparece dialogando con su interlocutor interior. Es un diálogo orientado por la búsqueda, marcada tanto por el léxico (viajero, fuente) como por las interrogantes directas e indirectas. Es una búsqueda de la

eternidad, del ser, que por estar dentro, deja escuchar su "galopar".

Aunque más adelante se analizarán diversos significados de la "herida" en el texto, es importante subrayar aquí este elemento ya que en el "Primer canto de don Oráculo" se presenta como canal físico del vacío en la dimensión trascendente:

Arte que muerte me das quitándome lo que vivo.
aunque matándome estás vivo menos si te esquivo.
Honor de fruta madura que para aquel que la muerde
da lo mejor ... y no pierde, si da miel por mordedura.
Ya por huir de la mordida el corazón no se esconde.
Si es el mismo el que responde, el azoma por la herida.
Como el punto suspensivo que, con su mudo papel,
no calla lo que está en él si en el mismo está el

[motivo]

Yo callo a veces tan hondo, tan hondo que, me delata
lo que silencio en el fondo, si en el fondo me delata.
Y en el fondo está mi cara. Porque sabe la pupila:
que si el agua está tranquila se ve la imagen más clara.
Doy más de lo que me dieron, pero en tal forma lo doy,
que lo doy como yo soy y no como me lo dieron.
El arte exprime mi herida, y más puro se ve en ella.
En el agua ennegrecida se ve más blanca la estrella.
Fuese o no verdad el arte, pero es tan viejo...tan viejo
como se rompe el espejo y la imagen no se parte.
Ya pesa más lo que pienso que lo que llevo por carga.
Tiene el pintor vida larga si al fin la deja en el lienzo.
Canción que te quedarás cuando mi carne esté fría ...
esta carne que no es mía, pero es mío lo demás ...
Carne por muda ofendida, tú también das lo mejor
Lo que perdí por la herida lo gané con tu dolor.
Mas como aquello que es mío ...cabe lo tuyo en mi clave,
a la manera que cabe lo del cielo en lo del río.
Algo que me va mordiendo me va la vida aguzando.
La roca se va afilando si el mar se la va comiendo.
Y he gozado lo sufrido, lo perdido en arte haciendo.
Quiero perder...si perdiendo...en arte doy lo perdido.

(167-68)

La estructura de este poema está basada en la interrelación arte-herida. La herida se plantea como posible escape a la tortura existencial, y dentro de este campo semántico se hallan elementos como: mordida, sufrido, exprime. En relación inmediata

con este campo se presentan en el poema los elementos que aluden al silencio: mudo, muda, puntos suspensivos, calla. Todos expresan una realidad no dialogada, y tienen la particularidad de desempeñar, frente al arte, una función pasiva, mientras que el arte y todos los elementos relacionados con él cumplen función activa ("el arte exprime mi herida"). La profundidad de la herida se marca en la reiteración de los elementos "hondo" y "fondo".

Ahora bien, ¿cuál es la función del arte en relación con la herida? Esta le da al arte posibilidad de existencia: "Carne por muda ofendida, tú también das lo mejor/lo que perdí por la herida, lo gané con tu dolor".

Pero también la herida es espacio metonímico que simboliza todo el ser y es ese todo el que se dona al arte y en él se transforma: "Doy más de lo que me dieron, pero en tal forma lo doy/que lo doy como yo soy y no como me lo dieron".

El arte está concebido como forma de supervivencia, ligado al tiempo por su pretensión de trascender. De la misma manera que la herida da la materia al arte, ("Y he gozado lo sufrido, lo he perdido en arte haciendo"), así el arte pasa a la herida su condición permanente.

Ahora bien, esta herida colocada en el plano metafísico, ¿qué relación guarda con la cruenta imagen de la realidad que se presenta en "Canto a Cacique"? Uno de los parados del poema transcrito da entrada a ese referente: "Carne por muda ofendida..." Porque esa herida hace relación a un cuerpo, está en ese cuerpo, al cual primero quitaron la voz y luego han ofendido de múltiples maneras. Y en esta situación el arte lo rescata, dándole vida a través de símbolos que pueden franquear la rígida censura impuesta por la tiranía.

Sobre todo en esta parte de Compadre Mon, Manuel del Cabral participa del código del grupo "La poesía sorprendida", en cuya obra poética se da expresión a lo nacional a través de un lenguaje altamente metaforizado, que vela y desvela la realidad

histórica al mismo tiempo. Este lenguaje artístico, con las características señaladas, era el único recurso posible para modelizar la realidad; por eso el arte es ganancia frente a la "carne muda y ofendida".

Esa carne (el cuerpo) dominará todo el espacio del "Segundo canto de Don Oráculo". Aquí se establece un diálogo entre el cuerpo y el yo poético, con un paralelismo a veces antitético, pero que termina en integración totalizadora. La voz poética toma cierta distancia y bellísimamente puede decir: "Carne natal, tu mi casa y en ti sin edad mi voz".(168)

Esta carne natal, cuerpo, se transforma a lo largo del poema en barro, carne, cascarón, casa, prisión, tiempo. Dicho conjunto es antítesis del yo poético, y así cumplen funciones distintas: "Tu sangras pero quien piensa soy yo". (169)

Asimismo como eco de una concepción dualista de la persona, al cuerpo se le atribuyen acciones negativas: destinatario de lujo, confort, objeto de tentación. Sin embargo, de pronto se produce la integración a instancias del propio cuerpo, cuando advierte: "en mi piel ama las cosas de tu interior"(169) y también en la segunda estrofa cuando dice:

Que no hay Don Juanes ni Cristos, ni Quijotes,
sin mi ilustre cascarón.
Yo soy la carne, la Historia yo soy ...
Porque sin mí, ¿quién ha dicho: he gozado,
he sufrido, y aquí estoy? (169)

Estas dos primeras estrofas tienen como intertexto al Libro del buen amor, sobre todo en cuanto al enfrentamiento entre Don Carnal y Doña Guaresma, al mostrar intereses y tendencias dispares. La diferencia está en que en las estrofas aquí comentadas, finalmente triunfa la unidad.

A partir de la tercera estrofa el dualismo toma otro cariz, pues el cuerpo se convierte en tierra:

Tierra que conmigo andas, creces tú cuando eres yo.
en ti cabe todo ahora, hasta mi poco de Dios.
Ya tu herida es una oreja...Es tan viejo el surtidor!
carne natal tu mi casa, y en ti, sin edad mi voz.
Acércame al tiempo carne.¡Qué triste sin muerte soy!
(170)

La imagen carne se puede leer por lo menos en dos isotopias: una corresponde a cuerpo, otra a pueblo. Leyendo desde la segunda, se puede relacionar esta estrofa con algunos versos de la "Primera parte" del texto: "a la puerta se mueve una guitarra/la calle es una historia que camina", (38) y con el último verso de la estrofa anterior, "Yo soy la historia ..."

Aquí continúa la preocupación por el tiempo y el recurso a la herida, a partir de la cual la realidad sensorial se traslada al plano metafísico. Pero la procedencia histórica de esa herida se ha puesto de relieve desde el primer verso de la obra: "Por una de tus venas me iré Cibao adentro". (11)

Esta herida también encuentra antecedentes en la literatura mística española, especialmente en el "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz, en el cual hay una herida "...de amor que no se cura/sino con la presencia y la figura".¹³

Estructuralmente el conjunto de poemas del segundo canto se desarrolla en un espacio que se contrae cuando se trata del diálogo yo vs. cuerpo, y se dilata cuando hace referencia a la tierra: "Yo soy la carne, la Historia yo soy..."(170) "Vieja carne, casa, en donde al llegar se dice adiós". (170)

En ese espacio que se contrae y amplía, se dan los distintos diálogos y transcurre la historia, enmarcada en dos paralelos (cuerpo-tiempo) que se repiten a lo largo de todo el canto: "Vieja carne en donde mientras llego ya me voy". (171)

La búsqueda a través del coloquio interior, inocente a veces y siempre angustiado, se resume en las últimas estrofas del canto:

Vieja carne, casa en donde mientras llego ya me voy.

Habla solo tu inquilino, ¿Quién te habló?
 Una mariposa vuela, vieja casa en tu interior.
 Por algo salta aquel niño: mi corazón.
 Mira ya como golpea lo que llevo dentro yo.
 Se va escuchando más hondo, como un yunque que hace Dios
 Vieja carne, casa muda, donde yo
 estoy buscando una cosa que solo si sufre ... soy.
 Me trajo hasta aquí el placer y me sacará el dolor.
 Busco el huésped más antiguo de mi carne:
 mi voz. (171)

En el "Tercer canto de don Oráculo" son claves dos núcleos temáticos: cordura vs. locura, y silencio, expresados bajo las formas de paralelismo, antítesis y paradoja.

Ya quedó señalado que en este canto hay un elogio a la sabiduría. Está compuesto con base en el diálogo con otros textos literarios clásicos y modernos. Pretende ser una exposición de los fundamentos auténticos de la sabiduría. Por eso aparecen una serie de máximas ascéticas, muchas de ellas derivadas del dualismo alma vs. cuerpo, en cuya inteligencia y ejercicio está la sabiduría: "Imita carne dormida lo que ilumina y redime: cuando la vida se exprime se saca luz de la vida", (172) lo cual constituye una lectura del consejo evangélico de "entrar por la puerta estrecha porque amplio es el camino que lleva a la perdición".(Mat.7:13-14)

Hay otra reproducción del discurso de Jesús cuando aconseja no temer a aquellos que pueden matar el cuerpo, sino a lo que puede dañar la integridad personal. (Mt. 11: 28-29) Dice don Oráculo: "Y mata el cuerpo y no mata si sólo el cuerpo ha matado". (173) Hay también intertextualidad respecto a la advertencia de Jesús en el sentido de que no está el mal en lo que entra en el cuerpo del hombre sino en lo que puede estar en su interior. (Mt. 15:11). A este respecto dice don Oráculo: "Y el mal no está en el puñal sino en aquel que lo lleva". (173)

Asimismo, parodiando el discurso de don Quijote, don Oráculo refuerza el suyo: "Mas, si fue locura la mía, di por cuerda mi locura/Si es locura la cordura por tierras de fantasía". (172).

Como se puede apreciar, don Oráculo, igual que don Quijote, emplea el juego de palabras para que, al confundir y trasponer los conceptos, resulte uno nuevo, paradójico, en el que reside la sabiduría.

Por su parte el Compadre Mon asume el discurso de don Oráculo, de tal manera que al final de sus días, terminadas las aventuras por tierras haitianas y dominicanas, y habiendo hecho el recorrido interior en otras búsquedas, explyta en el discurso de don Oráculo su experiencia y sabiduría. Para avalarlas se apoya en el Evangelio, en cierta tradición católica y en Don Quijote. También en Machado cuando dice:

Siempre no tuvo ocasión la ocasión de la cordura.
Nunca fue grande aventura la aventura sin razón.
Y entre razón y emociones, repetía las razones
de aquel flaco aventurero que tenía
por cordura su Escudero.
Y tras de aquel que decía: yo nada llevo en mi viaje,
pero no voy más ligero ... es el verso mi equipaje ...
(172)

Esta intertextualidad amplia enmarcada concretamente en algunos aspectos del discurso evangélico, en cierta sucesión católica de inspiración dualista, así como en la tradición literaria española, vienen a avalar las locuras (la sabiduría) del héroe Compadre Mon. Al indicar sus antecedentes esta sabiduría queda pues, autenticada.

No obstante, la cultura de don Oráculo es popular, telúrica, más que bibliográfica:

Yo vi al hombre que tenía la voz en la cicatriz
el de la mano que un día me apretaba,
y al apretarme sentía, que me ataba una raíz.
El de aquella manos secas que en sus arrugas leía
mucho más filosofía que en la sabia biblioteca.
Y aquel hombre, se reía tan hondo, que, todavía,
lo que silencio me crece. Y por callar, por callar
mi silencio se parece al del cielo frente al mar. (171)

Por otra parte estos fundamentos católico-hispánicos reproducen elementos fundamentales del imaginario del pueblo dominicano, el cual a través de toda su historia se ha visto inclinado por la clase dirigente a la conservación y fortalecimiento de la herencia hispánica.

En el "Tercer canto de don Oráculo" continúa el monólogo y las declaraciones sobre el silencio. Se juega con los campos semánticos cielo, tierra, silencio, nada. Se establecen diversas oposiciones, entre ellas, silencio vs. cielo, tierra vs. nada. Pero la clave de esta relación se da a partir de "silencio", el cual frente a la nada, es vida y es todo:

Silencio que cuando creces como llaga no curada,
eres la Nada que a veces es algo más que la Nada.
Cuando sales por la herida tienes un poco de todo.
Entonces, lo mudo es vida. Entonces, la vida es todo.
(173)

En cuanto al cielo, éste resulta cruel e indiferente: "Si tú que tienes las llaves prefieres, cielo, callarte .../ Hoy sólo quiero mirarte porque en la voz no me cabes".(174) En relación con la tierra el silencio es íntimo y hondo: "Silencio que vienes hoy de tierra adentro, tan hondo,/que vengo como del fondo de otro silencio que soy". (174)

Durante la dictadura de Trujillo y sobre todo después de la primera mitad de los años cuarenta, puede hablarse con toda propiedad de un discurso del silencio en la República Dominicana. Entonces la literatura encontró claves para dejar escapar el grito, allí donde se negaba toda posibilidad de diálogo. Así puede leerse en Compadre Mon: "Árbol sin voz, no te asombres, si mi silencio infinito/ve salir tu verde grito de la tierra como un hombre". (174)

NOTAS AL SEGUNDO CAPITULO

- 1- Ver el "Proemio" a Flor nueva de romances viejos, de Menéndez Pidal.
- 2- En "Historia y mito en Compadre Mon", de Bruno Rosario Candelier, Revista Iberoamericana LIV, 142, Madrid, pag. 251.
- 3- Recogida por Emilio Rodríguez Demorizi en Poesía popular dominicana vol. I pag. 21.
- 4- Mijail Bajtin: Estética de la creación verbal, pag. 267.
- 5- Ver "Los atributos de los personajes y su significación" en Morfología del relato, pags. 101-106.
- 6- Roberto Canaá: Historia social y económica de la República Dominicana, tomo II, pag. 198.
- 7- "La épica y la novela" en Problemas literarios y estéticos, pags. 513-566.
- 8- Op. cit. pag. 132.
- 9- Citado por B. Rosario Candelier, Ibid. pag. 151.
- 10- Ver "El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski" en Problemas de la poética de Dostoievski, pags. 144-253.
- 11- Ibid. pag. 354.
- 12- Id.
- 13- Lírica, pag. 79.

CAPITULO III

INTEGRACION DE FORMAS POPULARES EN COMPADRE MON

3.1 LA POESIA POPULAR EN LA REPUBLICA DOMINICANA

La marcada inclinación y la práctica de la poesía en el país comienza en los tiempos de la colonia, durante los cuales, sobre todo en las primeras décadas, hubo abundante producción poética, favorecida por el elevado ambiente cultural, también propicio a la celebración de concursos en catedrales y conventos. Este ambiente cultural fue estimulado por la presencia de Tirso de Molina (1616-1618), hecho que destaca especialmente Pedro Henriquez Ureña,¹ por ser él, quien introduce lo popular en el teatro artístico hispánico, junto con Lope de Vega.

Las primeras manifestaciones de poesía popular en Santo Domingo están en los romances que cantaban los soldados españoles que llegan por la conquista. Pero los pocos rastros que aparecen son de la segunda mitad del siglo XVI, y más concretamente con la poesía de Lázaro Bejarano, quien llega a la isla hacia 1535, en cuyas sátiras se encuentran, según refiere Rodríguez Demorizi,² reminiscencia del romance viejo "Mira Nero de Tarpeya", uno de los más popularizados en América.

De Lázaro Bejarano y de la abundancia de poetas en su tiempo, la segunda mitad del siglo XVI, hay proliferas noticias en los Discursos medicinales de Méndez Nieto, parte de los cuales dio a conocer Menéndez Pelayo. Los versos de Bejarano pueden considerarse, pues, como las primeras manifestaciones conocidas de la poesía popular en Santo Domingo, empobrecida y desmedrada, por cierto, no por falta de ingenios, sino a causa de la carencia de imprenta y de las incesantes vicisitudes de la Colonia, ya robada e incendiada, ya traspasada a extraña dominación como un hato de bestias, o perdida en las

espesas nieblas del cautiverio haitiano.³

Con la llegada de los españoles llegan también sus romances y cantares. La lírica dominicana, como toda la de Hispanomérica, tiene su origen en la hispánica. Un estudio realizado por Eгна Garrido de Boggs⁴ muestra que las formas hispánicas que más enraizan en el país son la décima y la cuarteta octosilábica. En la región Sur el campesino da preferencia a la primera, cantando tanto la copia tradicional como la que ellos mismos improvisan en los desafíos de fiestas, noche de vela y velorios:

Yo le tengo prepará
pa cuando se quiere dí,
to lo que pueda quereí
la que sueña sei feli.

En el Cibao el cantor popular usa la décima, como su mejor forma de expresión lírica, la cual por su estructura se presta al desarrollo amplio de los contenidos temáticos, entre los que hay una gran variedad en el repertorio dominicano: amor, política, religión, sentencias, fábulas, costumbrismo. Hay décimas glosadas y sin glosar o simples. En esta región le llaman media tuna a las décimas que se caracterizan por la tonada especial con que son cantadas. Una de las rimas más frecuentemente empleada es que aparece en la décima siguiente:

De qué te vale decir:
¡Qué india tan buenamoza!
Si no abres la boca
no lo vas a conseguir.
Ella se burla de ti
diciendo que eres bisofo,
no eres mudo, ni eres sordo,
ni eres casta de animal,
¡Cómo te vas a casar
enamorado a la bobo?⁵

Entre los recursos expresivos más usuales en la lírica

popular moderna está la antítesis, que facilita el despliegue de la agudeza e ingenio. En la tradición dominicana es muy frecuente también la incorporación de sentencias y dichos populares, así como la dialógica, cuyo molde sirve al cantor popular para discutir con su adversario temas filosóficos, morales y sobre todo amorosos. En las fiestas campesinas son muy empleadas estas porfias. Su práctica requiere de sabiduría y valor pues desafían el saber del opositor. Por su parte Ramón Emilio Jiménez dice de la porfia que:

Su arma es el canto. En su victoria no hay sangre ni odio en sus luchas, sino alegría sana, satisfacciones puras y placeres muy íntimos. Dorsidas quédanse las crueldades de otros juegos, en llegando éste. Se respira en esta lucha un ambiente de serenidad y mansedumbre porque todos los espectadores están dulcificados por el interés sentimental de la belleza (...) Los dos líricos hallanse frente a frente. En torno a ellos curiosos la gente campesina. Han echado en el fondo del sombrero de cana, húmedo por el "sereno", una macá de tabaco viejo, del mejor "andullo" de la sierra, cubriéndose de nuevo la cabeza. Carraspea y uno de ellos, sentado en el cerco de aquel círculo humano, rompe el silencio de la hora.

Otros recursos frecuentemente empleados en la poesía popular dominicana son las frases hechas y los impresivos: exclamación, interrogación, vocativos, elementos referenciales básicamente monosémicos:

Como agora está la gente
Que si utá petaña pleide
Yo quieco que de mí se acueide
Y que me tenga presente.
Que si yo con pecho aidente
Madrugué sifia Anacieta
No quieco que ningún chancleta
Me la venga a cudicial,
Y si la mando a guaidai

Con nadie se comprometa.⁹

Uno de los aspectos más importantes en la lírica popular dominicana es la paremiología, empleada tanto en la poesía popular como en la culta. El refrán tiene la función de complementar y enfatizar la conversación del campesino, en la cual abundan también adagios y proverbios. Aparece frecuentemente en las décimas de Juan Antonio Alix, quien más y mejor ha empleado el refranero criollo en la literatura:

Así dijo un candidato:
"Chico, trabaja por mí,
Que en empujando el bibi
No seré contigo ingrato.
Tú sabes que soy el pato
Y hombre de mucha idea,
Y el que por mí se mena
No me paro por dinero,
Porque dicen que del cuero
siempre sale la correa".

Lo han empleado también poetas cultos como Ramón Emilio Jiménez y Ramón Núñez de Cáceres. Las mismas formas métricas tradicionales, seguidillas, pareados, cuartetos, se prestan eficazmente a la incorporación de las paremias.

Las adivinanzas son profusamente empleadas en la poesía popular dominicana. Hay coplas y décimas que son adivinanzas y adivinanzas que emplean las formas métricas de aquellas.

En la puerta 'el cielo
hay un ruiñeflor
con los pies de plata
y el pico de amor.¹⁰

En cuanto a tema, el amor es el principal en estas formas populares. En el terrero de lo erótico se usan mucho las frases de doble sentido, especialmente abundantes en el merengue.

3.2 LA MÚSICA EN EL FOLKLORE DOMINICANO

La música es elemento fundamental en la poesía popular dominicana. Se llaman tonadas a las melodías que acompañan a las décimas, coplas y cantares populares, recibiendo por extensión este nombre, las distintas formas literarias populares cuando son cantadas.

Hay diversas tonadas según las circunstancias y la finalidad con que son cantadas. El cantor popular las prefiere especialmente y también han servido para amenizar los distintos tipos de trabajo rural. Hay tonadas de ganaderos, de lavanderas, hacheros, de picadores (de piedra):

Tan guen piquero
- jo, jo,
como era yo
- jo, jo,
y ahora no puedo
- jo, jo,
aígal la bo
- jo, jo²¹

Las "planas" son variantes de las tonadas; como éstas son composiciones para cantarse y cumplen funciones parecidas.

Pero entre las canciones típicas dominicanas el merengue ocupa lugar destacado. Además del ritmo típicamente africano contiene otros elementos negroides como son la lengua tonal, la danza y la pantomima, que son las características principales que Fernando Ortiz atribuye a la música africana.²²

Las mismas características que advierte este escritor en la cultura cubana, pueden afirmarse respecto a la dominicana: reiteración de estribillos, carácter dialógico, repetición de términos o estrofas; valor eufóricos a base de términos, que aunque semánticamente carecen de significación, no la dejan de tener por lo que expresan fonéticamente, y por tanto tienen un efecto poético, en cual el valor fónico predomina sobre el semántico. Ahí radica su efecto estético.

La importancia de la música en la poesía popular dominicana tiene antecedentes en la cultura antillana precolombina, ya que era una de sus manifestaciones sobresalientes. A través de cantos expresaban los principales preceptos de su cosmovisión así como también, sus hazañas. Refiere Pedro Mártir que:

... ellos con atabales hechos a su modo, cantan sus areytos y danzan, al son del canto. Al tambor le llaman maguey. También tienen areytos de amores y otros bélicos, con sus respectivas sonatas acomodadas. También tienen danzas en la cuales son más ágiles que nosotros.

El areyto, canto y danza, casi no dejó ninguna huella en el país ya que fue muy pronto suplantado por ritmos hispánicos y africanos, de los cuales surgió la música popular autóctona.

3.3 CREACION POETICA Y ACTIVIDAD POLITICA EN LA REPUBLICA DOMINICANA

Una de las principales formas de participación en la vida política nacional que ha tenido el pueblo dominicano en todos los periodos de su historia, es la poesía. En torno a la relación vida política-poesía se conservan dos versos de la glosa escrita por Francisco Morilla, con motivo de la victoria de los dominicanos frente a los franceses, en 1691: "Que para sus once mil/sobran nuestros setecientos"¹⁴. Hacia 1762 José Luis Peguero, escribe la Historia de la conquista de la isla española, en la cual inserta un romance dedicado a los "valientes dominicanos que han sabido defender su isla española", al cual corresponde el siguiente fragmento:

Suenen las sonoras trompas,
las liras y los tímboles,
mientras que mi torpe acento
va explicando las lealtades

que en la española isla
han tenido en las edades
de los ya pasados siglos
sus moradores leales.
Pues queriéndola invadir
las naciones infernales
de ingleses y de franceses
por sus crecidos metales,
por sus aguas y sus montes,
por sus selvas y sus valles,
por sus ríos y sus fuentes,
por su cacería volante,
sin reparar que es la Prima
de iglesias y catedrales,
Presidencias y Gobiernos,¹⁵
y también de Virreynatos.

Más adelante, con motivo de la cesión de la isla a Francia el
padre Vázquez escribió la siguiente quintilla:

Ayer español nací
a la tarde fui francés,
a la noche etiope fui,
hoy dicen que soy inglés,
no sé qué será de mí.¹⁶

De 1874 hay algunos ovillejos de carácter político, como
"Lamento de la isla española de Santo domingo":

¿Cuándo pensé ver mi grey
sin Rey?
¿Y cuándo mi leal y fiel porte
sin norte?
Y cuándo ¡Oh pena feroz!
sin Dios?
Pues me veo en un instante¹⁷
sin Rey sin norte y sin Dios.

Hay también unos espinicios de José Núñez de Cáceres, a los
héroes de la batalla de Palo Hincado (1794):

Si palaciega mano
o de agrado o por fuerza en Basilea,
firmó la esclavitud de la Española
hoy el empeño vano

se deshizo ganada la pelea
de estos guerreros por la fuerza sola:
que el único servil todo estipula,
y nunca el patriotismo capitula.¹⁸

En el siglo XIX abunda la sátira vulgar y erudita. Circulaban décimas burlescas, ensaladillas y pasquin satírico, como unos versos satíricos contra la murmuración, de principio de siglo:

El mundo es un loco tal
que en su continuo vaivén
a unos les parece mal
lo que a otro parece bien.

Al cielo hacemos desdén
y siempre opuestos estamos,
pues si llueve, nos quejamos,
y si no llueve, también.

...

De una dama me embelesa
ver como hablan sin mesura;
si es alegre, "que es locura",
si es seria, "Jesús que tiosa!"¹⁹

...

Hacia 1831 aparece un romance inédito y de autor desconocido que narra los episodios de las invasiones haitianas:

En mil ochocientos uno
corrí, a principio de enero,
en Santiago, la noticia
de que el poderoso ejército
de los Colonos de Haití
avanzaba a hacerse dueño
de esta parte ante Española.
Se organizaron corriendo
varias columnas valientes
que a esperarla a Mao fueron.
Llegaron pronto hasta Mao
los de Guayubín, huyendo;
que en vano quiso enfrentarse
su capitán a ese ejército
de algunos miles de hombres;
y entre todos decidieron
oponerse al enemigo,
y montaron sobre un cerro

un cañón, para acosarlo
y hacerle fuego certero.²⁰

...

También aparecen en este periodo las llamadas "décimas de barrio" muchas de las cuales se cultivaban en tono a las parroquias y durante los años de la ocupación haitina, adquieren matiz afrodominicano:

So mercé no dice
que yo soy fea?
pué yo me bá,
y buque otra negra
pa trabajá.
Dice mi señora
que me vá bendé,
A Dofia. Ana Ponce
que pringa con míe.

Levántate negra
a hacé café,
levántese uté,
que estos no son los tiempos
de su mercé.

Dios se lo pague
a papá Boyé,
que nos dio gratis
la libérté.²¹

La relación poesía-vida política ha sido tan estrecha que la historia dominicana registra una serie de hechos políticos que desviaron su curso a causa de la poesía: la "independencia efímera" (1821) tuvo su origen en los epinicios de su impulsor, José Núñez de Cáceres, así como más tarde el decreto de amnistia de los patriotas Juan Pablo Duarte, Francisco del Rosario Sánchez y Ramón Matías Mella, se debió a la acción de Félix Ma. del Monte en las cámaras y a las publicaciones en verso y en prosa de José M. Serra. Por su parte Manuel Rodríguez Aybar contribuyó al triunfo de Pedro Santana, con sus décimas contra el presidente Jiménez. La independencia de Haití (1844) así como la reanudación

de las hostilidades (1855) motivaron también muchas décimas.²²

En 1861 cuando se produce la anexión a España la generalidad de los poetas se volvió contra el hecho y algunos fueron asesinados. Al iniciarse la guerra de la Restauración (1863) proliferó la poesía popular de índole patriótica. Hubo también obras de teatro que incorporaban elementos de la poesía popular.

Por su parte Juan Antonio Alix elogió con sus décimas al dictador Ulises Hereaux:

Algunos hay que a Liliis
Vilmente están calumniando
Pues dicen que está tratando
De negociar el País.
Pero eso es un mentís!
Todo el que lo dice yerra!
Lo que hay en esta tierra
Que muchos hablan mentiras
Solamente con sus miras
De hacerle a Liliis la guerra.

Pues quién demonio no sabe
Que Liliis tiene el honor,
De ser un restaurador
Y esa gloria le cabe?
Y sin que nadie lo alabe
mas que la justa razón
Cuando la Restauración,
Pocos años él contaba
pero siempre acompañaba
al General Luperón.²³

Este famoso decimero de fines del siglo pasado produce casi toda su obra a principio de este siglo. Escribía generalmente en el lenguaje típico cibaño, recogiendo los aspectos histórico-geográficos más importantes del país. Humor y sarcasmo son elementos propios de su estilo. Acerca de él dice Rodríguez Demorizi:

Sus décimas recogerán toda la historia de su época, en todos los aspectos, sin dejar pasar ningún suceso, y sin que el pueblo, el campesino, lo conociera a través de sus

cantos limpios de toda pueril afectación, de extraordinario valor histórico y de riqueza folklórica incalculable. Ningún poeta más cerca del pueblo que él, de tal modo que en sus décimas podrían señalarse, adelantándose a su tiempo, no pocos conceptos dignos de la poesía civil de Federico Bermúdez, el poeta de los humildes.²⁴

3.4 ANTECEDENTES DE LA CREACION DE UNA POESIA NACIONAL DOMINICANA

Desde mediados del siglo XIX se intenta escribir una poesía desde lo dominicano, pero hay que esperar al movimiento postumista (1921) para un avance significativo. Entre los precursores de esta poesía nacional está Félix M. del Monte, (1819-1899), quien al interés por las cuestiones folklóricas, une su lucha por el pueblo frente a la dictadura de Pedro Santana. Escribió el poema "Versos Campunés", al que corresponde el siguiente fragmento:

Vengo desde Guayubin
sobre la yegua alazana,
por mirar de mi serrana
el rostro de querubín.
Quiera Dios tenga mal fin
el maldito a quien le plugo
poner a este pueblo yugo
y haciéndolo jornalero
con leyes de culto y clero
exprimirle todo el jugo.

Cuando era dominicana
nuestra patria de Febrero
yo era, en verdad conquero
porque me daba la gana.
De la noche a la mañana
trabajaba para mí,
nunca sanguijuelas vi
de las que chupan el quilo
y dizque vivo tranquilo
pero con hambre, eso sí.²⁵

Otro precursor fue Nicolás Urefia de Mendoza (1822-78), quien

inserta en su creaciones elementos del paisaje local y motivos criollos, como en la espínela titulada "Un guajiro predilecto", donde describe el río Ozama y el barrio los Minas, de Santo Domingo:

Besa el Ozama al pasar
el pie de una alta ladera,
que conduce a una pradera
circuida de un guayabar.
no muy lejos descollar
se ve un grupo de colinas
y entre linda clavellinas
matizadas de colores,
cual salido de entre flores,
se ve el pueblo de los Minas

Aunque todo el caserío
no llega a trescienta almas,
de yaguas y tablas de palma
hay uno y otro bohío.
Uno de frente del río
hecho con pegas de guano,
donde habita un pobre anciano
con su hija casta doncella,
muy más hermosa y más bella
que el cielo dominicano.²⁴

Y ya entrado este siglo los escritores "cultos" se ocupan con profundidad de lo popular, buscando en allí la raíz de lo dominicano. B. Rosario Candelie²⁷ señala cuatro etapas en la trayectoria de la poesía dominicana hacia lo popular: indiferencia, simpatía y compromiso. En la primera etapa ubica a los poetas del neoclasicismo, en la segunda a Félix M. del Monte y Nicolás Urefia de Mendoza. En la tercera a Federico Bermúdez, (1884-1921) por la incorporación de lo popular, como medio de identificación con esta clase, y también a Domingo Moreno Jimenez (1894-1987), por la expresión de lo nacional. Considera que en la cuarta etapa esta literatura se convierte en una forma de conocimiento del pueblo y tiene la finalidad de expresarlo.

Por las características que adjudica a la producción de esta

cuarta etapa, podrían incluirse el movimiento de "Los nuevos" y los "independientes del 40", aunque Rosario Candelier no los nombra. Aún sin precisar la correspondencia o no de la anterior periodización con la realidad histórica de la literatura dominicana, y sin hacer las matizaciones que amerita, ella ayuda a comprender el proceso de incorporación de lo popular en la literatura dominicana y a una adecuada ubicación de Compadre Mon en este proceso.

Aunque fuera de esta corriente de la poesía culta que incorpora lo popular, hay que destacar la importancia de la obra literaria realizada por los llamados "dioses mayores" de la literatura dominicana: Salomé Ureña de Henríquez (1850-1887), José Joaquín Pérez (1850-1900) y Gastón Fernando Deline (1861-1913), quienes desde perspectivas históricas y estéticas diferentes cantaron a la patria en la búsqueda de lo nacional dominicano.

3.5 DE CONCHO PRIMO A COMPADRE MON

En la concepción de Compadre Mon como proyecto de búsqueda y afirmación de lo nacional Manuel del Cabral toma como base el mito popular "Concho Primo" y sobre él construye su mitopoema, para lo cual se vale predominantemente, de la incorporación de elementos populares tomados del folklore y de la tradición de la literatura popular en la República Dominicana.

En su libro, La historia de un guerrero, Dumézil plantea que hay diferentes tipos de relatos míticos, pues:

Unos se extraen de acontecimientos y acciones auténticas más o menos estilizados, adornados y propuestos como ejemplos a imitar; otros son ficciones literarias que encarnan en personajes los conceptos importantes de la ideología y traducen los nexos de estos conceptos o la relaciones de tales personajes.²⁰

Compadre Mon participa de ambos elementos: es una ficción literaria en cuanto creación de Manuel del cabral que utiliza unos recursos literarios concretos y es a la vez la encarnación literaria de Concho Primo, personaje legendario surgido de "acontecimientos y acciones concretos", como fueron las luchas caudillistas de principio de siglo en la República Dominicana.²⁰ Y es así como empiezan a plantearse la serie de inadecuaciones de Compadre Mon como mito y como épica a las definiciones y clasificaciones tradicionales.

Ahora bien, ¿cómo surge y cuáles son las características de Concho Primo? Según algunas versiones, llegó a la provincia de San Juan de la Maguana, no se sabe de qué procedencia, y allí se casó y fue síndico. Era extraordinariamente valiente y tuvo una participación muy activa en las luchas caudillistas. Se cree que murió en esa misma provincia.

Para Bruno Rosario Gandallier el significado de Concho primo se reduce a:

... una expresión dominicana que se refiere al prototipo de nuestras montoneras, al hombre armado hasta los dientes. Dicho personaje evoca al combatiente del siglo pasado. Así se dice: "en tiempos de Concho Primo".²¹

En Seudónimos Dominicanos Emilio Rodríguez Demorizi describe a Concho Primo como el:

... tipo dominicano representativo del pueblo. Nuestro Tío San Concho Primo dice Ramón E. Jiménez en Amor de bohío, "es un tipo característico que resume toda la modalidad de nuestro temperamento impulsivo, levantisco, indisciplinado y heroico que llena toda una larga época en la vida política dominicana". Durante la ocupación yankee se repetía la frase: "Cuando venga Concho Primo". Es decir, cuando se restablezca la República. Concho Primo la personificaba.²²

Como ya se ha dicho Concho Primo es una creación popular de base histórica. Se le atribuyen cualidades maravillosas y hazañas bélicas extraordinarias. A él recurre el pueblo en momentos de serias dificultades, sobre todo cuando pelagra la soberanía nacional. El poema "Concho Primo" publicado en los días aciagos de la invasión yankee de 1916, da idea bastante aproximada del significado del héroe para el pueblo:

No digáis que la fuerza cual centella
pesadamente aniquiló a Quisqueya
y le quitó su encanto más genuino;
que aunque agonice el terruño, ya deshecho,
por siempre vivirá dentro del pecho
el viejo Concho Primo.

Mientras la insignia de la patria libre
ondule entre la brisa;
mientras el himno con su voz doliente
de ensueño el alma vista;
mientras suene en la noche una guitarra
que solloza y que gime;
mientras haya en Quisqueya una mulata,
existe Concho Primo.

Mientras haya un Sampol que en nuestras calles
borracho de mal vino
recuerde al general de la epopeya,
existe Concho Primo.

Mientras haya un Ozama rumoroso
que perdure en los siglos;
mientras haya un mar que rujá y lloren
cuando ve al enemigo;
mientras haya estos campos de esmeraldas
coronados de tiros;
mientras haya el recuerdo del pasado,
existe Concho Primo.

Mientras haya arroyuelos en la selva
y en el bosque trino;
mientras haya una eterna Primavera
no ha muerto Concho Primo.

Mientras haya una mulata sandunguera

y cante una muchacha;
mientras haya un enfermo que en su lecho
por la patria delire;
mientras haya una escuela donde en coro
se cante el himno;
mientras haya en Quisqueya un noble pecho,
no ha muerto Concho Primo.

Mientras sintamos que la patria libre
resurja en nuestras vidas;
mientras se luche sin que el alma ceda
mientras haya en nuestras playas un garrote,
existe Concho primo.

Mientras corra por la venas una sangre
en chorro encendido;
mientras haya corazones que se estallen
al sentirse oprimidos;
mientras exista un solo quiqueyano
no ha muerto Concho Primo.

No obstante lo expresado acerca de la significación de Concho Primo para el pueblo, el historiador Roberto Cassá²² considera que es una figura caricaturesca creada por la clase dominante en el momento en que empiezan a desaparecer los caudillos para dar paso al Estado liberal burgués en la República Dominicana. Hay entonces una diferente visión del mito según se trate de la clase dirigente o del pueblo. La que aparece en Comadre Mon, recreación particular de Concho Primo, es la que maneja el pueblo. Con lo cual desde lo temático se plasma en el texto la mentalidad popular respecto al personaje.

En contraposición con esta figura combativa y heroica surgió la pacifista y servil de Vale Toño, o "muñequito trujillista", acerca del cual puede leerse en Lo popular y lo culto en la poesía dominicana, lo siguiente:

En cuanto a Vale Toño según me expresa Mora Serrano en reciente comunicación (...) se deba la pluma caricaturesca de Tony Lochward) que para presentar la contrapartida trujillista del "Concho Primo" y la muerte del caudillismo rural aparece como el

agricultor pacífico que comenta "los
progresos" del país en la "paz de Trujillo".²⁴

Pese a la aparición obligada de este otro personaje, quien logra permanecer en la conciencia popular es Concho Primo, cuya desaparición física en los caudillos, inspira el poema "Canciones con uniforme", de la "Segunda parte" de Compadre Mon:

Tú que estás bajo la tierra,
¿por qué ahora te oigo más?
ha terminado la guerra
y hemos perdido la paz.

Soldado que estás sin rifle
porque ya estamos en paz:
no me alimentes el cuerpo,
que mi voz quiere engordar.

Soldado que paz fabricas,
con todo lo que me das:
en esta paz tengo hambre
más de aire que de pan.

Si vas al frente, soldado,
y vuelves, vas a venir
como te fuiste, pensando
que no peleaste por ti. (33)

El hecho de que Manuel del Cabral desarrollara su poemario partiendo del personaje Concho Primo no es sólo en razón de que el folklore es un forma intermedia entre el mito y la literatura, sino que este recurso se inscribe dentro del marco de las prácticas literarias de la década del cuarenta en la República Dominicana y más concretamente entre "los independientes del 40":

La tendencia realista que llevaron a su máximo esplendor los postuvinistas y los "independientes del 40" (...) se vio sacudida por los corrientes antirrealista de los movimientos imaginativos, a medida que iban ganando terreno en el ánimo de nuestros escritores y poetas. De manera que los propios

partidarios de la literatura realista se vieron incitados a abordar la línea imaginativa en los propios límites del mito (...) Como procedían de una tradición eminentemente realista se vieron en la necesidad, como buenos estrategas literarios, de empalmar la realidad y la imaginación. Con la aparición de Compadre Mon (1940) y de "Yelidá" (1942) se estableció el nexo entre el mito y la historia, sin producir un escarceo irritante o un desconcierto público. (...) Cuando Manuel del Cabral irrumpió en el escenario en la década del 30 de nuestro siglo XX la poesía dominicana estaba dominada por el realismo de Domingo Moreno Jimenes y su posturismo (...) era natural, entonces, que los poetas partieran de los lineamientos realistas para materializar cualquier empresa en el campo poético.

Se sitúa entonces, Compadre Mon entre el mito y la historia, sin pertenecer totalmente a ninguno de estos campos. No pretende explicar los orígenes nacionales, sino que organiza el imaginario social dominicano, correspondiente a una etapa de su historia, y lo hace a través del mito:

En Compadre Mon hay historia y mito: referencias históricas con adición fabulante confluente en la leyenda, con una dimensión miticolegendaria. El factor objetivante de la realidad aporta a la intuición mítica una capacidad visionaria amplia, de manera que el soplo mítico se haga más comprensible al estar presente el elemento conceptual.

Ahora bien, ¿cuáles son los rasgos de Concho Primo que pasan a la figura de Compadre Mon? En Compadre Mon el mito es reelaborado y ampliado en sus perfiles característicos. Conserva la bellicosidad y rebeldía de Concho Primo, su inmersión en la realidad política del país y la heroicidad que se atribuye al pueblo dominicano. No sólo mantiene viva la figura del héroe sino que logra proyectar su imagen más allá del tiempo.

Compadre Mon se adhiere tanto a la tierra que queda esencialmente unido a ella, como dice, citándolo, el epigrafe de la "Primera parte": "Tanto he pisado esta tierra/que es ella la que anda ya".(11) Y a lo heroico y telúrico se suman otros caracteres que redondean su figura, como su ternura y capacidad de compaginar lo cotidiano, lo menudo, con lo extraordinario:

"Qué grande estás, Compadre Mon, en esas cosas pequeñas".(12)

En Compadre Mon el mito adquiere su verdadera dimensión colectiva puesto que aquí no se realiza tanto al hombre extraordinario que se invoca en los momentos graves, cuanto al pueblo mismo en sí y cada uno de sus individuos; el héroe vive en cada uno. Es la historia y la geografía. A través de todo el poemario es personaje símbolo; en él se encuentra la totalidad de la patria, y es vía para penetrarla.

Muchas veces se habla de mito como instrumento al servicio de la clase dominante, como justificador de la organización social, de los ritos y costumbres establecidas en una sociedad. En Compadre Mon hay referentes históricos concretos pero lejos de aparecer justificados, son impugnados por el héroe, quien se manifiesta como representante de otras fuerzas sociales. Esta oposición aparece claramente en "Canto a "Cacique".

La identificación de Compadre Mon con la tierra parte de lo geográfico y desde ahí atraviesa el ser nacional hasta lo profundo. La figura del narrador o yo poético es la que estructura este discurso, especialmente destacado en la "Primera parte". El narrador es interlocutor de Compadre Mon en los diálogos del presente y rememora su contacto con él en el pasado: es por tanto testigo de dos épocas. Y es también portador del mito. De esta manera las funciones y el carácter de la figura de Compadre Mon en la "Primera parte" vienen dadas por las modalidades que adopta la voz poética.

En el poema "Carta a Compadre Mon" el narrador resume el significado de la figura del héroe como identificación arquetípica

del pueblo. En el diálogo coloquial que mantienen hay dos elementos fijos: el destinador, yo poético, y el destinatario, Compadre Mon. El referente está constituido por una pluralidad de elementos: mujeres y hombres del pueblo, el paisaje, la historia. El contexto también varía al estar localizado unas veces en el presente y otras en el pasado.

La multiplicidad de funciones del narrador implica que unas veces actúe como revelador del mito y por consiguiente del significado del héroe para el individuo y para el colectivo, y otras se convierta en puente entre Compadre Mon y el pueblo. En otros momentos rememora el origen del mito en su propia historia personal. En estos casos hace de Compadre Mon su propio referente,--testigo a la vez de su integración en lo nacional. De esta manera el propio narrador es símbolo del pueblo.

Estas funciones y relaciones no se dan aisladas sino en íntima conexión, de ahí que al pretender ilustrar una de ellas, surjan todas como única realidad. Ejemplo de ello es la primera estrofa del poemario:

Por una de tus venas me iré Cibao adentro.
Y lo sabrá el barbero, aquel que los domingos
te podaba las barbas
como quien poda un árbol de la patria. (11)

Las venas de Mon son los caminos que conducen al narrador tierra adentro, a la tierra del Cibao,⁵⁷ la más interior, tradicional e históricamente más representativa del país. De esta penetración son testigos Compadre Mon y el barbero.

La unidad Compadre Mon-pueblo queda también expresada desde otro ángulo, desde la gente del pueblo, y frente a otros testigos, en este caso no conscientes:

¡Por una de las venas de Tico me iré Mon adentro.
el maíz no lo sabe,
ni el trueno,

ni el agua.
Pero tú estás en el maíz del niño
que piensa crecer mucho y tener tu tamaño,
y tener un caballo como el tuyo
que entró en la historia a fuerza de hacer patria. (13)

En cuanto a la presentación del mito y a las funciones de Compadre Mon, el narrador destaca entre otras las siguientes: con él las cosas adquieren dignidad:

¿Qué hubiera sido entonces de esas cosas humildes
que tocaron tus manos, tu calor, tus pisadas?
Tu caballo hubiera sido también una bestia cualquiera. (11)

Compadre Mon impulsa a la acción liberadora:

Tal vez sin estas cosas los muchachos con sueño
ya hubieran enterrado tu pistola, tu espuela;
todo lo que en tu cuerpo y en tu aire
es la tierra que no quiso quedarse dormida. (11)

Gracias a él el pueblo se autorreconoce:

Ahora
cualquier cosa tuya huele a patria.
Hasta Tico el lechero
que llega con un poco de leche en su sonrisa,
y me dice:
aquí, Manuel, estuvo Mon un día,
¿Qué no rompan la silla donde lo vi sentado,
arrimado a esta puerta. (12)

Este reconocimiento del pueblo en Compadre Mon pasa por la ubicación privilegiada del héroe en un lugar de equilibrio y dentro de una jerarquía cuya naturaleza es diferente a la que siempre se le ha impuesto al pueblo. Este héroe particular es grande en lo pequeño, como el pueblo:

Ya vez, Compadre Mon,
no puedo hablarte ya de cosas grandes;
tu pistola, tus barbas, tu caballo,

tu nombre,
todo es pequeño junto a esta sonrisa.
¿Cómo brilla tu historia en los dientes de Ticol! (12)

Cronológicamente la génesis del mito es paralela a la infancia del yo poético y en cuanto a la relación de esta experiencia Compadre Mon viene a ser destinador y referente. En el diálogo evocador Compadre Mon es una presencia silente pero activa:

Yo mismo que de niño te conocí en el aire
que respiraba el pueblo,
iba ya repartiéndome tu vida,
iba haciéndote un poco de mis cosas,
iba ya no dejándote morir ...
Después el campanario se ocupó de tu nombre,
de tus cosas mayores.
Y era difícil ya, como un hombre cualquiera,
te pegaras un tiro,
o te entregaras a menudencias;
a pequeñas manías,
porque hasta aquellas inútiles palabras a tu gato
tenían ya un sentido,
porque así son, Don Mon, todas las cosas
que pertenecen a lo que ya tiene
tamaño de destino ... (15)

La yuxtaposición temporal es particularmente manifiesta en esta relación del Compadre Mon y el narrador, el cual también aparece como compañero del héroe en una relación pasada:

A cara o cruz, para saber qué ruta
tomaremos, después del aguardiente.
La moneda saltó sonoramente,
viróse cara,
y nos decidimos
por el azul de la mañana clara. (20)

Es su informante acerca de la situación presente:

Más que la frente que fabrica el miedo,
aquí, compadre Mon, es juez la mano

que tiene puesto en el gatillo el dedo.(25)

Es testigo de sus poderes sobre la naturaleza:

Qué bien, Compadre Mon, se viene el río
por el aire, tal vez tú lo trajiste
hablando solo desde tu bohío.(29)

Relator de sus hazañas:

Es que saliendo a no callar lo humano,
más que el fusil, tu corazón a veces,
defiende la frontera de tu mano.(38)

El paralelismo entre el narrador y Compadre Mon se extiende a las acciones que desarrollan: Compadre Mon en el quehacer bélico, el narrador en la creación de versos. Acciones igualmente peligrosas pues ambas se encaminan a la construcción de la patria. El "ahora" con que finaliza el primer verso de la siguiente estrofa, reafirma la actualidad del peligro:

Te estoy diciendo esto, viejo Mon, ahora
en que hacer unos versos y ponerse a decirlos
es un peligro ... tan grande
como ponerse a hacer la patria. (16)

En el marco de la aparición y sobre todo de la actuación de Compadre Mon a lo largo del texto, se reiteran algunas costumbres y rasgos característicos de su personalidad. En ellos se puede reconocer al pueblo, sobre todo al campesino, en su carácter valiente, su modo machista, su adhesión afectiva a la tierra:

Pero duro de lomas y de llano,
Compadre Mon, yo vengo de tus dedos
porque más que a tu voz oigo a tus manos.(27)

Por otra parte el cuerpo de Mon es el espacio metonímico que

contiene la geografía e historia nacional:

Es que, Compadre Mon cuando yo quiero
saber el mapa de la tierra, miro
la carta de tu piel cocida a tiros. (19)

A las funciones anteriores añade la de mostrar la tierra como realidad espaciotemporal, dentro de dos núcleos temáticos fundamentales en la "Primera Parte" del texto: la tierra-paisaje y la tierra-historia. La figura de Mon es encarnación del hombre dominicano en su cosmovisión a la vez que símbolo de lo dominicano como totalidad. Y sobre la base de estos elementos configuradores de la tierra y del mito se articula la concepción de lo nacional dominicano.

Las estrofas de once a trece de este poema, "Carta a Compadre Mon", abruptamente interrumpen el lirismo del coloquio entre don Mon y la voz poética, para dar un tono de mayor intimidad, al cambiar de referente. Se trata de hablar de Cachón, un muchacho que ni comía ni dormía, ansioso por hablar, escribir, acerca de don Mon:

De esto, Mon, si quiero habiarte en familia:
de aquel muchacho débil escribiendo tu nombre,
buscando entre tus barbas raíces de la tierra,
los árboles perdidos de la patria ... (14)

En su libro Historia de mi voz y en algunas entrevistas²² Manuel del Gabral ha hecho aclaraciones en torno a Cachón, Octavio Manuel Carrero, (1915-1948) y a su libro Solazo (1939), ya que el crítico Alberto Baeza Flores pone como precursor de Compadre Mon a Solazo. Aclara Manuel del Gabral que el precursor de Solazo es Pilón, publicado por él en 1936, el cual contiene ya los elementos fundamentales de lo que sería después Compadre Mon (1940). Ello se puede corroborar leyendo en este libro el poema "A Concho Primo":

Bajo tu potro es un juguete el llano,

bajo tu potro tan dominicano
 que le sirve de espuela la corneta
 y vuela más que la guinea inquieta
 que en las plumas se pinta municiones
 para robarle el blanco a la escopeta.
 Mucho más me penetras y perduras
 cuando desgranas tus aventuras
 ante el espanto de la lianera
 que pumo al cuello de los soldados
 el amuleto como trinchera.
 Qué bien recuerdo tu apretón lejano:
 un corazón se te volvió la mano!
 Se me quedó tu azúcar en la hiel,
 como a los negros cuando cortan cañas
 que se les queda en el machete, miel.
 Y se agiganta mucho más tu historia
 en la alcancía de mi memoria.
 loro de los refranes, triunfo de la mujeres,
 cuando volando las cabañaduras,
 eran sobre las lomas y las lianuras
 un tiroteo los amaneceres.
 Hoy lo que rueda, Vale Concho, es rueda;
 asoma la vitrina en las vitrinas,
 y bajo la sotana o la moneda
 su flor a la sentina se le queda.
 Mira una cruz como se pierde al vuelo:
 enredada en la hélice
 se va la carretera por el cielo.
 Mas hoy, compadre Concho, también se va tu llano,
 -míralo en el bolsillo del norteamericano-⁸⁵

Pero independientemente de la verdad histórica de estas influencias, lo más importante es que Compadre Mon recoge una larga y ferviente aspiración de la institución literaria dominicana interesada en dar al país su epopeya nacional o un romancero en el que lo nacional quedara plasmado, y que finalmente logra hacerlo Manuel del Cabral en Compadre Mon.

3.5 LO POPULAR-NACIONAL EN COMPADRE MON

Compadre Mon es personaje artístico que asume el punto de vista del pueblo tanto en lo formal como en lo estilístico. La elección de uno y otro elemento en la composición del texto, así

lo demuestra. En este apartado se estudiará la manera en que los elementos populares son incorporados al texto.

Pedro Henriquez Ureña en El español en Santo Domingo abunda en referencias a la afición del campesino dominicano a hablar con refranes y frases hechas y según Menéndez Pelayo⁴⁰ la primera obra de ingenio escrita en la isla fue un refranero, Las Quinquajenas (1556), publicada en España en 1880. La obra fue escrita por Gonzalo Fernández de Oviedo. Después de cada sentencia o refrán su autor insertaba un comentario en prosa.

Otro libro de refranes escrito en Santo Domingo e impreso en Madrid en 1682 es Axiomas morales, médicos, filofóficos y políticos. Su autor es Fernando Dies de Leiva, quien comentaba en sonetos los refranes.

Algo similar a lo que hacían estos escritores de la colonia se encuentra en Compadre Mon, donde aparecen recreados y a veces literalmente muchos de los refranes más empleados por el pueblo, de manera que no es extraño que en el "Poema 31," a Compadre Mon se le reconozca como "loro de refranes". (44)

La elección del estilo popular es la que determina el uso del refranero, la forma más generalizada del habla popular y sobre todo campesina. En ella se condensa la sabiduría que el pueblo ha acumulado en la lucha constante por la sobrevivencia, a través de toda su historia, desde la colonia. Los refranes y máximas tan empleados por Compadre Mon, don Pulia y don Oráculo expresan su manera de entender la moral individual y colectiva, la cual en el texto adopta formas como: "mi conciencia la dormí con mi honradez no dormida" (144), "porque al negro como al pobre lo ven del mimo olor" (138). Y dice también Compadre Mon: "No me entiende el que me oye/me entiende el que sufre igual". (138)

También don Oráculo recurre a esta forma de hablar el pueblo, pero lo hace con pretensiones filosóficas más ambiciosas e integrando una serie de recursos formales propios de la poesía culta. Si es común la tendencia a explicar cualquier aspecto de la

realidad o la realidad misma a través de frases precisas y convincentes: "Ya perla de picardía, o ya mina de la Historia:/ siempre tiene más memoria el dolor que la alegría". (175)

En Compadre Mon las paremias unas veces se usan textualmente, otras, modificadas de acuerdo a la necesidad de expresar contenidos más amplios que ponen en juego la cultura del autor, su conocimiento de las posibilidades de la lengua y su propia inquietud metafísica, pero siempre conservan el tono sentencioso y a veces moralizante: "Yo supe desde el pasado en cada dolor poner/ un poco de lo ganado por lo perdido en placer". (172)

Otra de las particularidades con que son asumidas en Compadre Mon las paremias, está relacionada con la distribución en los versos: mientras en la literatura popular dominicana el contenido tiende por lo general a distribuirse en la totalidad de la estrofa,

 Mi padre me dijo ayer
 que comiera y me callara,
 y no me fuera a meter
 en camisa de once varas.

en este texto, con estrofas y versos de medida variable, la tendencia es a distribuir el contenido en un solo verso, o a lo sumo en dos, como en este pareado, "Lo sabe el de tierra adentro la cosa no está muy muerta:/ sangra de pronto el cadáver si el criminal está cerca". (151)

Otro de los recursos más empleado es la antítesis. En los diálogos con don Oráculo sirve para convertir la realidad inmediata en símbolo de alcance metafísico y existencial: "Dame tu tamaño, goce, el que la herida te dio". (170)

En Compadre Mon la integración de lo popular no viene dado tanto por las formas métricas o estróficas (aunque se emplean algunas) sino que esta incorporación se da fundamentalmente en el tono. Sin embargo, asume una de las formas populares más empleadas

en las fiestas del pueblo: la porfia.

La porfia se emplea con frecuencia en las décimas. Es muy conocida una de Juan Antonio Alix, que comienza con un intercambio cotidiano, en el cual de inmediato brota la protesta ante la desigual consideración de las clases sociales:

Barajo, vale José,
¡uté si que tá peidio!
¿Dónde diablo tá metio?
¡Qué dichoso el que lo vei
— Compañ Juan, yo le diré
que yo andaba por la Mata,
dipusé me juí a Puerto Plata
a trabajai de alquilao
y me cogien pa soldao
poique soi de mala cata.

- Si semo hijo toítico
de nuestra patria infeli,
lo memo pobre que rico,
blanco y prieto ha de seivi.
Y poique ha de sei quel chico
ha de calgai con el peso,
si el grande no fumas eso,
¡Y está gozando en su casa!
El que se come la masa
no é malo que rulla el queso.⁴²

Esa rebeldía vivida en común y dialogada encuentra eco en Compadre Mon, en el diálogo con don Pulla: "Amigo Don Pulla entiendo: ya sé que muriendo estamos/cada vez que nos callamos y hasta si estamos ya viendo".(148)

Esa forma dialógica en el folklore dominicano, de procedencia a la vez hispana y africana, es dominante en "Compadre Mon en Haití". Su expresión formal, con dos interlocutores, aparece dos veces, en los diálogos de Compadre Mon con don Pulla y con don Oráculo. Con el Cacique la porfia tiene lugar a través de un diálogo indirecto.

Pero estas porfias que aparecen en el texto difieren de las practicadas en la fiestas campesinas en que, exceptuando la que se

desarrolla con el Cacique, los interlocutores enfocan sus discursos en la misma dirección, indicando de esta manera que la confrontación artística trasciende el propio discurso.

Por otra parte en Compadre Mon la porfía da dinamismo al contenido y sirve a los fines de reforzar los planteamientos ideológicos del discurso. Este hablar al pueblo empleando formas lingüísticas y literarias que le son propias permite el autorreconocimiento, pudiendo así el poeta hablar por y para el pueblo.

Como parte de la asunción del habla popular se encuentran en el texto una serie de palabras y expresiones típicas del pueblo. Por ejemplo, la expresión "qué bien", con la cual comienzan numerosos poemas: "Qué bien recuerdo tu apretón lejano/un corazón se te volvió la mano".(44) Esta expresión es usada no solamente en el lenguaje cotidiano, sino también en canciones tradicionales.

Otro elemento muy propio del habla popular en la República Dominicana es la tendencia a construir colectivos con el sufijo "io", frecuentemente empleado en Compadre Mon:

 Nos esperaba alegre el caserío
 Llegó como un reguero de chicharras
 La algarabía del muchacherío. (20)

En este uso de un léxico típicamente popular hay abundante empleo de palabras como, chancletas, bohío, fropa, tinaja, etc., todas las cuales corresponden a una cultura de la carencia, siguiendo así la intencionalidad denunciadora del texto.

La incorporación de lo oral se presenta de diversas formas: canciones, expresiones concretas del lenguaje oral, tono coloquial, así como la interpelación permanente a un tú, determinado o no, según los casos. Frecuentemente la interpelación se hace a través del vocable "mira", muy propio del lenguaje oral dominicano. De ello hay numerosos ejemplos en el texto: "Mira al gringo presente", (45) o "Mira una cruz como se pierde al vuelo/

enredada a la hélice se va la carretera al cielo". (45)

Otra forma de presencia de la oralidad es el tono declamativo de muchos poemas:

Y allá, cuando con ritmos de golsta
iba como enferma bajo caña
la honrada lentitud de una carreta.

Allá cuando con sueño y aire abuelo
los santos bueyes de pesados pasos
hacen blanda la tierra como el cielo. (50)

El "poema 28", que se analizará más adelante, en su combinación de formas cultas y populares, reproduce la canción típica dominicana, caracterizada por la repetición y marcado ritmo, como esta seguidilla:

Que no me diga
la geografía
que es un puntito
la tierra mía
voy a gritar:
que es pequeñito
también el mar. (38)

Y dentro de un ámbito más amplio del folklore, el poema "Sol gallero" reproduce una de las costumbres más arraigadas en campos y pueblos del país: el juego de gallos, al cual dedica Juan Antonio Alix, en 1884, una de sus décimas:

Arriba, Gallo Canelo.
Pica en el buche, Gallo
Que el Pollito Guacamayo
Te ha venido a dar consuelo.
El Grito está en el suelo
Y le empiezan los temblores,
Por oír ya los rumores,
que el Canelo en esta lucha,
Y muy buenos careadores.

Pica, Canelo, y no creas
Que tu triunfo no es bonito,

Que con la unión del Pollito
El Giro se chaquetea.
No le vale tu pelea
Ni tener buen careador.
Pues el Pollo es un primor
Verlo dar con la macana;
Y como es de cría vegana
Pica duro y es cortador.

Al frente, Gallo Canelo.
Que el Giro en esta revuelta,
Con sólo una pata suelta
Lo volverá un bugafuelo,
El saldrá, pero sin pelo,
Cuando le toquen la diana,
Y aunque vean cómo se afana
En luchar con mucho brio,
Ta tiene golpe y sunbio
Y una cañera botana.

La práctica de este juego comenzó en la isla a partir del segundo viaje de Colón (1493) procedente de la India. La costumbre fue muy criticada por el presidente Ulises Francisco Espaillat⁴⁴ (1823-1878) y por Eugenio Ma. de Hostos, debido a las perniciosas consecuencias que suele traer. No obstante su penetración en la vida y en la lengua nacional mantiene profundas huellas. Los gallos pasaron a ser símbolos de los dos partidos de las principales figuras caudilistas de principio de siglo: el gallo bolo representaba el jimenismo y el rabudo a los horacistas. Y justamente son Bolo y Colú los protagonistas en la pelea "Sol gallero", en clara alusión a los dos contendientes políticos.

El poema reproduce todo el contorno del juego de gallos, desde el amanecer y el traslado a la gallera, hasta el término de la competencia, 'al filo del día', pasando por la tensión y violencia que lo rodea.

Lugareñas chanchetas, más alegres que el trino,
cuchichiando le cuentan su domingo al camino.
De pronto,
como si chispazos
tachuelas de oro clavaran al paso,

cuatro cascos pasan llevando en la grupa
una madrugada:
la de 'su gallero.

...
La gallera crece, crece el vocerío,
y en medio del humo de aroma
que envió en el café y el tabaco
la loma,
el oro del día no brilla más fuerte,
que el oro sencillo
que sale de pronto del sucio bolsillo;
y oliendo a sudores, a vida y a muerte,
los gallos se pican,
se corren, se agrandan, se achican;
y en tanto a la arena
de gordos, calientes rubies salpican;

...
En tanto, cantando, y al filo del día,
un recio jinete que a tiros crecía ...
clavó sobre el llano
su potro que a poco era un punto lejano,
un punto con doble triunfal resplandor
llevaba su gallo
sonoro
el oro
del juego
y en todas sus plumas el oro del sol. (40)

En el "El lirismo," del capítulo II, ya se hizo mención al carácter epicolírico de Compadre Mon. Pero es muy importante señalar este entronque con el romance. Si bien éste no prendió en el país como la décima, si tuvo algunos cultivadores, y además siempre ha habido intentos de darle vida para crear en este molde la epopeya nacional. El propósito tuvo logros parciales en décimas, romances y cantares populares, que a lo largo de la historia bélica del país se crearon para alentar al ejército combatiente o para glorificar al héroe.

Hay muestras de romances en las "Cachimbolas" de Eugenio C. Cabral. Difundió algunos romances la revista Bahoruco, que dirigía en Santo Domingo el escritor venezolano Horacio Blanco Fombona, como eco del Romancero Gitano.

Como parte del deseo de crear un romancero dominicano, en

1874, la sociedad santiaguera "Amantes de la luz" invitó a los poetas del país a que escribieran sobre las guerras de la independencia y la restauración, dando preferencia en la composición al romance. Mas no obtuvo los resultados deseados, ya que entre los concursantes prevaleció la décima.

Por su parte Eugenio Ma. de Hostos se quejaba de que José Joaquín Pérez no empleara su talento para escribir el "Romancero de Quisqueya",⁴⁵ considerando que Fantasías Indígenas, obra de este escritor, era un romancero malogrado. En respuesta a este deseo de Hostos, comenta Pedro Henríquez Ureña:

A mi juicio no es acertada la idea de Hostos: el romance, en España popular, no lo es en Santo Domingo. El oído dominicano necesita consonantes y por eso nuestro pueblo gusta de las décimas y de las redondillas.⁴⁶

Por su parte Gastón F. Deligne prometió un romancero que nunca apareció. Asimismo Rafael Américo Henríquez (1899) y Juan Bosch (1909) intentaron impulsar un romancero estimulado por las tertulias que se hacían en "La cueva", una de las más importantes que han tenido lugar en la historia de la literatura dominicana. En ese mismo sentido trabajó más adelante Antonio Fernández Spencer (1922). Pero el romance sólo logró cierto auge en el período de la anexión a España (1961-63), cultivado por lo propios españoles en oposición a la décima, cultivada por los dominicanos.

Finalmente esta aspiración histórica tuvo su cumplimiento en Compadre Mon, escrito no como romance, tampoco como décima, pero sí recogiendo la esencia de éstos y vertiéndola en moldes nuevos, donde el canto no es exactamente a un héroe nacional de la historia oficial, sino al héroe colectivo, luchador, quien todavía no canta victoria, no la tiene. Sin embargo Compadre Mon expresa la lucha de ese pueblo a través de su historia y canaliza su descontento por el lugar que sistemáticamente se le ha obligado a ocupar.

En Compadre Mon los soldados Rumualdo y Javier (34)

Rumualdo que bravo estás!
Pos no he de estarlo Javier!
¿Qué te pue acontecei?
¿A mí no me lo dirás
¿Qué ha de sei? que habiendo epuesto,
tú y yo y toos mis paisanos
la via contra los haitianos
que nos peidían el respeto;
andan diciendo por ay
que quien dio el coscorrón,
ha sio una tal mediación,
que yo nunca oi mental.⁷

son reivindicados por el llamado a la antiuacha:

No vayas, soldado, al frente,
deja el rifle y el obús.
Que todos ganen la guerra,
menos tú.

El soldado lleva el peso
de la batalla en la tierra.
Muere el soldado, y el peso ...
se queda haciendo la guerra.

No vayas, soldado, al frente,
quédate aquí.
Que tú defiende a todos,
menos a ti ... (56)

Así pues, en Compadre Mon el deseo de una epopeya nacional, se entiende desde el pueblo. El texto asume el sentimiento nacional de los poetas del siglo XIX, los frustrados intentos de un romancero y el espíritu de la décima en cuanto expresa una cosmovisión del pueblo y de su rebeldía.

Compadre Mon adopta la forma épica anhelada, creando el espacio que cantos y décimas reclamaban para el pueblo. Asume también la tímida incorporación de lo popular de poetas que le precedieron y aprovecha las conquistas que para la literatura nacional logró el movimiento postumista.

Por otra parte la selección que hace Manuel del Cabral de los recursos estilísticos ya señalados, casi todos de carácter popular, conectan de inmediato con la esfera de la realidad, objeto del enunciado Compadre Mon. Se usa la lengua, el estilo popular, porque el objeto de representación es el pueblo.

Y este estilo implica no sólo el diálogo con las formas populares "actuales" en el momento de la creación del texto, sino también con otras igualmente populares pero un tanto olvidadas por los escritores y que se remontan hasta la colonia.

3.6 FORMAS CULTAS Y POPULARES EN COMPADRE MON

La interrelación de las literaturas culta y popular es un capítulo importante en la historia de la literatura española. Tuvo una manifestación temprana en las jarchas que aparecen insertadas en poemas cultos árabes y hebreos. Esta mutua penetración se revela en escritores importantes de la Edad Media y del Renacimiento. Se sabe que entre los siglos XV y XVI los poetas cultos incorporaban las canciones populares a sus creaciones y que entre los siglos XVI y XVII reelaboraban los elementos folklóricos hasta crear toda una escuela que renueva los temas y los procedimientos expresivos.

Y dentro de esta tendencia de la literatura hispánica, que en nuestro siglo resurge con nuevo vigor en Antonio Machado y en la "generación del 27," se inscribe Compadre Mon, marcando una etapa importante en el proceso de la literatura popularizante de la República Dominicana.

La historia de la literatura dominicana revela cómo el tema de lo nacional, con variados tratamientos, siempre ha sido objeto de la literatura, tanto culta como popular. Cabe al movimiento postumista (1921) el mérito de haber integrado ambas formas en la expresión de lo dominicano. Para Manuel del Cabral éste es un punto de partida inmediato en la creación del poemario. La

confluencia de ambas formas en Compadre Mon supone la consecución de un proyecto nacional en el que, si bien lo popular prevalece y sirve de base, incluye también la pluralidad históricocultural que constituye lo nacional dominicano.

La presencia de la cotidianidad, de las costumbres del pueblo, tiene su origen en el postumismo, que dio categoría poética al lenguaje del pueblo e hizo que la poesía rezumara dominicanidad, sobre todo a partir de la producción poética de su máximo representante, Domingo Moreno Jimenez (1894-1987), quien dice así en el poema "Maestra":

Maestra: recuerda el amanecer
con su vaca lechera,
su humo de sol,
su organillo de pájaro ...
Hábianos del plátano que rezaba a la sombra
y del guineo que amarilleaba junto al creganito;
del maizal que nos confirma que en América
no es exótico ni lo rubio ni lo negro.

El postumismo hizo de lo nacional poesía, introduciendo raíz dominicana en ella: la hizo oler a mango, a millo, a reseda, a andulfo. De ahí la justeza de las palabras de Bruno R. Cerdalier cuando dice:

Con Domingo Moreno Jimenez lo popular adquiere el relieve que lo autóctono postula. Porque lo popular no es un elemento adicional o artificioso en el creador del postumismo. Lo popular en él es fruto de un amoroso contacto con el pueblo, de un estudio constante de las formas populares tradicionales.

La experiencia postumista penetra totalmente la escritura de Compadre Mon en la presentación de ambientes y personas y en la concepción de lo nacional. Pero a diferencia de este movimiento, esta última no se reduce a una presentación óptica de la

realidad, sino que se le añade una visión crítica, denunciadora:

Patria desenterrada a grito lento:
hoy que Compadre Mon te riega al aire,
debe saber por qué me duele el viento. (24)

Dentro de esta tónica integradora de formas cultas y populares, se encuentra el bloque de poemas "Motivos de Compadre Mon" de la "Segunda parte" del texto, en su mayoría estructurados en torno a una sola imagen o idea. Desprovistos de toda abstracción, se caracterizan por su concreción y claridad, y por a una gran economía de lenguaje. En esto se diferencian del conjunto de poemas del texto. Su composición permite el acceso directo al objeto poetizado:

TAMBORA

Trópico: mira a tu chivo
después de muerto, cantando.
A palos lo resucita ...
La muerte aquí, vida dando. (105)

Siguiendo el estilo prevalente en todo el texto, los elementos que entran en esta estructura, de una sola estrofa en la mayoría de los casos, son de tipo popular y logran una perfecta integración entre ambos estilos:

APUNTE

Bajando la cuesta, cuesta
dejar oír su canción.
El boyero no cantaba,
su mirada era su voz. (96)

La sabiduría popular encuentra nueva forma de expresión en estos poemas, donde entran el refranero, las adivinanzas, los elementos costumbristas:

CARACOL.

Ola que se puso dura,
pero dura resonante
¿Qué avaro en tierra te llena:
alcancia de los mares? (104)

El "Poema 28" es fundamental dentro de todo el conjunto de la "Primera Parte" y constituye también un ejemplo muy logrado de integración de lo popular y lo culto:

Trópico rabioso,
complicado y sencillo,
hay que enlazarte como a los novillos.

Yo seré corazón en tu navaja,
y me daré tan limpio como el agua
de tu rural nevera: la tinaja.

Voy a buscarme, tierra nacional,
tú me robaste, desde tus llanuras,
hasta la loma que preñó la altura.

Pago la oreja, como el indio, en tierra ...
Y ya como un remoto chorrillo de agua clara,
baja un canto de la sierra:

Que no me diga
la geografía
que es un puffito
la tierra mía.
Voy a gritar:
que es pequesito
también el mar.

Pero don Mon, también estoy oyendo
aquello que te sangra todavía, diciendo:

A la puerta se queja una guitarra.
La calle es una historia que camina.
Mientras queriendo comentar, amarra
la luna su barquita en una esquina.

Acostando a las cinco las estrellas,
se bebían los guapos al país:
iba de boca en boca la botella
como la boca de la meretriz.

En la puerta la emoción
desgranaba esta canción:
mañana vendré por ti.
Y si no quieres venir,
lo mismo que a la moneda
te habrá de pasar a ti:
de mano en mano rodando
llegarás después a mí.

Era un aire varón ... no se callaba.
Saltó un cuchillo y se clavó en la voz
Y a poco tiempo el cancionero estaba
caminito hacia Dios.

Trasnochadoras como las estrellas,
pulperia color de los caminos,
llena de cuentos el aire como el trino,
-la muerte que hay caliente en tus botellas.

Y la canción todavía
se oye así:
lo mismo que a la moneda
te habrá de pasar a ti,
de mano en mano rodando
llegarás después a mí.

Esta es la tierra, Mon, la que se sube
hasta tus manos, donde se convierte
en tanta vida ... que nos da la muerte!

Pero cuando el peligro te regalas
hay algo tuyo que no está en peligro.
¡Vas más allá de donde van tus balas !

Mira la tierra, sí, sube de nuevo
hasta tu pantalón de voz tan sola ...
¡Aquí el mito otra vez de tu pistola! (37-40)

A partir de este poema hay una ruptura formal con los tercetos, que constituían los poemas anteriores. En él se encuentran combinados versos largos y cortos, alternan octosílabos con pentasílabos y endecasílabos, distinguiéndose también el discurso de la poesía popular y la culta, así como el traslado de la lengua oral a la escrita, sobre todo con la introducción de la

canción popular. Canciones cuyas estrofas escapan a cualquier clasificación tradicional, por la gran cantidad de variantes que ofrecen, tanto en la versificación, como en los tipos de estrofas.

Por otra parte la voz poética actúa como interlocutor múltiple, dialogando con la tierra, con el Compadre Mon y siendo portavoz del discurso de otros, a través de la canciones que cita.

La voz poética canta en primera persona al paisaje y también escucha que "baja un canto de sierra". Pero junto al canto telúrico también escucha aquellas cosas que aún sangran en Compadre Mon, pues el poema presenta los contrastes entre la tierra-paisaje, con sus montes y llanuras y la tierra-historia, que sangra.

Dentro del poema las combinaciones espaciales se dan en varios sentidos: como ámbito interior de búsqueda de lo nacional, en una simbiosis tierra-hombre: "Voy a buscarme tierra nacional", por una parte, y por otra como indagación allá en la prehistoria, de lo nacional: "Pego la oreja como el indio en tierra ..." Pero a partir de la quinta estrofa la dimensión temporal se superpone a la espacial, lo que se expresa en esta hermosa imagen, "La calle es una historia que camina". Además el poema está construido en forma de escenas filmicas sucesivamente presentadas y la variedad estrófica contribuye así, a dinamizar y a darle mayor amplitud.

La canción, "Lo mismo que a la moneda ..." es una parodia de las poesías y arengas revolucionarias encaminadas a estimular el ardor de los soldados tras los caudillos. La repetición de esta estrofa, a manera de estribillo, estructura el poema en torno a la reiterada tragedia nacional, en donde el levantamiento de caudillos y revoluciones aparece como destino ineludible.

El narrador, al término del recorrido históricogeográfico, dice: "Esta es la tierra, Mon, la que sube/ hasta tus manos". Una estrofa paralela a ésta es la primera del poema 19:

Esta es la tierra, viejo Mon, tu tierra,

la que con la mirada pisotearon
los hombre de otro idioma, los que siempre
a enterrar carne humana te enseñaron. (34)

Estos hombres de otro idioma han sido españoles, franceses, haitianos, norteamericanos. Pero también criollos, porque dice Compadre Mon que "... si es criollo y hace daño/es también aquí un extraño ..." (161)

Otro aspecto de la variedad de estilos en Compadre Mon corresponde a la intertextualidad con otras obras literarias clásicas o contemporáneas, como quedó señalado en el apartado, "Dialogismo" del segundo capítulo. Aquel viajero del poema introductorio al diálogo entre don Mon y don Oráculo (167), constituye un discurso que dialoga con el duende de García Lorca y con los ángeles de Rafael Alberti, aunque desde perspectivas muy diferentes, pues el duende se presenta como motor e inspirador del arte, y los ángeles que bajan y se humanizan son también ambivalentes, mientras que en Manuel del Cabral el huésped interior es siempre positivo y por otra parte no está referido a un solo aspecto, sino que viene a ser la expresión de una totalidad.

Este dialogismo con otras obras literarias, con otros autores, se establece también con obras del propio autor escritas antes y después de Compadre Mon. Entre ellas está el poema "A Goncho Primo" ya mencionado, y el diálogo de don Oráculo y Compadre Mon que remite a Huéspedes secretos publicado en 1950. En éste se encuentra el poema "Agua viva", donde la paradoja y el movimiento son los elementos compositivos, al igual que en el primer poema de don Oráculo:

Reunida luz en frío,
concentración del tiempo
en transparencia honda,
precisa como el centro.
¿Se ha fijado aquí el ritmo?

¿Qué altura de armonía
hace amoroso oficio
en esta quietud viva?
Oh total ir buscándose
siempre hacia lo sereno,
hacia lo que aparenta
no estar quieto.⁵⁰

La presencia en Compadre Mon de esta diversidad de estilos, (popular, culto) está indicando que hay en el discurso del texto la conjunción de por lo menos dos visiones de mundo, que dialogan en varios sentidos (dimensión temporal, espacial ...).

Teniendo en cuenta la íntima relación que existe entre el estilo, la composición (ya se ha analizado la diversidad genérica del texto) y el aspecto temático de cualquier enunciado, se puede desprender una clara voluntad del autor de aprehender la pluralidad nacional dominicana, y de expresarla en un discurso literario también plural, como es Compadre Mon.

NOTAS AL TERCER CAPITULO

- 1- En La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo pag. 31-33.
- 2- Ver E. Rodríguez Demorizi, Poesía popular dominicana, vol I pag. 13.
- 3- Ibid. , pag. 14.
- 4- Citado por Bruno Rosario Candelir en Lo popular y lo culto en la poesía dominicana, pag. 179.
- 5- Tomás Morel, Del llano y de la loma, pag. 109.
- 6- Bruno Rosario Candelir, op. cit. pag. , 181.
- 7- En Amor de bohío, tomo 1, pag. 93-94.
- 8- Décimas inéditas, pag.22
- 9- Ibid. , pag. 124-25.
- 10- En Bruno Rosario Candelir, op. cit., pag. 192.
- 11- Ibid. , pag. 202.
- 12- Ibid. , pag. 210.
- 13- Ibid. pag. 296.
- 14- E. Rodríguez Demorizi, op. cit. , pag. 15.
- 15- En E. Rodríguez Demorizi, Del romancero dominicano, pag. 17.
- 16- E.Rodríguez Demorizi. Poesía popular dominicana. pag. 17.
- 17- Ibid. pag. 21.
- 18- Ibid. pag. 28.
- 19- Ibid. pag. 29.
- 20- Ibid. pag. 28.
- 21- E. Rodríguez Demorizi, op. cit. pag. 52-53.
- 22- Ver Poesía popular dominicana, pag. 69-82.
- 23- Juan Antono Alix, Décimas inéditas, pag.62.
- 24- Citado por Bruno Rosario Candelir en Lo popular y lo culto en la poesía dominicana, pag. 134.
- 25- Ibid. pag. 140.

26- Ibid. pag. 141.

27- Ibid. pag. 46.

28- Citado por Patricia Villaseñor Cuspinera en "Apuntes sobre la teoría del mito", Acta poética, 17, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1987, pag. 153.

29-La presencia del caudillismo en la República Dominicana ha sido penetrante y prolongada, pues con algunos paréntesis, comprende casi un siglo de su historia. En ella ha habido dos épocas muy señaladas: la primera empieza con la independencia respecto a Haití (1844) y la inauguran Pedro Santana (1801-1864) y Buenaventura Báez (1810-1884). La dictadura de Ulises Hereaux (1887-99) marca una nueva etapa en la forma de entreguismo que habían venido practicando los caudillos dominicanos. Por entonces se perfilaban formas más directas de dominación política y económica por parte de los países que empezaban a exhibir su carácter imperialista.

Con la muerte de Hereaux (1899) comienza la segunda época caudillista, que se prolonga hasta la invasión yankee de 1916. Durante este período dominan el panorama político las figuras de Horacio Vázquez (1860-1936) y Juan Isidro Jiménez (1846-1919), aunque no eran éstos los únicos caudillos, pues surgían en todas las regiones del país. La realidad socioeconómica que sustentaba el fenómeno eran el escaso desarrollo político de la formación social dominicana, así como la debilidad crónica del Estado que no ofrecía vías de progreso económico a la clase dominante, teniendo ésta que recurrir a los héroes-caudillos para afianzar sus intereses. Asimismo los caudillos realizaban actos heroicos como forma de buscar ascenso social.

30- Op. cit. pag. 248.

31- Pag. 90.

32- Ibid. pags. 90-92.

33- En Historia social y económica de la República Dominicana, tomo 11, pags. 196-99.

- 34- Bruno Rosario Candelier, pag. 248.
 35- " " " "Historia y mito en Compadre Mon"
Revista Iberoamericana, LIV, 142, Madrid, 1988, pag. 248.
 36- Ibid., pag. 231-32.

37- Varios factores han contribuido a que la región del Cibao (ubicada en el centro-norte del país) se convirtiera, desde la Restauración dominicana (1863), en la más representativa. Tuvo un desarrollo socioeconómico más equilibrado que las otras regiones debido al auge del tabaco en un momento histórico en que ni la propiedad de la tierra ni el comercio urbano habían sido monopolizados. Cuando el fenómeno empezaba a darse fue interrumpido por la guerra restauradora. Por otra parte la prosperidad de la región atrajo a muchos extranjeros que se incorporaron paulatinamente a la vida del país, lo cual contribuyó a hacer del Cibao una región abierta al extranjero, con posibilidades de intercambio intelectual. En lo político, dicho factor contribuyó a la apertura hacia el liberalismo. Por todo ello afirma Rufino Martínez, en Hombres dominicanos:

Esa extensa comarca es (...) el mayor venero de costumbres vernáculas y donde el carácter criollo, en su aspecto genuino, presenta un matiz definido. Es una magnífica reserva moral, y mientras ella exista, el alma del pueblo dominicano no podrá diluirse (...)

El texto anterior está citado por H. Hostink en el trabajo "El Cibao 1844-1900: Su aportación a la formación social de la República", publicado en la revista Eme Eme, VIII, 48, Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago de los C. Rep. Dom. 1980. Pag. 17

- 38- En "Historia y mito en Compadre Mon", pag. 251.
 39- Antología poética dominicana, selección, prólogo y notas críticas por P. René Contin Aybar, pag. 223.
 40- Referencias a estas obras y al uso abundante de refranes en la lengua popular dominicana se encuentran en,

Lengua y folklore en Santo Domingo, pags. 29-58.

- 41- En Bruno Rosario Candelier, Lo popular y lo culto en la poesía dominicana, pag.180.
- 42 Ibid. pag.181-82.
- 43- Décimas, pag. 97.
- 44- Gobernó la Rep. Dominicana de 1876 a 1877.
- 45- Ver Emilio Rodríguez Demorizi, Del romancero dominicano, pag. 12.
- 46- Ibid. pag.13.
- 47- Citado por Emilio Rodríguez Demorizi en Poesía popular dominicana, pag. 56.
- 48- Domingo Moreno Jimenez, antología, por Flórida de Nolasco pag. 74.
- 49- Lo popular y lo culto en la poesía dominicana, pag. 328.
- 50- Manuel del Cabral, Los huéspedes secretos pag. 136.

CAPITULO IV

LO POPULAR COMO OPCION SOCIOPOLITICA EN COMPADRE MON

4.1 COMPADRE MON Y LA LITERATURA SOCIAL EN AMERICA LATINA

Así como la "Primera parte" del texto está centrada en la revelación de un mito y la "Tercera" en el desarrollo de éste, la "Segunda" comprende la denuncia del orden socioeconómico injusto e implica una toma de postura del yo lírico frente a esa situación.

La corriente literaria en la cual se inserta este discurso es la del neorrealismo, tributario de la ya mencionada tradición que, en la literatura dominicana, se ocupó de lo nacional; que ha vinculado la poesía al quehacer político, por una parte, y por otra, ha empleado formas populares en su creación.

La dictadura trujillista, que sometió al pueblo dominicano a los requerimientos económicos y megalománicos del dictador, imprimió una dirección única a la vida nacional, y en lo literario, determinó, al decir del crítico dominicano Guillermo Piña Contreras¹ (1952), las dos "tendencias poéticas principales de la literatura dominicana en los años 40: la lírica y la épica".

En este contexto específico se desarrolla la obra de los "independientes del 40", y más concretamente la que hace relación a este trabajo. Dentro de este grupo hay que mencionar, además de Héctor Incháustegui Cabral (1812-1980), Tomás Hernández Franco (1904-52), Manuel del Cabral (1907) y Pedro Mir (1912), a Juan Bosch (1909) y a Carmen Natalia Martínez Bonilla (1917). Con las escasas posibilidades que les brindaba el medio cada uno eligió su particular forma de expresar la realidad.

La producción de estos escritores también se entiende a la luz del quehacer literario en Hispanoamérica: su preocupación por lo social se puede vincular a la de la novelística de los años veinte y treinta, si bien desde una perspectiva muy diferente. No

bajo las banderas de atraso/progreso, campo/ciudad, sino desde una comprensión totalizadora de la realidad que se construye desde el pueblo, con sus características propias, en una perspectiva de cambio que le sitúe en la posición que le corresponde.

En Compadre Mon hay denuncia, concientización, utopía. El pueblo encuentra en el héroe su propia voz. No se trata de una presencia, civilizadora, exterior. Tampoco plantea la vuelta nostálgica de un orden socioeconómico anterior. Se hace eco de la visión de las clases populares del país, dueñas de un pasado que no fue mejor y de un presente que oprime y condena a la muerte.

En cuanto al realismo social practicado en Hispanoamérica y el de los "independientes del 40", se pueden hacer algunas consideraciones: la situación de la formación social dominicana en los años cuarenta, por su escaso desarrollo comercial e industrial, no permitía el surgimiento de un proletariado y en consecuencia el nacimiento de una literatura proletaria.

Los ambientes rurales son los que en general aparecen modelizados, aunque nunca presentados en oposición a los urbanos. La protesta es contra un orden establecido que oprime igualmente a una y otra población, sobre todo a las clases populares.

Por otra parte Compadre Mon se sitúa fuera de grupos políticos concretos, y aunque se puede percibir claramente su tendencia está muy lejos de las concreciones que plantea Rafael Alberti en "El poeta en la calle" (1931-1935), en el que aparece un poema como "Juego":

- ¿Quién es el mejor forjador?
- Quien mejor forge un martillo
y una hoz
- Camarada ¿y para qué?
- Para el noble y el burgués:
- Camarada y ¿dónde están?
- Camarada bebiéndose el vino,
- Camarada comiéndose el pan
- ¿Quiénes son sus vencedores?

- Los revolucionarios trabajadores
- Camarada y ¿dónde están?
- Desunidos, divididos.
- Pues ¿cómo los vencerán?
- Camarada, ¡todos unidos!
- y ¿con qué?
- Con el martillo y la hoz
- ¡Forja, forja, forjador!

En esta misma tónica escribe Neruda su poema "Obreros marítimos":

En Valparaíso los obreros del mar
me invitaron: eran pequeños y duros,
y sus rostros quemados eran la
geografía
del Océano pacífico: eran una
corriente
dentro de las inmensas aguas ¡ola muscular!
un ramo de alas marinas en tormenta.
Era hermoso verlos como pequeños dioses
pobres,
semidesnudos malnutridos, era hermoso
verlos luchar y palpar con otros hombres
más allá del
océano...³

Otra diferencia importante entre estos poemas y Compadre Mon es la particular posición que en uno y otro caso adopta el yo poético: en "Juego" y en "Obreros marítimos" es palpable una sensibilidad poética y solidaria que observa una situación y la expresa. En Compadre Mon el mito envuelve tanto al sujeto de la enunciación como al yo poético. Se trata de un yo amplio y abarcador, en el cual siempre se puede distinguir un colectivo. El narrador, Compadre Mon, o cualquiera de los personajes que aparecen actúan o hablan siempre en función de ese colectivo, y ello es una constante en el texto:

Lo que ayer dije aquí yo
a gritarlo vuelvo ya:
¿Tierra en el mar?
No señor,
aquí la isla soy yo.(53)

Al estudiar entonces la corriente neorrealista en los poetas "independientes del 40" es necesario destacar una triple conjunción de la ideología poética vigente en aquellos años, pues analizando las obras poéticas de cada uno de ellos pueden destacarse en diferente proporción y medida los elementos épicos, líricos, y social. Ahora bien, ¿cómo concilia cada uno esas confluencias ideológicas?

En el tratamiento de este tema servirán de pautas las reflexiones del crítico Alberto Flores Baeza, quien parte de un intento de definición y diferenciación del realismo y el neorrealismo.

...en Rafael Américo Henríquez la realidad pasa, a través de su poesía, a un plano donde la realidad es filtrada, quintaesenciada, cristalizada en equivalencias que nos dan la impresión "que la hemos soñado". Sí. Es la "realidad", pero a la vez al mismo tiempo es "otra". ¿Qué sucede, entonces? Que toda poesía parte de algo tan real como la representación de cosas, objetos, personas, elementos de la naturaleza, variada y también de ideas, pero "realidad" que recurre a símbolos, a sílabas, a palabras, representaciones, a un lenguaje convencional, se bifurca: de un lado queda esa "representación", que se apega al significado más inmediato y de otra esa "significación" (la idea-palabra) adquiere una nueva o segunda equivalencia, una segunda simbología.

Quando decimos que Poemas de una sola angustia, de Incháustegui Cabral es un libro neorrealista estamos indicando que el poeta trabaja su poesía a un nivel que no quiere alejarse demasiado de la realidad inmediata, de todo aquello que es objeto de una primera representación en las palabras (y también en los símiles, imágenes, metáforas).

Lo que no plantea Alberto Flores Baeza es la relación de esas diferentes formas discursivas, insertadas en prácticas ideológicas regionales, también diferentes, con la toma de postura ante una

realidad. El lenguaje metafórico, el simbólico y el pretendidamente directo, son formas ideológicas de aprehender esa realidad, que se construye sobre bases materiales.

Aún partiendo del reconocimiento de que en Canto General el yo poético es la voz de los que no han tenido voz a lo largo de la historia en el Continente, en relación a Compadre Mon, ese yo poético sigue siendo un cantor que se compenetra con esas multitudes, pero que en definitiva está fuera de ellas.

En lo que sí hay coincidencia es en el cambio de protagonista histórico: en uno y otro caso son las clases populares, obreros y campesinos. También coinciden con la tradición americana del canto a la naturaleza, a una naturaleza desbordante y mítica, como la describe Guillermo Díaz Plaja:

Hemos señalado la importancia de lo físico, de lo dimensional, para entender el espíritu de América. Aquí la categoría es una embergadura. La inmensidad sella, en cierto modo, el alma del hombre, que se siente así, solitario, apegado a la tierra. "El hombre del trópico americano" ha dicho Angel Guido- está pegado a la tierra (...)"El altiplano frío, azotado por un viento inclemente, también está calado en el hombre andino. Es verdad. En la música caribe, en los ritmos antillanos, madera percutida, semillas sonantes en frutos secos-, en la tristeza aterradora del silbo de la quena boliviana, hay una dimensión telúrica. La tierra es una presencia, el arte, un poco de materia transfigurada, trascendida.

4.2 LO REAL MARAVILLOSO EN COMPADRE MON

Otro aspecto común entre Compadre Mon y los textos aquí comparados es la intencionalidad política, que en el primer caso, se halla envuelta en lo maravilloso, fenómeno del que se empieza a discernir y conceptualizar en 1943, tres años después de la publicación de Compadre Mon. Lo hace Carpentier en el prólogo de

El reino de este mundo, donde refiere su encuentro con lo maravilloso en Haití y cómo descubre que no es privilegio de ese país sino patrimonio de la América entera.

Lo maravilloso se encuentra en la realidad latinoamericana total y cotidiana. Y esa realidad es la que sirve de referente a Compadre Mon. Por eso puede decir Bruno Rosario Candelier, citando también a Manuel del Cabral:

Manuel del Cabral tiene la particularidad de fusionar conscientemente la realidad y el mito. Lo dice al hablar de la "conciencia realista" y de la "conciencia poética": "Trabajo con la conciencia poética, no con la conciencia realista, pero deseo cuando escribo que la realidad no se me esconda, y para ello trato de distribuir la emoción con la realidad. En la mayoría de mis libros he mostrado esta característica de mi poesía. Por ejemplo Compadre Món que es uno de mis primeros libros; en él se desarrollan las características de un personaje que representa tiempos pasados de nuestra tierra, cuyo personaje es romántico y realista a la vez". Al decir "romántico y "realista" lo sitúa como personaje legendario, con la historia y el mito, que Del Cabral relaciona con lo "poético" o lo "romántico". No olvidemos que el mito revela las "raíces de lo histórico en la historia de la humanidad".

Jean Franco en Historia de la literatura hispanoamericana, al establecer diferencias entre lo real maravilloso y el surrealismo, se refiere a los lugares de procedencia de los escritores más destacados dentro de la corriente de lo real maravilloso:

Los principales representantes de esta corriente-el cubano Alejo Carpentier, el guatemalteco Miguel Angel Asturias y el paraguayo Augusto Roa Bastos - proceden todos de países hispanoamericanos pequeños que nunca han conocido la organización masiva de las gentes en fábricas, la clasificación de los seres humanos para conseguir una eficiente

potencia laboral. Proceden de zonas preindustriales y este factor hace que sea importante distinguirlos de los surrealistas, que exaltaban lo "maravilloso" pero que lo hacían como reacción ante una sociedad industrializada, que había impuesto sus normas grises y mecanizadas.

Es exactamente el caso de Manuel del Cabral quien antes de la aparición de las principales obras de esta corriente ya había escrito Compadre Mon. Aunque éste retoma elementos del realismo social, propiamente sus vínculos estéticos son con lo real maravilloso, corriente que en el texto se articula con la lectura crítica de la realidad politicosocial.

Y dentro de lo real maravilloso la fe, como elemento básico en esta forma de percepción de la realidad, tiene en Compadre Mon un doble valor: sirve tanto para afirmar los poderes extraordinarios del héroe, como para reconocerlo encarnado en la existencia cotidiana del hombre dominicano:

Ya ves, Compadre Mon,
no puedo hablarte de cosas grandes;
tu pistola, tus barbas, tu caballo,
tu nombre,
todo es pequeño junto a esta sonrisa.
¡Cómo brilla tu historia en los dientes de Tico!
Qué grande estás Compadre Mon en esas
cosas pequeñas. (12)

4.3 EL NEORREALISMO EN LA REPUBLICA DOMINICANA

El neorrealismo en la poesía dominicana, tal y como lo define Baeza Flores, es una corriente integradora de lo lírico y de lo social:

El neorrealismo, entendido desde el punto de vista poético - y referido a la poesía de Incháustegui Cabral- es un inventario lírico y crítico de la realidad. Es el sentimiento, la

emoción del poeta, o el pensamiento sensibilizado del poeta frente a la realidad. Este es el sentido que adquieren la mayoría de los Poemas de una sola angustia. Esta angustia precipitada, como "una sola angustia" está relacionada con la visión e impresión de Inchaústegui Cabral en cuanto a su contorno rural urbano sociopolítico, socioeconómico y sociocultural.

Así entendido el neorrealismo, Compadre Mon participa plenamente de él en cada una de sus partes, pero especialmente en la "Segunda", como puede notarse claramente en un poema como "Gayumba", donde el sentimiento lírico fluye espontáneo ante un problemática social concreta:

la gayumba la hace el indio
en un hoyo y con dos cuerdas
Mi voz, como la gayumba,
no canta si está sin tierra. (101)

Las ideologías literarias vigentes en los años cuarenta estructuran el discurso poético de Inchaústegui Cabral, Pedro Mir y Manuel del Cabral. En este sentido son aplicables a Compadre Mon las caracterizaciones que hace Baeza acerca de Poemas de una sola angustia:

...Poemas de una sola angustia (...) es un libro estructurado en torno a un tema nacional, dominicano, rural, desde donde se siente la presencia de la patria, que es quien inspira la queja, quien lleva la mano del poeta para escribir el paisaje y su gente. Poemas de una sola angustia está escrito (...) como una obra donde el amor, en su pasión y querencia, se hace crítica, no resignación, desvelo.

Respecto a Compadre Mon, a lo anterior hay que añadir la presencia de un desarrollo mítico junto a una realización épica que dan unidad y complejidad al conjunto de poemas que constituyen el texto.

La tendencia neorrealista entendida como inventario lírico de la realidad aparece muy marcada en la poesía de Pedro Mir, pues el lirismo es su característica peculiar, inseparable en la mayoría de los casos de su preocupación por los problemas sociales y políticos. De esta poesía él mismo afirma que "pretendía ser una poesía realista dirigida al corazón real de los problemas, a su materialidad".¹⁰

Entre los elementos comunes a la poesía del Manuel del Cabral y Pedro Mir pueden destacarse los siguientes: la historia, la oralidad, lo épico; la presencia de un sujeto colectivo, con un tratamiento particular en cada caso.

En Pedro Mir lo histórico es fundamentalmente una relación presente-futuro que deviene en profecía en muchos de los casos. En Compadre Mon lo temporal es un continuo religado por la presencia intemporal del héroe mítico.

Respecto de la oralidad, en uno y otro escritor se manifiesta en la incorporación del discurso popular en todo su riqueza de elementos lingüísticos y literarios. La procedencia rural del héroe Compadre Mon hace que su discurso sea más típicamente popular.

Lo épico en Pedro Mir procede, como lo demuestra Manuel Matos Moquete,¹¹ de la grandiosidad de los acontecimientos profetizados por el yo poético, tanto en relación al castigo de los culpables, como en la concreción de la esperanza colectiva, que anuncia un yo-nosotros:

Después circuló la vida de repente
con nueva sangre y corazones nuevos;
hizo un extraño día de grandes ojos celestes.
Azul de un solo cielo
corazón de un cielo antiguo.¹²

Por su parte el héroe colectivo Compadre Mon protagoniza todo un recorrido épico, que si bien no culmina con triunfo acabado, está fuertemente anclado en la historia, permite vislumbrar la

utopia:

Pero hay algo más aquí, como esta cosa es tan vieja se me hace nueva en la voz...Yo veo en lo obscuro a Dios como ve la voz mi oreja. (176)

Acerca de este enfoque épico en la poetización de la historia, como tendencia en los escritores del cuarenta, sigue vigente la pregunta de Antonio Fernández Spencer en cuanto a las causas que les movían en la elección del género.

Respecto a Compadre Mon se han buscado explicaciones en la historia dominicana, especialmente signada por hechos bélicos, que según Ramón Emilio Jiménez, han conformado el "carácter belicoso" del dominicano. A esta hipótesis habría que agregar el mesianismo, presente en las tendencias literarias, ya desde Moreno Jimenes, como otro elemento que contribuyó a actualizar la epopeya, dentro de aquella situación politicosocial cercada.

Este carácter épico, tan marcado en los "Independientes de 40", es en Tomás Hernández Franco típicamente racial. Al igual que en Compadre Mon, en "Yelidá" también está presente el mito, el de la aparición de una nueva raza: la mulata, que finalmente triunfa sobre la blanca.

La diversidad genérica y estilística de Compadre Mon, el sujeto plural que sugiere la perspectiva novelesca, constituyen la marca ideológica de la presencia del pueblo en su cosmovisión y en sus aspiraciones, como en la poética de Pedro Mir, de cuyo análisis Matos Moquete concluye lo siguiente:

La oralidad de la calle invade su poesía así como la oralidad de la poesía y la canción popular. Es una manera de incluir lo político en la poesía a través de la poética: la inclusión sistemática en sus poemas, de otros géneros y formas poéticas populares constituye una ruptura y dispersión en sus géneros y en sus formas. Estos se constituyen en poemas poliformes, que rompen con las nociones

dualistas de la poesía métrica/poesía amétrica, poesía popular/poesía culta, poesía lírica/poesía patriótica o política y otras caracterizaciones. En esta dispersión el poeta manifiesta su poder político: una construcción que inscribe la contradicción al dar cabida a lo popular en sus formas poéticas (...)¹³

4.4 SOLIDARIDAD Y DENUNCIA EN COMPADRE MON

En este contexto hispanoamericano y dominicano surge la figura mítica de Compadre Mon. Su actuación, viva, se percibe a través de todo el texto. Pero es especialmente en el primer bloque de poemas de la "Segunda parte", donde adquieren especial fuerza.

Aquí la "voz poética desaparece de algunos poemas para dar entrada a otras voces, representativas de la pluralidad social, como en el primer poema donde habla directamente Compadre Mon:

Algo tengo yo en el cinto
que estoy como está la isla
rodeada de peligro.
Sí, señor, mi cinturón:
ola de pólvora y plomo.(33)

Hay también variación respecto a destinatarios y destinatarios, de acuerdo al propósito de cada enunciado concreto y según las modalidades que adopten sus elementos principales: denuncia y solidaridad. En el caso del poema "Pancho", la denuncia adquiere el relieve de lo patético:

Que aquí no metan comprado
el ojo chismoso, no.
Que no se traigan el ojo
como una voz...

Qué más que para los gringos
Pancho cortó
tres casi Antillas de caña,
tres antillas...Sí, señor.
No cabrá en el ataúd!

ha crecido Pancho hoy!

Soldado, no cuide al muerto;
no meta el ojo, doctor.
Ganaba un cobre por día;
Sabemos de qué murió!

Quitenle el jipi y la ropa,
pero aquello...aquello no.
Qué serio es un hombre pobre
que no quiere ser ladrón.

La muerte aquí tiene cara
de cosa que no murió ...
Cuando muere, cómo vive!
lo que tiene pantalón!

Soldado, no cuide al muerto;
que de pie lo veo yo.
Pancho está aquí como Pancho...
Se llama...no se llamó.

No vengán ya a preguntar
de qué murió.
Vengán a mirar a Pancho
como hago yo.

Quitenle todo del cuerpo,
todo,
pero aquello no.
Con un pedazo de caña
entre la boca murió.
Le quiso poner azúcar
a su voz...

Déjenlo que endulce ahora
su silencio sin reloj...

Que nadie revise a Pancho.
Sabemos de qué murió!(59-60)

En "Pancho" la voz poética actúa como narrador omnisciente y parcial, como organizador de todo el conjunto que interviene en la muerte de Pancho: los del "ojo chismoso" no deben estar allí. Al soldado que vigila le ordena "... no cuide al muerto". También revela la identidad y ocupación de Pancho, y como narrador-

omnisciente habla por todos al decir, "sabemos de qué murió".

Este "sabemos" de qué murió aparece como opuesto a un "ellos" tácito, los que no pertenecen a nosotros y que, aparentando no saber, vienen a preguntar. En "Pancho" intervienen el narrador, un nosotros, 'ellos', los del ojo chismoso, el soldado, los yankees.

En "A quién viene a ver usted", la voz del narrador es del sujeto transindividual, consciente, frente a un interlocutor, "Usted", representante de la agresión, la fuerza, la represión. La repetición del "Usted" marca la distancia, entre el yo poético, que representa el pueblo, y sus adversarios.

En todo estos poemas hay una trilogía básica: el personaje-símbolo del pueblo, el que representa la opresión y el sujeto transindividual:

Hoy está el pueblo en mi cuerpo.
¿A quién viene a ver usted?
Usted no ve que esta herida
es como un ojo de juez ...

Usted que trae los grillos,
a quién viene a ver usted?

...

Usted que trae la bala,
viene a saber por qué fue...
Si hay un rico en este llo,
¿a qué viene? ¿Para qué? (63-64)

...

Como en el caso de "Soldado" se insta al personaje a "ver" a través de la repetición de este verbo. Es de nuevo el llamado a la conciencia. Son también muy marcadas preguntas como ¿"no la ve?", funcionando como estribillo, otra forma popular a través de la cual se afirma la presencia del pueblo.

En el poema "Hombre y perro", se mantiene la intención concientizadora, indicada en este caso por los imperativos: "cuida", "fíjate", "mira". El destinatario es un hombre genérico: "Hombre que vas con tu perro" y el sujeto social, "el pobre" por

primera vez aparece con voz propia:

Fijate que tengo boca,
fijate en mí.
Mira que soy hombre, pero...
con estas manos vacías
cómo me parezco a ti. (65)

La solidaridad con las clases populares se convierte casi siempre en llamado a la conciencia, como en el caso de "Pancho". Es una doble función discursiva: concientización e invitación a la solidaridad.

El poema "No le tire", en el cual intervienen tres actantes, (la voz poética, el policía y la víctima) sirve de ejemplo para apreciar ...la diferencia en el tono de la voz poética cuando el destinatario pertenece a las clases populares, y cuando son los representantes del Estado y sus aparatos represivos:

No le tire, policía;
no lo mate, no;
no ve
que tiene la misma cara
que tiene usted.

Corre roto,
sin zapatos.
No lo ve?
... (56)

En el primer caso el tono es persuasivo, en el segundo enérgico y mordaz, como se presenta en "Camina":

Camina el jefe del pueblo
después de beber café.
Y una voz que no se ve,
grita al oído:

-Mira jefe, que hay un hombre
que allí está herido.

Lo sé.

Gamina el jefe del pueblo
después de beber café.
Y vuelve la voz y dice:
-jefe, que un hombre no ve;
tiene llanto entre los ojos,
y tiene plomo en los pies.

Sigue caminando el jefe
después de beber café.

Y la misma voz le grita:
- Murió un hombre allí de sed.
¿Qué haremos, ahora, jefe?

-que haga pronto el hoyo usted.

Y el jefe sigue su rumbo,
pero también
"el jefe sigue pensando...

Piensa sólo a qué hora es
la otra taza
de café... (58-59)

En este poema intervienen cuatro actantes: el narrador, el jefe, el hombre herido y una voz que no se ve. Los recursos estilísticos empleados subrayan la crueldad del hecho descrito, simbólico del momento histórico. Composicionalmente es ovillejo donde el estribillo, "lo sé", enfatiza la actitud despreocupada y conscientemente criminal del jefe. A estos mismos efectos sirve el carácter de espectáculo o teatralidad de la composición.

Estos poemas también se caracterizan por la presencia de oposiciones paradójicas, muchas de las cuales giran en torno al núcleo "voz", empleado como símbolo de aquello que permanece, que vive. Por eso algunos de los términos de esta paradoja tienen como parámetro el tiempo, al establecerse la oposición sobre la base de lo que permanece más allá de la muerte, y lo caduco.

Este tipo de paradoja se presenta en poemas como "Canciones con uniforme": "Tú que estás bajo la tierra/por qué ahora te oigo

más?. (53) También en "Pancho": "La muerte aquí tiene cara/de cosa que no murió.(60) Pero en el poema que la figura "voz" adquiere una dimensión simbólica más amplia y acabada es en "Aire durando", segundo poema del bloque, inmediato a "Habla Compadre Mon".

Dicho poema está estructurado a base de preguntas retóricas, con una voz que formula las interrogantes, dejando tácitas las respuestas. Entre los nueve pareados que constituyen el poema hay seis interrogantes. Las preguntas retóricas se encuentran también en otros poemas como en "¿A quién viene a ver usted?" Pero, en el caso de "Aire durando" las preguntas son lanzadas a un destinatario amplio y aparentemente indefinido:

¿Quién ha matado este hombre
que su voz no está enterrada?

Hay muertos que van subiendo
cuanto más su ataúd baja...

Este sudor...¿por quién muere?
¿Por qué cosa muere un pobre?

¿Quién ha matado estas manos?
¡No cabe en la muerte un hombre!

Hay muertos que van subiendo
cuanto más su ataúd baja...

¿Quién acostó su estatura
que su voz está parada?

Hay muertos como raíces
que hundidas ... dan fruto al alba.

¿Quién ha matado estas manos,
este sudor, esta cara?

Hay muertos que van subiendo
cuanto más su ataúd baja... (54)

Curiosamente en las preguntas hay una inversión de lo que

podiera considerarse el planteamiento natural, ya que no se pregunta por la identidad de la víctima sino por la del agresor. De alguna manera hay un cuestionamiento a su capacidad de producir esa muerte, mejor dicho, hay una demostración de que no la ha podido producir.

La "voz", símbolo de lo que permanece, reviste aquí un sentido épico, es el triunfo definitivo del que ha muerto, en contraste con el fracaso de quien "quiso matar este hombre": La oposición entre quien da muerte y el hombre que sigue viviendo, entre la muerte y la vida, es reforzada a su vez por la oposición horizontal vs vertical, "¿Quién acostó su estatura que su voz voz está parada?" También es reforzada por la oposición subir vs bajar, que contiene el estribillo, el cual señala que hay muertos o muertes cualitativamente diferentes: "Hay muertos que van subiendo..." Y consiguientemente hay agentes o instrumentos de muerte incapaces de producirla: "¿Quién ha matado estas manos"? En este poema, como en los diálogos de Compadre Mon y don Oráculo, hay una concentración de los recursos retóricos y lingüísticos empleados a lo largo de todo el texto. Además de las preguntas retóricas, están las comparaciones, metonimias, paradojas, símbolos.

También se puede analizar en "Aire durando" la intertextualidad respecto de otros poemas del texto. Por ejemplo, la segunda estrofa del poema "Aire" da una clave de interpretación a "Aire durando":

Pedro se llaman los huesos
de aquel que cruz no le hicieron
pero ya toda la tierra
se llama Pedro. (58)

Lo que permanece y está simbolizado tanto en la "voz" como en "Pedro", es el pueblo, es la nacionalidad, que recibe de él su cualidad más genuina.

Por su composición y temática cabe relacionar este bloque de poemas, con los "Cinco resabios de Mon", en los cuales la protesta social se vuelve rebeldía y se manifiesta como impotencia:

Como cuchillo que está
al mismo dueño cortando,
aquí solo está penando
mi mirada que está ya
como una vela que va
su propio cuerpo quemando. (116)

Con expresiones diversas aquí también se presenta la oposición muerte/vida. Los núcleos temáticos son voz, guitarra, sangre, herida, generalmente dentro de paradojas y con proliferación de frases sentenciosas que implican la correspondencia herida-sangre-vida, lo mismo que la concepción lorquiana respecto del duente en el arte. Y así dice Compadre Mon:

Con la guitarra enterrada
voy buscando mi raíz.
Es que quien canta mejor
es el que más sangra aquí. (125)

Otro recurso muy empleado en estos resabios y que está relacionado con otras figuras ya analizadas (silencio, voz, canto, grito) es la que forman los puntos suspensivos:

Más que la frente me piensan
los ojos cuando vigilo.
Viendo estoy los que sin guerra,
ya se reparten la tierra,
sin sangre...pero con filo ... (120)

Hay una vibrante presencia del pueblo en los "Resabios de Mon", a través de paremias, repetición de frases hechas, asunción del léxico y las costumbres del pueblo, donde el tono sentencioso es lo característico:

Qué bien en la sombras ves,

Ojo mío. Mi dolor
es como el sol labrador
que enterrado, saca míes. (122)

Los elementos sangre, herida, caballo, gallo, conforman en el conjunto toda una imaginería bélica, síntesis de una resistencia que aplastada sigue siendo resistencia, tema común en "Habla Compadre Mon" y en los diálogos de don Mon y don Pulla.

Sin embargo hay diferencias importantes entre el primer bloque de "Habla Compadre Mon" y los "Resabios": desde el punto de vista formal los resabios plantean cierta complejidad en varios planos: específicamente en el "Segundo resabio", no hay una secuencia narrativa o descriptiva entre las estrofas, si bien todas pueden leerse bajo el prisma de la dictadura y la presencia de la tierra que grita dentro y fuera del yo poético. Grito de dolor y fecundidad.

Otro aspecto particular de este conjunto es la libertad asociativa en la construcción de imágenes, muchas veces herméticas, pero siempre construidas con elementos cotidianos:

Pero no me siento seco,
si lo que cava es el grito.
Yo nadando entre mis venas
soy el buso de mí mismo. (127)

En el apartado "Cuatro vecinas de Mon", la composición de los primeros poemas oscila entre un narrador en tercer persona, y la forma dialógica. Los primeros están marcados por el ritmo del tambor que anuncia una poesía negroide, de la cual Manuel del Cabral es máximo representante en la República Dominicana. El tema negro, con diversos enfoques, ha sido uno de los más frecuentados por este escritor. Ya aparece en su primer libro, Pilón (1936). Continúa con 12 poemas negros (1935) y luego con la novela Presidente negro (1973).

En "Pulula" la denuncia de la explotación viene dada

fundamentalmente por el estribillo, "tú la carga y tú la mula":

Negra Pulula, qué bien
que plancha la ropa ajena.
¡Cuándo plancharás tu cara:
mapa de pena!

Pulula, poca Pulula,
tú la carga y tú la mula. (113-14)

...

El poema "La palabra comida", en "Tierras casi sin Mon" que alude a dos infancia, la del poeta y la de su hija, representa un proceso de autoconciencia respecto al problema del hambre que va desde una vivencia infantil, hasta la comprensión del problema por el hombre adulto: Las etapas del proceso están marcadas por los siguientes versos: "De niño...", "Después...", "Y crecí un poco más... "Y he regresado a casa", "Y yo le di comida" (a Chinchina). Y finalmente termina así el poema:

Y con esas,
con esas horribles,
con esas manos sencillamente horribles,
con esas manos mayores,
me he puesta a jugar con Chinchina,
y su voz de siete años grita:
"comida",
Y yo le doy comida...¡la que sabe a comida!
la que también a mí a la edad de Chinchina,
me sabía a comida...Si, a comida...

¡Qué triste te pones paladar cuando creces!
¡Solo ya la palabra pantalón te sostiene!

Esto es llorar sin que lo sepa el ojo,
sin que lo sepa el agua... (85-87)

Finalmente en "Habla Compadre Mon" el discurso de solidaridad y denuncia va dirigido al pueblo en su diversidad: busca concientizar al soldado que reprime la protesta popular, al jefe indolente, al juez parcial. Hay denuncia de los privilegios

de la clase dominante, frente a las carencias de las clases populares en unos mensajes cuyo destinatario es el pueblo; así lo expresa el epigrafe, citando a A. Machado: "Qué más quisiera yo que escribir para el pueblo".

Aún cuando este discurso es fundamentalmente directo, utiliza una serie de recursos lingüísticos y literarios a través de los cuales penetra la realidad social: la pluralidad de voces remite a sujetos sociales que entran en contradicción dentro del discurso. El recurso a la repetición acentúa los aspectos sobresalientes del mensaje, contribuyendo a crear una conciencia viva y activa en los destinatarios. Y esta repetición, elemento característico en el conjunto de poemas, es a su vez una de las muchas formas de presencia de lo popular. Tiene así, funciones similares a las de las preguntas retóricas.

Por otra parte la figura "voz", igual que "En casa de don Oráculo", adquiere diferentes matices: en "Aire" es una "voz arrodillada", en "Camina" la voz habla al jefe, en "Canciones con uniforme" la "voz" se contrapone a cuerpo.

El sistema de oposiciones que crea el texto es paralelo a las contradicciones que presenta la formación social dominicana, de las cuales los sujetos de enunciación vienen a ser un eco: grande/pequeño, horizontal/vertical, silencio/palabra, gordo/flaco.

Asimismo en el referente de este discurso poético destacan varios elementos; uno de ellos es explotación de los trabajadores de la caña que laboran en los ingenios propiedad de consorcios norteamericanos o de Trujillo. Cabe recordar aquí que Manuel del Cabral escribe Compadre Mon en torno a los años de consolidación de la tiranía y en momentos en que diferentes agrupaciones sindicales, políticas y culturales, trabajan en la organización del pueblo, sobre todo en la región Este, donde se concentra la mayor actividad azucarera.

El crimen, la represión y el desprecio por la vida del pueblo, ambiente en que se desarrollan estos poemas, remiten al

marco referencial de la dictadura trujillista, en contraste con la "Primera" y "Tercera parte" de Compadre Mon, de ambientación caudillesca, en líneas generales.

4.5 LA FIGURA SILENCIO-VOZ-CANTO-GRITO Y LA DENUNCIA SOCIAL

El elemento "voz" se repite a lo largo de todo el texto, pero dentro de campos semánticos diferentes, con lo cual varían también sus funciones estructurales. Acerca de este elemento en el texto puede afirmarse lo mismo que dice Lotman respecto al verso: "... Las repeticiones de diversos tipos constituyen un tejido semántico de gran complejidad que se superpone al tejido general lingüístico, creando una peculiar concentración de pensamiento."⁴

En su función metonímica la voz se presenta unas veces como espacio que contiene otros elementos, otras como un elemento más de otro ámbito. Puede también constituir la personalidad de alguien, pero es siempre algo más. Lo que da coherencia a su aparición es que siempre está vinculada a lo humano: es interior o exterior al hombre.

Otra clasificación corresponde a los dos campos semánticos que puede abarcar, el histórico y el metafísico. Respecto al primero se puede leer desde la isotopía de la sujeción, tanto como desde la liberación. En el segundo caso su referente es lo trascendente y la temporalidad, más específicamente, lo que permanece.

Desde el punto de vista histórico la voz aparece como el colectivo, símbolo del pueblo mismo, como en el poema "Aire": "pero yo sé que es el pueblo mi voz arrodillada". En "Un recado a Simón" es la voz encadenada de Simón Bolívar, ligada a un pueblo que todavía no es libre:

Oigo aún también tu voz en la carita de un cobre
que en el burriquito andino va con el indio y el trino
que hace al aire menos pobre. (165)

En el poema "A quién viene a ver usted?", es también un colectivo marcadamente solidario: "Aquí sólo hay una boca, hay una voz, una sed". (64)

Siguiendo el punto de vista histórico la voz no es símbolo de todo el hombre sino de aquella parte de él que se rebela: "Tápenle el grito a ese hombre y aunque es más la voz que el pie" (64)

En "Hombre y su perro" dice: ¡Estoy flaco porque tengo gorda la voz! (65). En "Gayumba": "Mi voz como la gayumba no canta si está sin tierra"(101). Y dice Don Pulla: "ya callar no puedo yo la voz que en los ojos cabe".(152) La voz sirve además a los efectos de expresar el dolor colectivo: "Compadre Mon hoy te escucho aunque me duele la voz" (155), le dice también don Pulla. Y en la fuga de ambos, comenta Compadre Mon:

pero en cuanto me entretuve, la tierra se me subió
hecha sangre y me salía un chorro solo:
la voz. (156-57)

El elemento "voz" también aparece contrapuesto a/o en complementación de los elementos silencio, canto, grito, casi siempre bajo la forma de paradoja: "con mi voz al aire vengo a callar cosas cantando".(154) Dice también Compadre Mon que "... el hombre de mi tierra cuando está mudo es que había".(134)

La voz es silencio en "Los resabios de Mon" cuando dice:

Y aquí no estoy enterrado,
si enterrándome yo estoy
aquello que yo no doy
sino cuando estoy callado. (122)

Pero en el "Resabio 4" esa voz-silencio, se hace grito:

Mas yo del ancho de un grito,
¿Dónde cabe mi voz ya?
si se ensancha como el río
mientras más se aceca al mar? (125)

Voz y grito a veces aparecen como equivalentes, otras con significados específicos, pero frecuentemente el grito viene a ser la voz enterrada. En el altercado entre don Pulla y el Cacique, éste lanza la siguiente amenaza:

Yo fui soldado también del Cacique, sin delito.
Y el mismo me dijo rabioso: - no saldrás del calazo;
que se te pudra hasta el grito -
Y aunque estábamos los dos casi solos .. y a un pasito,
no le dije ni maldito por no tenerlo en la voz. (149)

Este elemento, "voz", como símbolo, solo o en su relación con silencio, canto y grito es el reflejo de una realidad histórica de silencio y grito ahogado, donde la única posibilidad de "ser" es el espacio artístico.

Que el poeta prestara su voz al pueblo formaba parte del compromiso del momento. Quienes lo hicieron directamente encontraron cárcel, exilio o muerte. Pero el carácter trascendente de la voz permitió que el pueblo siguiera viviendo en ella.

La explicación que dan los "Triálogos" acerca de su existencia expresa también por qué la voz es, después de Compadre Mon, la figura dominante en el texto:

El mundo nos golpeaba y en medio de este ambiente epocal intenso, ensayábamos una poesía tridimensional, como testimonio humano, para afirmar lo humano, en nuestra medida. Para una fe de vida en medio de tanta muerte como nos rodeaba aquí y allá.¹⁸

Y sobre la base de esta isotopia histórica se yuxtaponen la metafísica. La voz aparece relacionada con la temporalidad y la trasciende: "Nació sin edad mi voz", (117) dice en el primer "Resabio" y en el cuarto "no en el tiempo mi voz cabe". (127)

En el diálogo con don Pulla, dice Compadre Mon: "la bala me pudre, sí, y no se pudre mi voz".(150) En este caso alude a la voz

como inmortal, frente al cuerpo corruptible. En otra vez lo histórico frente a lo metafísico. Sin embargo las funciones del elemento "voz" dentro del texto escapan a esta clasificación, al abarcar un campo más amplio, como se puede ver en una réplica de Compadre Mon al Cacique: "... pero hay algo en que no quepo, Cacique, y es en tu voz". (161)

Pero lo definitivo en este aspecto es que la "voz" trasciende la historicidad del hombre y llega a ser elemento de enlace entre él y la otredad. Para Compadre Mon la voz es raíz del cuerpo, concepción que es ampliada en el poema "Voz", de Los huéspedes secretos, donde se explica en parte la procedencia y función de este elemento:

Me puse a cavar la tierra,
porque oí mi voz al fondo.
Y el hoyo cruzó la tierra.
Y allá ...
la voz lejana se oía.

Seguí cavando. Cavando.

Es solo una voz el fondo.¹⁶

A este propósito dice Bruno R. Candelier en su estudio introductorio a Los huéspedes secretos:

El verdadero secreto de la metafísica es la búsqueda del Ser, que del Cabral identifica con el Pre-tiempo. En Los huéspedes secretos del Cabral es un poeta sin tiempo en busca del Pre-tiempo. En la concepción cabradiana del Cosmos, la materia como Post-tiempo es un acto del Pretiempo. Según su concepción metafísica vivimos en el tiempo sostenidos por el pre-tiempo, y como la materia es una manifestación del pre-tiempo está insuflada de aliento supratemporal y supramaterial (...) la materia está en perpetuo movimiento en busca de su planitud.¹⁷

Pese a la distancia aparente de los aspectos históricos y

metafísicos en Compadre Mon, hay poemas en los que se hallan plenamente integrados: ¿Quién ha matado este hombre que su voz no está enterrada? (54) También en "La bala me pudre, sí, y no se pudre mi voz". (150)

Esta interrelación de ambos códigos en un mismo discurso a partir del elemento estructurante "voz", implica la visión totalizadora, mítica, de la cultura dominicana, que quiso plasmar en el texto Manuel del Cabral. Y junto a esta cosmovisión popular, o mejor, dentro de ella, integra el autor su propia cosmovisión.

NOTAS AL CUARTO CAPITULO

- 1- En Doce en la literatura dominicana pag. 27.
- 2- Rafael Alberti: Poesías completas, pags. 339-40.
- 3- Pablo Neruda: Canto general II pag. 14.
- 4- La poesía dominicana en el siglo XX, tomo II, pags. 385-86.
- 5- Hispanoamérica en su literatura, pags. 75-76.
- 6- "Historia y mito en Compadre Mon", Revista Iberoamericana, LIV, 142, Madrid, pags. 230-31.
- 7- Historia de la literatura hispanoamericana, pag. 361.
- 8- Op.cit., pag. 389.
- 9- Ibid. pag. 426.
- 10- Citado por Guillermo Piffa Contreras, op. cit. pag. 104.
- 11- "Poética política en la poesía de Pedro Mir", Revista Iberoamericana , ibid. pags. 199-211.
- 12- Del poema "Evocación del ruido", en Antonio Fernández Spencer: Nueva poesía dominicana, pag. 227-28.
- 13- Matos Moquete: Op. cit. pag. 210.
- 14- Estructura del texto artístico, pag. 168.
- 15- Alberto Baeza Flores: La poesía dominicana en el siglo XX, tomo I, pags. 603-4.
- 16- Pag. 143.
- 17- Ibid. pag. 24-25.

CONCLUSIONES

La diversidad de discursos con los cuales dialoga Compadre Mon, convierten a la obra en un lugar de debate tanto en su interior, como en la confrontación con otros textos literarios y extraliterarios. Así los diversos códigos que se entrecruzan en el texto permiten que desde él surjan distintas posibilidades de lectura de la realidad: en el aspecto político ya se ha mencionado la relación entre la doble referencialidad del texto y la situación política imperante en el país en la primera mitad del siglo XX. En el aspecto sociocultural, una vertiente muy importante de este dialogismo se desarrolla con el grupo de "La poesía sorprendida", que constituye un hito fundamental en el proceso de búsquedas y hallazgos de la lírica dominicana. Para dicho grupo la poesía tiene que ser ante todo fiel a sí misma y al "hombre universal". Sus recursos estéticos básicos son la técnica surrealista y el uso de símbolos. Franklin Mieses Burgos, miembro destacado del grupo, dice así en "Sin mundo ya y herido por el cielo":

Sin mundo ya y herido por el cielo,
voy a ti en mi carne a angustia iluminada,
como en busca de otra pretérita ribera,
en donde serafines más altos y mejores harán por ti más
(blando y preferido)
este mi humano corazón de tierra.¹

Sin embargo Baeza Flores, también integrante del grupo, considera el desarrollo paralelo de dos líneas de exploración: la que va del automatismo síquico puro, hasta la de comunicación directa, neoclásica. El poema "Villa", de Freddy Gatón Arce (1920) es un ejemplo de la primera tendencia:

Los espacios aquietados, azules, de enclavados astros,

dan su violeta a la torre invertida del cielo. La torre estática, muda, salta nerviosa en sus risas y gemidos, como mama tallada de virginidad. Cantar a los gallos espacia la vigilia y el mundo noche de todos los donceles ...²

El grupo contaba, además de un órgano difusor, la revista del mismo nombre, con taller literario, donde se estudiaba la producción nacional e internacional. Para ello crearon la biblioteca circulante de la "Casa de la poesía", en donde se reunían. Leían tanto a los poetas del momento como a los clásicos del pasado. Las visitas de Pedro Salinas y André Bretón fueron para ellos motivo de discusión y estímulo. Además de los ya mencionados, forman parte del grupo, Rafael Américo Henríquez, Antonio Fernández Spencer, así como Fernández Granell y otros republicanos. Colaboran en la revista, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Emilio Ballagas, Jorge Carrera Andrade y otros destacados escritores.

Para Baeza Flores el grupo de "La poesía sorprendida" significó una respuesta al compromiso histórico: la primera característica que en ellos sobresale es la identificación con su momento.³ En el primer número de la revista está expresado el contenido programático del grupo en sus aspectos fundamentales:

No sabemos si la poesía nos sorprende con su deslumbrante destino, si nosotros la sorprendemos a ella en su silenciosa y verdadera hermosura; no sabemos si ella sorprende este mundo nuestro y es su hermosura quien mantiene esa fidelidad secreta en la escondida, interior y grande esperanza. No sabemos si el mundo loco corre hacia ella porque precisa ahora correr como antes, como siempre o como mañana, o si corre hacia él porque necesita salvarlo. La poesía siempre mágica, callada, total en su soledad y su resplandor inusitado de vida, ¿por qué no ha de ser sorprendida? ¿Por qué como las grandes bellezas mágicas no ha de sorprenderse de vez en cuando de sí misma y contener su mundo, el mundo? Necesitamos de ella en un planeta

sordo para que ella sea la estrella de la sorpresa y lo inesperado de su luz. La poesía es entonces un arma menos evidente, gráfica o incorpórea, pero con una fuerza capaz de desbaratar esas mismas armas reales. Porque sigue siendo la apetencia del hombre un mundo de belleza y verdad interior; de una pasión íntima, callada, subterránea, decidida de su fuego y de su verdad; sigue la poesía como ayer, con su desnudez y su reino; pero también con esa verdad de hombre adentro, en entrañas, que ella busca, a poco que nos internemos en ella. Todo está en partir desde cualquier punto de ella, que siempre nos encontraremos con el hombre. Es esto lo que amamos en la poesía: la búsqueda sin fronteras ni desmayos, la búsqueda siempre: lo inencontrado, lo inasido, lo misterioso, lo secreto; la galería que da el sueño a Dios, a la tierra, al cielo, pero siempre al hombre y a su mundo misterioso, sagrado y profundo. Poesía sorprendida, sorprendiendo al hombre profundo, testimonio de él y de su gracia. Hombre en gracia de hombre dentro, que recibe sin sorprenderse, al fin, la poesía. Y de ella, con el hombre vamos a la universalidad hermosa del hombre universal que será siempre el momento eterno o lo eterno del momento de los cielos. Por eso, con lo real y lo mágico, con el sueño y la vigilia, con la fantasía y la congoja, la desesperación y la soledad, pero siempre con su verdad, hacia su verdad mayor y solidaria, estamos con el hombre universal, hoy como ayer; mañana como siempre.⁴

Generaciones posteriores han acusado al grupo de adoptar posturas antinacionalistas y evasivas. Frente a ellas Baeza Flores aduce una serie de hechos encaminados a esclarecer la postura del grupo.⁵ Pone como ejemplo de integración de lo nacional y lo universal la poesía de Franklin Mieses Burgos (1907), en un momento especialmente dramático dentro y fuera del país:

La vida es sólo un ancho cementerio sembrado de vocablos extintos,
de oscuras osamentas, de prehistóricas voces y gritos difuntos.

¡Aquí ya nada queda! Vamos sobre los muertos,
irremisiblemente, con una flor inmensa de hielo en la
[cabeza;]
vamos sobre los muertos levantando ciudades,
erigiéndoles falsos monumentos al miedo de nuestra propia
y honda
soledad enterrada de terror hasta los huesos.⁵

Desde la aparición del primer número de la revista se le hicieron advertencias a la dirección en el sentido de que no incluían los saludos y homenajes que, de hecho estaban obligadas a rendir las publicaciones del país a la persona de Trujillo. No obstante la revista mantuvo la misma postura cuando se celebró el centenario de la independencia dominicana, que el dictador aprovechó políticamente en su favor. Dice así el número aniversario:

Nosotros celebraremos la fecha gloriosa con
poesía y sólo deseamos que la próxima fecha
centenaria pueda celebrararla la República con
la floreciente poesía hecha realidad general,
norma común de todos.

En el mismo número hacían la siguiente advertencia al lector, acostumbrado a leer entre líneas: "En los silencios y las letras hay un amor callado, que sólo podrá ser escuchado por el atento en su interior".⁶

La celebración del centenario también la utiliza Trujillo para difundir un falso nacionalismo incentivando la animadversión frente a Haití. Los "sorprendidos" reaccionan publicando en el número aniversario trabajos de los mejores poetas haitianos del momento.

La presión del régimen sobre la revista se puede detectar en dos notas que hacen referencia a la disminución de suscripciones y a la censura:

Siendo "La poesía sorprendida" una empresa
privada y descansando exclusivamente en el

fervor desinteresado de sus suscriptores y espontáneos favorecedores particulares, ha visto - con realidad pero sin desaliento - que este número, tal como estaba planeado, se hace imposible de cubrir económicamente.⁹

Lamentamos que el envío anunciado, hace tiempo, por poetas de México y Colombia, no haya podido llegar a nuestras manos. Pero estas circunstancias ajenas a nosotros nos hacen considerar su presencia en nuestro número en el sitio que ellos y nosotros quisieran en este aniversario. Quedan pues aquí los involuntariamente ausentes, tan presentes como nuestros cordiales amigos que aquí aparecen con su nombre y poesía.¹⁰

Compadre Mon establece otro importante diálogo con la tendencia poética adoptada por "los independientes del 40", en la cual se incluye a Manuel del Cabral. Ellos representan la otra corriente literaria que se desarrolló paralelamente a "La poesía sorprendida" en la República Dominicana, alrededor los años cuarenta.

Por distintas razones "los independientes del 40" no llegaron a constituir un grupo, aunque hay una característica común en la producción de todos ellos: la expresión de lo dominicano ligado a la preocupación social. No es la suya una patria en abstracto, ni su visión es puramente sentimental: hacen una referencia clara al pueblo oprimido y toman posición ante la realidad social.

El primero en publicar en esta línea es Héctor Inchaústegui Cabral, con Poemas de una sola angustia (1940). En ellos queda plasmada la sensibilidad del poeta y su capacidad para expresar situaciones límites del hombre concreto. Canta a la patria en tono de lamento y denuncia. Lo hace a través de un lenguaje cotidiano, donde se reconoce fácilmente la huella de lo popular. Proporciona una visión totalizadora del paisaje humano y natural, dentro de una realidad histórica bien determinada:

Patria,

jaula de bambúes
para un pájaro mudo que no tiene alas,
patria,
palabra hueca y torpe
para mí, mientras los hombres
miran con desprecio los pies sucios y arrugados
y maldigan las proles largas,
y en cada cruce de camino claven una bandera
para lucir sus colores nada más ...¹¹

Uno de los aspectos distintivos de la poesía de Inchaústegui Cabral es el elemento religioso, también ligado a lo social. El poeta parte de la existencia de Dios y le interroga y cuestiona sobre su obra en la tierra:

Perdóname, Dios, por resistirme
a mirar como perfecta
la obra por tus manos acabada:
la que están mis ojos contemplando,
cuando en los ajenos ojos yo me veo,
al sentir el reclamo del perfume
o el rechazo de los fétidos alientos.¹²

Pedro Mir, desarrolló casi toda su obra poética en el exilio que empezó en 1947 y se extendió hasta la caída de la dictadura en 1961. Su poesía es de gran sonoridad, con reminiscencias modernistas. Se caracteriza por su lirismo y el empleo de imágenes brillantes, unidos al sentido histórico y profético, como se destaca en el poema "Amén de mariposas":

Cuando supe que habían caído las tres hermanas
Mirabal
me dije:
La sociedad establecida ha muerto.¹³

Manuel Matos Moquete en su estudio "Poética política en la obra de Pedro Mir", desarrolla ampliamente el aspecto colectivo en la voz poética de este escritor. También estudia la manera en que este elemento colectivo queda expresado composicionalmente:

Lo político en la poesía de Pedro Mir, se reconoce, sobre todo, por la situación de los enunciados. Los enunciados poéticos de Mir se caracterizan por el hecho de son una pluralidad, una colectividad, una multitud (...). En la poesía de Pedro Mir el destinatario de sus poemas así como su referente, son también múltiples, colectivos.¹⁴

Como la de Incháustegui Cabral, la poesía de Pedro Mir está llena de esperanza. En el primer caso el objeto de final de la esperanza radica en la promesa de una segunda venida de Jesús liberador:

Tu hijo, Jesús, nos tiene prometido
volver a la carne que nos diste,
regresar a estos cabellos que yo peino,
a este mismo corazón que late y llora.¹⁵

En el caso de Mir, la esperanza se desprende del propio dinamismo de la historia: "Y nadie sabe nada, sólo que no se rinde/nunca la piedra pura y el corazón abierto".¹⁶

Tomás Hernández Franco es el escritor del poema "Yelida" (1942), que la mayoría de los críticos dominicanos consideran el primero entre los que se han escrito en el siglo XX en la República Dominicana. En este poema el canto épico es racial; se narra el origen mítico de una raza. Allí se describe la lucha del proceso de mestizaje de dos razas, la blanca, representada por Erick, noruego, y la negra, por madame Sukie, quienes engendran una mulata, Yelidá.

En la lucha por el predominio racial en "Yelidá" participan los dioses de ambas razas, pero triunfan los nativos, dioses protectores, de cualquier isla del Caribe. Ellos impiden que los dioses foráneos puedan reservar la pureza de la sangre en Yelidá, pues ésta muy rápidamente ya tiene su primer amante:

Con alma de araña para el marido cómplice del espasmo
Yelidá por el propio camino de su vientre

asesina de viento perdido entre los dioses de gruta
ahí se estaba vegetal y ardiente
en húmeda humedad de hongo y de líquen
caliente como todo lo caliente
cosa de hoja podrida fermentada en penumbra, tiempo y
luna
hecha de filtro y de palabra rara.¹⁷

Es entonces el canto a una nueva raza pobladora de las antillas: la mulata, una de las grandes aventuras míticas de las antillas. El misterio y lo mitológico impregnan este poema, hecho de imágenes fuertes, toscas, a veces difíciles de penetrar. Es un poema que no termina, permanece abierto: "Será muy difícil escribir la historia de Yelidá un día cualquiera".

Otro escritor muy importante dentro de este conjunto es Octavio Guzmán Carrero (1915-48), por la publicación de Solazo (1939), cuyo referente es el mismo de Compadre Mon. Ese texto constituye una imagen viva de la problemática social y del paisaje dominicano. Los dos primeros poemas del texto son los más representativos de esta poesía de compromiso: "El Remington" y "El recluta". El remington es "amargo y demoledor", "madrugador y asesino":

en la espera de los hombres
en la espera de la tierra
escandalosa de hombres
y rica de generales.¹⁸

"El recluta" plasma el asedio de la población. Significa el abandono del cultivo de la tierra y el temor por las consecuencias de nuevos levantamientos:

A la espalda amarilla de los cerros ardidos,
sitiaron el honrado
silencio del bohío,
y lograron tu músculo y tu pensamiento:
frescos juguetes a la fiesta roja
de los viejos cantones sazonados
con machos regocijos de tiros y de mandos ...¹⁹

Y de nuevo el sinsentido del combate y la impotencia, como en Compadre Mon:

El monte, sí, el monte,
al fin te abrazo trágico;
y del horrible drama del fusil y los mandos,
saliste sin un signo de futuro,
cuando así te entregaba el metrallazo
o el relumbrón salvaje del machete,
apenas convertido
en grito de la tierra, en sudor de la Patria
y en la cicatriz del árbol y del hombre ...²⁰

La expresión "grito" tan significativa en Compadre Mon, es usada continuamente en estos poemas, desde el mismo título de la primera parte de Solazo, "Grito del terruño pretérito y herido".

La obra poética de "los independientes del 40" tiene tres antecedentes fundamentales: Los humildes, de Federico Bermúdez, el "movimiento postumista", sobre todo la figura de Domingo Moreno Jimenes, y el grupo de "Los nuevos".

Los humildes, publicado en 1916, canta a los humildes, a todos, solidariamente, desde dentro, con la crudeza con que se presenta la realidad:

Vosotros los humildes, los del montón salidos,
heroicos defensores de nuestra libertad,
que en el desfiladero o en la llanura agreste
cumplisteis la orden breve de vuestro capitán;
vosotros, que con sangre de vuestras propias venas,
por defender la patria manchasteis la heredad,
hallásteis en la lucha la muerte y el olvido:
la gloria fue absoluta de vuestro capitán.

Dormidos a la sombra del árbol del olvido
quién sabe en dónde el resto de vuestro ser está.
Vosotros los humildes, los del montón salidos, sois
parias; en la liza, con sangre fecundáis
el árbol de la gloria que da las verdes hojas
para adornar la frente de vuestro capitán.

Con toda razón puede afirmar Marcio Veloz Maggiolo que:

Federico Bermúdez es, sin lugar a dudas, el precursor de la poesía social en la Rep.Dom. y uno de los primeros poetas antillanos que se lanza, premeditadamente, a la denuncia de las situaciones denigrantes por dolorosas.²²

El "movimiento postumista", cuyo manifiesto se publica en 1921, propugna, el versolibrismo y una mirada al paisaje geográfico y humano del país empleando para ello, materiales criollos y sencillos. Reivindica aquellos vocablos populares, no poéticos, desplazando los exóticos y modernistas. Fue quien comenzó a crear poesía dominicana con elementos propios.

Inchaustegui Cabral es un poeta especialmente influido por el postumismo, que había contemplado el paisaje y la realidad nacionales, sin la mirada y expresión crítica que adoptó en generaciones posteriores.

Partiendo del influjo de Moreno Jimenes y el postumismo, "los independientes del 40", entroncan con la corriente neorrealista, que Baeza Flores explica así:

El realismo llevado al plano de la poesía (...) es un problema de planos o niveles. Hay una línea más o menos estable, hasta donde llega este trabajo de la realidad como elemento poético al servicio de la "realidad", o sea: una realidad que actúa poéticamente como centrífuga o motor de la realidad para ejercer una crítica sobre ella- desde el punto de vista y con elementos de poesía- pues existen otros medios de agitación frente a la realidad (...). El neorrealismo entendido desde el punto de vista poético (...) es un inventario lírico y crítico de esa realidad. Es el sentimiento, la emoción del poeta, o el pensamiento sensibilizado del poeta frente a esa realidad.²³

El movimiento de "Los nuevos" nace en La Vega en 1936 en torno a la revista del mismo nombre. El primer elemento que

subrayan en su manifiesto es el énfasis en la poesía social y afrodominicana. Pero su movimiento de protesta pronto es ahogado por la tiranía de Trujillo. El más destacado poeta del grupo es Rubén Suró (1916) quien, dentro de una poesía popular, integra imágenes vanguardistas.

En el panorama literario dominicano de los años cuarenta es necesario tener en cuenta la producción narrativa, donde también están presentes lo social y la denuncia. Son importantes en este sentido los cuentos de Juan Bosch y su novela La mafiosa, o "novela de las revoluciones", según el subtítulo. O sea, novela del caudillismo. Ambas producciones tienen como referente al campesinado o la pequeña burguesía desplazada por Trujillo. También está Over (1939) de Ramón Marrero Arísty, que denuncia la explotación de los consorcios norteamericanos en los ingenios azucareros del país y veladamente critica al trujillato.

La doble vertiente poética del cuarenta nutrió considerablemente los movimientos posteriores, especialmente la "Generación del 48" o "generación integradora". Asimismo también influyen en la "generación del 60".

Enmarcados en un período histórico concreto, "los independientes del 40" comparten temas y lenguajes poéticos muy marcados: lo dominicano expresado como totalidad, la presencia del elemento histórico, la denuncia social la forma narrativa, la intencionalidad épica, y en mayor o menor medida, la oralidad. Con la excepción de "Yelidá", su lenguaje tiende a ser directo y a incorporar expresiones populares.

Atendiendo al referente amplio de Compadre Mon hace falta mencionar otros factores importantes, que contribuyeron a la pluralidad ideológica de la sociedad dominicana en los años cuarenta: la relativa apertura del régimen en los primeros años de la aquella década reactivó la vida nacional en todos los órdenes. La llegada de los republicanos españoles tuvo notable influjo, no sólo en las organizaciones sindicales y políticas, sino también y

especialmente en las actividades culturales. Entre los que destacaron por su labor en el país están: José Almoína Mateos, Jesús Galinde Cambos (eliminados por Trujillo en México y Estados Unidos, respectivamente), Vicente Llorens, Enrique Casal Chapi, Segundo Serrano Poncela, Eugenio Fernández Granell... Realizaron su labor desde las cátedras de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, desde periódicos y revistas, así como en exposiciones pictóricas, o desde la Orquesta Sinfónica Nacional como en el caso de Casal Chapi. Fundaron además, en 1941, el Centro Español Democrático, con actividades políticas, culturales y deportivas. Con ellos aumentaron las tertulias literarias. En 1944, con motivo del centenario de la independencia nacional organizaron una exposición pictórica en la que el público dominicano tuvo oportunidad de ver un importante conjunto de obras plásticas de vanguardia, con lo cual también se estimulaba a los pintores dominicanos de esa corriente.

Hubo otros exiliados de Europa central que hicieron aportes significativos a la vida cultural del país, como George Hausdorf y Horia Tanazescu. El primero, maestro de pintura, trabajó en la Escuela Nacional de Bellas Artes y participó en varias exposiciones. H. Tanazescu destacó como crítico literario. Realizó un penetrante estudio de la obra de Domingo Moreno Jimenes en su libro, La obra milenaria de Domingo Moreno Jimenes.

El año de 1943 es muy importante para la literatura dominicana: aparece en Argentina la segunda edición de Compadre Mon, se publican las revistas Cuadernos dominicanos de cultura y La poesía sorprendida; llega al país el poeta chileno Alberto Baeza Flores, quien desplegará una importantísima labor literaria en el país. Se publica también este año la Antología poética dominicana, de René Contín Aybar, donde aparece información biográfica y bibliográfica acerca de los más importantes poetas del país, desde José Joaquín Pérez, Salomé Ureña de Henríquez y Gastón Fernando Deligne, hasta Mariano Lebrón

Savinón.

Cuadernos dominicanos de cultura surge como forma de control estatal sobre la literatura. En esta publicación las opiniones y las críticas estaban mediatizadas por los requerimientos del régimen, lo cual suponía de plano la oposición respecto a La poesía sorprendida.

Antes de la salida de Cuadernos dominicanos de cultura, ya Antonio Baeza Flores, Héctor Incháustegui Cabral y Franklin Mieses Burgos habían conversado acerca de la necesidad de crear una revista que reuniera trabajos de diversas generaciones y estableciera vínculos con escritores de las antillas. Por entonces nació, junio de 1943, "Ventana de cada día", una página literaria en el periódico La opinión, dirigida por estos escritores. Se trazó como objetivo revisar el pasado de la poesía dominicana y establecer las relaciones entre poesía y folklore. Esta publicación es la que prepara el terreno a La poesía sorprendida.

Otra experiencia poética de 1943 es la de "Los trílogos", antecedente inmediato del grupo "La poesía sorprendida". Se trataba de crear poesía a tres voces, conjuntamente, pero conservando la originalidad personal, a diferencia experimentos surrealistas anteriores. Creaban poesía con el primer tema de inspiración que surgiera. Era una meditación en común con una búsqueda estética. Su escenario eran las calles y parques de Santo Domingo. Los primeros en participar de esta experiencia fueron Domingo Moreno Jimenes, Antonio Baeza Flores y Mariano Lebrón Savinón. En una de sus composiciones se encuentra el siguiente fragmento:

Baeza: La proximidad de la poesía a lo divino; la cercanía de lo divino a la poesía es el silencio. Cuando la poesía logra hablar con sus silencios obliga a Dios a callar para siempre.

Lebrón: Todas las cosas vienen de la tierra. En el séptimo día Dios en vez de descansar, lloró su obra. En todo estaba su mano pero no su espíritu, hasta que la poesía nació.

Moreno: Dios fue silencio cuando el mundo no había nacido y aún todavía, a veces Dios es silencio. Pero cuando asomó la primera luz, el verbo hizo de mano de Dios, y al nacer la realidad, apareció la más grande culminación de Dios: el hombre.

Y dentro de este panorama históricocultural surge Compadre Mon que modeliza la realidad en diversos palanos. Lo hace mediante la creación de un lenguaje particular. En el aspecto estilístico convergen en el texto formas populares y cultas. Pero en su configuración predomina el discurso popular tomado del lenguaje del pueblo, así como de la literatura dominicana popular. Prueba de ello es el predominio que tiene lo simbólico sobre lo metafórico.

En esta adopción de formas populares es importante destacar la recreación de Concho Primo en Compadre Mon como arquetipo del hombre dominicano, y también el valor simbólico que tiene la figura "voz" en el texto.

En el aspecto compositivo destaca Compadre Mon por su complejidad: su forma épica particular relativiza el pasado y lo pone a convivir con el presente y el futuro. Coloca al héroe junto al pueblo e introduce un discurso crítico frente a la realidad presente y pasada. De esta manera, el punto de vista novelesco subordina el plano de la épica, que por lo demás es una épica de tipo popular.

Este discurso abierto permite entonces, el debate de diversas ideologías políticas y estéticas al recrear la realidad sociopolítica y cultural dominicana en una época de su historia, constituida por dos etapas claramente delimitadas. El símbolo Compadre Mon es, en el orden de la semejanza, una versión literaria del caudillismo en la República Dominicana, al mismo tiempo que impugnación del fenómeno como tal. Respecto a la modelización de la segunda época, el actante que aparece como oponente de Compadre Mon, el "Cacique", personifica al dictador, a la vez que por su

caracterización constituye un paradigma de la ideología dictatorial. En esta modelización doble, esparcida por todo el texto, tendencialmente la "Primera parte" recrea el mundo caudillista, mientras que la "Segunda" tiene como referente la dictadura. En la "Tercera parte" hay elementos de ambas. El mito es el vínculo de los diversos planos de esa realidad espaciotemporal. Y este mito se concentra en la persona del héroe, que a otro nivel funge como símbolo del texto.

Además de las ya mencionadas hay otras ideologías políticas: las que se presentan como llamado a la conciencia, como protesta y denuncia frente a caudillos y tiranos, y la que aflora en la sabiduría popular, expresada sobre todo en los aforismos. Es así como el discurso popular es medio a través del cual se expresan en el texto la solidaridad y denuncia.

Uno de los puntos de partida de esta investigación era la pregunta de si Compadre Mon es o no un vehículo de la cosmovisión popular. El análisis de los distintos elementos que constituyen este enunciado ha podido mostrar cómo, en un reforzamiento mutuo cada uno de ellos y todos en conjunto, ponen de manifiesto la cosmovisión del pueblo dominicano, del antillano, y en sus aspectos esenciales, del hispanoamericano.

Pero desde la perspectiva de una lectura geográficamente restringida del texto, una de las aportaciones principales radica en la expresión lo nacional dominicano desde el pueblo, y sin perder de vista la pluralidad históricocultural que lo constituye. El mismo hecho de la doble referencialidad denota cómo el autor ha tenido en cuenta la yuxtaposición de los procesos históricos en el país.

En cuanto a las ideologías estéticas, tienen en el texto diferentes desarrollos y marcas: Compadre Mon recoge una vieja aspiración de la institución literaria dominicana en el sentido de dar al país una obra en la que pudiera reconocerse: su epopeya nacional. Para ello la estética neorrealista asocia lo lírico con

una lectura crítica de la realidad y la adopción de formas populares. La formalización épica, propia del grupo de los escritores neorrealistas se combina en Compadre Mon, con otras formas genericas. Dentro del texto entran en dialogo elementos de la poetica del grupo "La poesia sorprendida", sobre todo por la asuncion de elementos surrealistas, profusion de simbolos y metáforas y marcado lirismo.

Los planteamientos teóricos de Bajtin, y específicamente los relacionados con el enunciado y los géneros discursivos, así como el estudio de las relaciones entre épica y novela, han permitido el desarrollo de esta investigación por cuanto han favorecido el análisis de la obra como totalidad dialógica en sí, y en sus relaciones con el contexto.

Y en ese contexto la aparición de Compadre Mon significa la ubicación de un co-texto, y la selección de determinados aspectos del imaginario social, a la vez creación de un lenguaje específico para modelizarlo. Otros muchos aspectos han sido recreados por otras obras literarias del momento. Haría falta pues, un estudio global de las mismas que explicara este imaginario de manera más amplia. Un estudio así implicaría la profundización en las principales tendencias literarias y culturales de aquellos años, para establecer la manera en que se plasman en los textos y cuáles son los vínculos precisos que existen entre ellos.

Otros campos de estudio sugeridos por el análisis de Compadre Mon serían el de la forma particular en que dialogan lo popular y lo culto en la obra cada uno de los escritores de aquella época. Y en una perspectiva más amplia el estudio de las posibles relaciones entre su forma épica particular y otras obras de la literatura hispanoamericana.

NOTAS A LAS CONCLUSIONES

- 1- En La nueva poesía dominicana, selección y estudio por Antonio Fernández Spencer, pag. 161.
- 2- En Ramón Francisco, Literatura dominicana 60, pag. 191.
- 3- La poesía dominicana en el siglo XX, tomo II, pag. 443.
- 4- "Editorial" de La poesía sorprendida, no.1, Santo Domingo 1943.
- 5- Op. cit. pag. 505-574.
- 6- Citado por A. Baeza Flores op. cit. pag. 493.
- 7- Ibid.
- 8- Id.
- 9- Ibid. pag. 513.
- 10- Id.
- 11- Del poema "Canto triste a la patria bien amada", Poemas de una sola angustia pag. 74-75.
- 12- Del poema "perdóname Dios", ibid. pag. 373.
- 13- En J. Alcántara Almánzar, Estudios de poesía dominicana, pag. 235.
- 14- Revista Iberoamericana, LIV, 142, Madrid, 1968, pag. 200.
- 15- Del poema "Perdóname Dios", op. cit. pag. 375.
- 16- Citado por Manuel Matos Moquete, op. cit. pag. 209.
- 17- A. Fernández Spencer op. cit. pag. 125.
- 18- Citado por A. Baeza Flores op. cit. pag. 328.
- 19- Ibid. pag. 333.
- 20- Id.
- 21- Citado por M. Lebrón Savinón en Historia de la cultura dominicana, tomo II, pag. 85.
- 22- Id.
- 23- Op. cit. pag. 389.
- 24- en A. Baeza Flores, La poesía dominicana en el siglo XXI, tomo I, pag. 627.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

- Alcántara A., José Estudio de la poesía dominicana, Santo Domingo, Alfa y Omega, 1979.
- Alix, Juan Antonio Décimas, Santo Domingo, Librería dominicana, 1953.
Décimas inéditas, Santo Domingo, Galaxia, 1982.
- Aristóteles, La poética, versión de García Bacca, México, Editores mexicanos unidos, 1985.
- Aziz Nassif, Alberto La cultura subalterna en México, México, Centro de Estudios Ecueménicos, s/d.
- Baeza Flores, Alberto La poesía dominicana del siglo XX, tomo I Santiago, R.D. Universidad Católica Madre y Maestra, 1976.
La poesía dominicana del siglo XX, tomo II, Santiago, R.D. Universidad Católica Madre y Maestra, 1977.
- Bajtín, Mijail La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Madrid, Alianza, 1960.
Estética de la creación verbal, traducción de Tatiana Bubnova., México, siglo XXI, 1982.
Problemas estéticos y literarios, traducción de Alfredo Caballero, La Habana, Arte y cultura, 1986.
Problemas de la poética de Dostoievski (traducción de Tatiana Bubnova), México, F.C.E., 1986.
- Beristáin, Helena Diccionario de retórica y poética, México

- Porrúa, 1985.
- Bosch, Juan Trujillo: causas de una dictadura sin ejemplos, Caracas, Librería las novedades, 1959.
- Cabrai, Manuel del Compadre Mon, 4a.ed. Buenos Aires, Losada, 1957.
- Los huéspedes secretos, Santiago, R. D., Col. "Contemporáneos", Universidad Católica Madre y Maestra, 1988.
- Cassá, Roberto Historia social, política y económica de la República Dominicana, tomo II, 8a. ed. Santo Domingo, Alfa y Omega, 1986.
- Cruz, San Juan de la Lírica, Buenos Aires, Kapelusz, 1975.
- Díaz, Plaja Guillermo, Hispanoamérica en su literatura, Navarra, Salvat, 1970.
- Fernández Spencer, A. Nueva poesía dominicana, 2a. ed. Santo Domingo, América, 1982.
- Francisco, Ramón Literatura dominicana 60, Santiago R.D. Universidad Católica Madre y Maestra, 1969.
- García Canclini, Néstor Las culturas populares en el capitalismo, 3a. ed. México, Nueva imagen, 1986.
- González Casanova, P. "La sátira de la ilustración", México Historia mexicana, vol. no.1 El Colegio de México, 1951, págs. 78-95.
- Gramsci, Antonio "Observaciones sobre el folclore" en Cuadernos de la cárcel 4, 2a ed. México, Juan Pablos, 1986.
- Henríquez Ureña, Pedro La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo, Buenos Aires, Instituto de Filología, Universidad de Buenos Aires 1952.
- Holtink H., "El cibao: 1844-1900: su aportación a la

- formación social de la Rep. Dominicana" Eme Eme, VIII, 48, Santiago, R.D. Universidad Católica Madre y Maestra, 1980.
- Incháustegui Cabral, H. Literatura dominicana del siglo XX, Santiago, R. D. Universidad Católica Madre y Maestra, 1969.
- Poemas de una sola angustia, obra poética completa, Santiago, R.D. Universidad Católica Madre y Maestra, 1978.
- Lebrón Savifón, M. Historia de la cultura dominicana, tomo II, Santo Domingo, Universidad Pedro Henríquez Ureña, 1974.
- Leñero, Carmen. "Mito y novela: acerca de un estudio crítico de la última novela de Arguedas", Acta poética, 7, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, UNAM, 1967.
- Lotman, Yuri M. Estructura del texto artístico, traducción de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1978.
- Lukács, George, "Epopeya y novela" en Teoría de la novela, traducción de Juan José Sebreli, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.
- Menéndez Pidal, Ramón, Flor nueva de romances viejos, Madrid, 10a. ed. Espasa-Calpe, 1958.
- Neruda, Pablo Canto General II, 3a. ed. Buenos Aires, Losada, 1955.
- Nolasco, Flérida de Domingo Moreno Jimenez, Col. "Pensamiento dominicano"; 3a. ed. Librería hispanola, 1970.
- Perus, Françoise "Cultura, ideologías, formaciones ideológicas y prácticas discursivas", Texto, 5, México 1985.

- Piña Contreras, G. Doce en la literatura dominicana, Santiago, R.D. Universidad Católica Madre y Maestra, 1982.
- Propp, Vladimir Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos, 1971.
- Rodríguez Demorizi, E. Poesía popular dominicana, tomo I. Santo Domingo, La nación , 1938.
Seudónimos dominicanos, Ciudad Trujillo, Montalbo, 1956.
Del romancero dominicano, Santiago, R. D. El diario, 1943.
Lengua y folklore en Santo Domingo, Santiago R.D. Universidad Católica Madre y Maestra, 1975.
- Rosario Candelier, B. Lo popular y lo culto en la poesía dominicana, tomo I., Santiago, R. D. Universidad Católica Madre y Maestra, 1982.
 "Historia y mito en Compadre Mon", Revista Iberoamericana, LIV, 142, Madrid, pags. 229-256.

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

- Bachelard, Gaston La poética del espacio, México, 2a. ed. en español. Traducción, Ernestina de Chanpourcin, F.C. E., 1975.
- Cabral, Manuel del Obra poética completa, 2a. ed. Santo Domingo, Alfa y Omega, 1987.
- Antología tres, Santo Domingo, Universidad Autónoma de Santo Domingo, Col. "Arte y sociedad", vol. DLVI, no. 28, 1987.
- De este lado del mar, Ciudad Trujillo, Impresora dominicana, 1942.
- Piedra planetaria, Buenos Aires, Cosmos, 1958.
- Antología tierra, 1930-49, Madrid, Col. "La encina y el mar", Seminario de Problemas de Hispanoamérica, 1949.
- Trópico negro, Buenos Aires, Col. "Ayer y hoy", Sopena, 1941.
- Sangre mayor, Santiago, R. D. El diario, 1945.
- Poemas de amor y sexo, Buenos Aires, La flor, 1974.
- Historia de mi voz, Sgo. de Chile, Andes, 1964.
- Campbell, Joseph El héroe de las mil caras, México, F.C.E. 1972.
- Cernuda, Luis "Poesía popular" en Prosa completa, Barcelona, Barral 1975.
- Céspedes, Diógenes Escritos críticos, Santo Domingo, Culturas dominicanas, 1976.
- Colombrez, Adolfo Compilados, La cultura popular, 5ta. ed.

- Puebla, 1987.
- Contín Aybar, René Antología poética dominicana, Santo Domingo, Julio D. Postigo, 1969
- Díaz Roig, Mercedes El romancero y la lírica popular moderna, México, El Colegio de México, 1976.
- Dorra, Raúl Los extremos del lenguaje en la tradición española, Cuadernos del Seminario de Poética, no. 5, México, UNAM, 1981.
- Dussel, Enrique "Cultura latinoamericana y filosofía de la liberación", en Cristianismo y sociedad, no. 30, 2a. entrega, México, 1984.
- Frenk, Margit Lírica hispánica de tipo popular, México, UNAM, 1976.
- Entre folklore y literatura, México, El Colegio de México 2.ed. 1984.
- Frenk M. y Jiménez de Báez Coplas de amor del folklore mexicano, México, El Colegio de México, 1970.
- González, Jorge Dominación cultural, Cuadernos de Estudio, no. 5, Centro de Estudios Euméricos, s/d.
- González Ochoa, César "Notas sobre el pensamiento mítico", Acta poética, 7, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1987.
- Harss, Luis Los nuestros, 7a. ed. Buenos Aires, Suramericana, 1977.
- Hernández, Miguel Martín Fierro, México, Hernández, editores 1986.
- Henríquez Ureña, Max Panorama histórico de la poesía dominicana, I y II, Santo Domingo, Librería dominicana, 1976.
- Henríquez Ureña, Pedro "La versificación irregular en la poesía castellana, Madrid, Revista de Filología Española, 1920.

- Jakobson, Román "El folklore como forma específica de creación", en Ensayos de poética, México, F.C.E., 1976.
Nuevos ensayos de lingüística general, al cuidado de Juan Alameda, México, Siglo XXI, 1976.
- Jakobson R. y Levis S. Los gatos de Baudelaire, traducción de Raquel Carranza, Buenos Aires, Signo, 1970.
- Jiménez de Báez, Yvette La décima popular en Puerto Rico, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1964.
Lírica cortesana y lírica popular, El Colegio de México, 1969.
- Jiménez, Ramón Emilio Al amor de bohío, tomo I, Santiago, R. D. La información, 1929.
Del lenguaje dominicano, Academia Dominicana de la Lengua, no.3, Ciudad Trujillo, Montalbo, 1941.
- Lazo, Raimundo Historia de la literatura hispanoamericana Col. "Sepan cuántos", no. 64, 3a. ed. México, Porrúa, 1976.
- Magis, Carlos, La lírica popular contemporánea: España, México y Argentina, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1969.
- Menéndez Pidal, Ramón Romancero hispánico, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- Monclús, Miguel angel El caudillismo en la República Dominicana Ciudad Trujillo, Montalbo, 1946.
- Monsiváis, Carlos "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México", Cuadernos políticos, 30, México, 1981.

- Morel, Tomás Del llano y de la loma, Santiago R. D., Corazón de Jesús, 1937.
- Nolasco, Sócrates Una provincia folklórica, Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Sgo. de Cuba, Universidad de Oriente, 1952.
- Paoli, Antonio La lingüística de Gramsci, 2da. ed. Puebla, 1952.
- Perus, Françoise Historia crítica y literaria, La Habana, Casa de las Américas, 1982.
- Ramos Gil, Carlos Claves líricas de García Lorca, Madrid, Aguilar, 1967.
- Rivera Martínez, Mildred "Juan Bosch y Pedro Mir: dos diálogos sobre la sociedad y cultura dominicanas", Nuevo texto crítico, no. 1, 1988.
- Rastier, François "Sistemática de las isotopías", en Ensayos de semiótica poética, conjunto dirigido por A. J. Greimas, Barcelona, Planeta, Ensayos, 1976.
- Sánchez, Romeralo El villancico, Madrid, Gredos, 1969.
- Voloshinov, Valentín El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Nueva Imagen, 1976.