

EL RAPSODA DOMINICANO, EL AMANUENSE CHILENO Y LA ROSA QUE HABRÍA DE FLORECER EN LA ISLA QUISQUEYA

José Batista
University of North Carolina, Charlotte
Jose.Batista@uncc.edu

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema. V.H.*

Según el poeta y crítico dominicano Manuel Rueda, la influencia de Vicente Huidobro en la poesía de Rafael Américo Henríquez es improbable (Henríquez, 12). Sin embargo, Rueda no da explicaciones que apoyen su observación, ni ofrece argumentos convincentes que fundamenten dicha improbabilidad, a pesar de las coincidencias no solo en las técnicas vanguardistas, sino también de las imágenes que aparecen en las obras de ambos poetas. No me ocuparé de explorar las razones por las cuales Rueda juzga a priori la ausencia de Vicente Huidobro en “Rosa de Tierra”, ni haré un análisis comparativo intentando situar la fuente de tópicos, imágenes y técnicas de Henríquez en el seno de la poética creacionista de Huidobro, sino que me concentraré en un acto extraliterario por parte del autor dominicano que siempre acompaña a la historia de la aparición de su último poema “Rosa de Tierra”, y cómo dicho acto, que califico como una *performance*, forma parte de una estrategia del autor para lucir como la contraparte dominicana del demiurgo chileno. Arguyo que si en el contenido de *Rosa de Tierra* los indicios de una influencia huidobriana son insuficientes, las circunstancias en que ‘nace’ el poema señalan una postura que a todas luces se informa del creacionismo. Fragmentos del poema “Arte poética” y de algunos manifiestos servirán de glosa para arrojar luz sobre los aspectos y elementos principales de esta *performance*.

La historia literaria dominicana recuerda la aparición de “Rosa de Tierra” como un evento inaudito, en el cual Henríquez recita el poema en su totalidad a un oyente que transcribe, por primera vez, el poema (Henríquez, 132). El gesto implica una especie de maniobra sensacionalista para identificar y marcar *Rosa de Tierra*

como una composición única en la historia literaria contemporánea, una obra que pretende trazar una línea divisoria entre un antes y después de la modernidad. El autor parece dar a entender con dicho dictado que él está muy consciente del valor que tiene su composición en la literatura nacional; es decir, el poeta, tanto como los críticos subsiguientes, sugieren que la aparición de *Rosa de Tierra* es un acontecimiento especial que se aparta y diferencia de las demás obras nacionales.

La teatralidad del acto apunta a una voluntad del escritor por destacarse entre voces canónicas y contemporáneas, e implica una hiperconciencia del código comunicativo: emisor, mensaje y receptor, que en el campo de la crítica literaria se traduce, con diferencias importantes, al escritor, obra y lector, respectivamente (Marchese, 71). Henríquez adopta una formulación más antigua de la tríada, sin alterarla del todo, para ubicarse, simbólicamente, al margen de la escritura: el rapsoda, el texto recitado y el amanuense. Al dictar el texto, Henríquez pretende dar la ilusión de estar al límite de la tradición literaria y sugerir una especie de ruptura fundamental. Indudablemente, ocurre una ruptura significativa, pero no una ruptura tecnológica, ya que Henríquez opta, sencillamente, por presentar verbalmente un texto cuyo fin inexorable había de ser descansar en papel. Además, aunque su gesto recuerde a los rapsodas anónimos de la tradición oral griega, Henríquez es producto de una cultura que valora la función de Autor así como el atributo de la originalidad que va aparejado a dicha función.

Más bien, como el poema solo tiene valor como obra sin precedentes en relación con discursos poéticos reinantes en la tradición dominicana, el hecho de que otras manos y no las del poeta lo pongan en papel es un detalle desdeñable. Sin embargo, con el gesto, Henríquez prolonga el destino escrito del texto redactado, corregido y pulido mentalmente no solo para subrayar el valor discursivo que únicamente puede exhibirse y verificarse en el contenido del poema, sino para dar a entender que él está muy consciente del valor que tiene su obra y la semejanza que él, como poeta, comparte con otros grandes innovadores de la literatura de Occidente, entre ellos, Vicente Huidobro.

Al evocar el esquema: rapsoda, texto recitado y amanuense, Henríquez alude a un tiempo crucial en el acacer de la cultura de Occidente, el momento en que Homero plasma por escrito eventos y personajes que giran en torno a la guerra de Troya en la *Odisea* y la *Iliada* (Brioschi, 111-112). Dicho momento histórico representa, figurativamente, una sociedad oral que prontamente cederá a la escritura como tecnología *sine qua non* para la transmisión de información a través del tiempo y del espacio (Ong, 24). No parece mera casualidad que Henríquez evoque dicha era en transición al dictar "Rosa de Tierra" en el ocaso de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, es el eco de la crisis representacional que sacude a Occidente tras la Primera Guerra Mundial en 1918, la que más cuadra con la revolución poética que Henríquez desea traer a la República Dominicana con su poema.

EL RAPSODA

La Antigüedad nos ha legado tres imágenes del creador: el técnico, el vate y el loco. El primero, el técnico, es el que concibe la poesía como arte retórica, el que entiende que la composición poética requiere una técnica. Dicho poeta se empeña en imitar la naturaleza humana, por lo cual, estima Platón, peca al alejarse del mundo de las ideas, es decir, de engañar o corromper al oyente incauto. Sin embargo, Aristóteles celebra al mismo poeta precisamente porque imita la Naturaleza para extraer de ella lo universal, o aquello que refleja con mayor fidelidad la condición humana. El segundo, el *lyricus vates* o el poeta inspirado, es el que resucita, reinterpreta, defiende y proyecta Horacio durante la *pax Romana*. Horacio celebra el papel de la inspiración, pero también legitima el manejo consciente y deliberado del lenguaje y el cultivo de las formas poéticas. En realidad, el poeta moderno es descendiente del vate horaciano (*Princeton*, 922). El tercero, el loco, es el vate que experimenta un *furor poeticus* o manía, dejándose sacudir a tal extremo, que suspende la razón cuando se convierte en transmisor de las divinidades. Tales vates alocados, también conocidos como los rapsodas, suelen ser blanco de crítica en el *Ión* de Platón, porque se alejan demasiado de la razón (*Oxford*, 487).

Con el acto de recitar *Rosa de Tierra* para que otro lo ponga en papel, Henríquez presenta una interrogante acerca del poeta moderno. ¿Qué es el poeta hoy en día? ¿Cómo se define? ¿Qué es lo que hace? ¿Cuál es su rol o función? Henríquez querrá sugerir que un nuevo poetizar requiere un nuevo poeta que no sea ni técnico, ni inspirado, ni loco. Existe otro tipo de poeta de factura reciente que cuadra perfectamente con el poeta que Henríquez evoca en su *performance*: el “pequeño dios” del creacionismo. Henríquez dicta un poema que no se había escrito (aparentemente), ni oído en público, ni se había leído en privado hasta el momento porque, se supone, no existía en el mundo que habitamos. Con su aliento, como hizo el dios judeo-cristiano con Adán, Henríquez verbaliza el poema y le da cuerpo sonoro, mientras que otro escucha y lo transcribe, es decir, registra su existencia y le da cuerpo gráfico.

Dicha recitación hace eco del siguiente fragmento del *Manifiesto tal vez huidobriano*: “Y si el poema puede hacerse en la garganta, es porque la garganta es el justo medio entre el corazón y el cerebro” (1364). Huidobro, en un arranque aristotélico, aboga por el término medio porque a su ver el poeta necesita mantener la lucidez (Mitre, 24). Huidobro declara en el mismo texto:

Así, primer efecto del poema, transformación de nuestro Cristo cotidiano, trastorno ingenuo, los ojos se agrandan al borde de las palabras que se deslizan, el cerebro desciende al pecho y el corazón sube a la cabeza, sin dejar de ser corazón y cerebro, con sus facultades esenciales; en fin: revolución total (1364-65).

Huidobro rechaza al técnico puro y el uso de “la razón fría”, porque la poesía requiere de la inspiración para que sea duradera, como también rechaza el abandono total de la razón, que proponen los surrealistas con la escritura automática, porque la poesía requiere de la intervención de la razón o la superconciencia, un estado alterado de dicha facultad (1317-19). En fin, aunque Henríquez quisiera presentarse como un nuevo vate, apoyándose en ciertos aspectos creacionistas de Huidobro como modelo, no hay un verdadero viraje radical de los modelos existentes de poetas. Por cierto, el “pequeño dios” es una reformulación del *lyricus vate* horaciano que emplea la técnica y se aprovecha de la inspiración en partes iguales.

Desde la era romántica, el poeta, y no la divinidad, es la fuente de la poesía. La *performance* de Henríquez no sugiere una ruptura con dicha tendencia, aunque así lo hubiese pretendido, sino más bien una reafirmación de la labor que conlleva la creación poética. Henríquez se hace eco de los versos “el rigor verdadero/reside en la cabeza”, del poema “Arte poética” (Huidobro, 391), cuando graba el poema completo “Rosa de Tierra” en su memoria e, incluso, el mismo hecho de recitarlo da la impresión de que lo concibió, trabajó y completó en su taller mental. En dicho caso, tendríamos que considerar la función de la mimesis dentro del quehacer poético de Henríquez, porque el rigor mental que exhibe Henríquez muestra la reactivación de las últimas dos partes de la retórica clásica caídas en desuso en la actualidad: la *memoria* y la *actio* (Lanham, 165). Dichas partes son las que tienen que ver con la ejecución del discurso y Henríquez las utiliza genialmente para redefinir la función de la mimesis en su poética.

Pese a lo anterior, y como lo nuevo se comunica a través de lo conocido, Henríquez, “el pequeño dios” dominicano, al imitar a un rapsoda en plena modernidad para sugerir su propia transformación como poeta, logra comunicar un cambio en su manera de concebir la poesía. A través de esta *performance*, Henríquez ejecuta signos visuales y auditivos para anunciar su distanciamiento del viejo quehacer poético que aún comparten sus contemporáneos. De tal modo, Henríquez ejemplifica un nuevo poetizar en su propia trayectoria poética y en la de su país. Además, la reactivación de la *memoria* y la *actio*, componentes esenciales de su *performance*, indican un cambio profundo en su quehacer poético, porque con ella, Henríquez sugiere que la mimesis pertenece a la *performance* y no a la composición de la obra escrita. Henríquez expulsa la mimesis de la poética del texto de “Rosa de Tierra” y la reubica en el plano efímero e irrepetible de la recitación.

EL AMANUENSE

El segundo personaje de la *performance* tiene suma importancia, porque representa al receptor o al público idóneo del poema. No es pura casualidad que Henríquez le haya recitado el poema al poeta y crítico chileno, Alberto Baeza Flores.

El investigador literario, Agregado Cultural de la Embajada de Chile en la República Dominicana, residió en Santo Domingo desde abril de 1943 hasta junio de 1945, y fue calurosamente recibido por los poetas e intelectuales del momento (Gutiérrez, 47). Baeza Flores acudía incluso a la tertulia en la cual Henríquez “agrupaba a su alrededor, en un cenáculo denominado “la Cueva”, la más heterogénea compañía de intelectuales” (Henríquez, 131). El poeta Domingo Moreno Jiménez señala que “a Baeza se le ocurrió escribir en una faja de papeles que siempre llevaba consigo todo lo que cada uno decía” (Henríquez, 143). En un momento dado, Baeza Flores de esta manera asume voluntariamente el oficio de escribano en ese ambiente, el que lo encaminaría a cofundar y, por un período breve, dirigir una de las revistas más importantes de la República Dominicana de la época: *La poesía sorprendida*.

El creador, crítico y extranjero Baeza Flores es, para Henríquez, el actor indicado para jugar el papel del amanuense en la *performance*, porque las credenciales del chileno anticipan y validan, simbólicamente, la recepción crítica de “Rosa de Tierra” (Henríquez, 150). La predilección y el conocimiento profundo que tiene Baeza Flores de Vicente Huidobro, que se confirma textualmente en el primero de los cuatro volúmenes de los estudios comparativos que hace en *La poesía dominicana en el siglo XX*, son pruebas suficientes de su manejo de novedosas poéticas. El hecho de que Henríquez haya elegido a Baeza Flores como el receptor-oyente-testigo de la emisión-recitación-aparición del poema es un indicio de que el poeta dominicano estaba sumamente consciente de los conocimientos y gustos poéticos del chileno, no porque hubiera leído, forzosamente, los tomos de su obra crítica, sino porque, como mínimo, se había percatado de ello en las tertulias que dirigía en su propia casa (Henríquez, 132).

Las dificultades que “Rosa de Tierra” presenta al lector habitual de poesía mimética son enormes, por lo cual Henríquez escoge a Baeza Flores precisamente para darle una cabeza visible a una nueva comunidad de lectores. Como lector iniciado en una poética aún no estrenada en la República Dominicana, Baeza Flores es el lector ideal de una poesía que se concibe como objeto autónomo. Henríquez confiaba en que “Rosa de Tierra” cumpliría con las expectativas elevadas de Baeza Flores, quien estaría preparado para comprender su valor historiográfico, más aun si estaba, como estuvo, dispuesto a transcribirlo.

EL TEXTO EDITADO

La rosa de *Rosa de Tierra* no es metáfora de la mujer concreta del mundo sensible, como lo fue Laura para Petrarca, sino la cosa imaginada que no tiene referente en el mundo concreto. La poesía, de ese modo, no imita a la Naturaleza. Incluso, el título del poema enfatiza dicho rasgo no representacional, porque alude inmediatamente al cierre del famoso poema “El apogeo del apio” del ciclo “Tres cantos

materiales” de Neruda. Henríquez establece que su poema, como “la rosa de la tierra” del poema de Neruda, emerge del mundo material a través del poeta para formar parte del mundo concreto como objeto en sí y no como vano reflejo de la Naturaleza.

De esta manera, *Rosa de Tierra* pone en tela de juicio las poéticas de toda índole que se rigen por la práctica milenaria de la mimesis aristotélica, postura contestataria intrínseca de la estética vanguardista en general. Henríquez adopta la idea de romper con la imitación de la Naturaleza o la representación mimética para abandonar su modo inicial de hacer poesía, una poesía sensorial e impresionista, cuyo motivo principal era captar escenas criollas en las que el paisaje solía ser el protagonista. En la trayectoria poética de Henríquez, la transición de un modo de poetizar a otro se evidencia de una forma dramática. De espinelas, sonetos y romances de fuerte sabor lorquiano pasa a la prosa poética que se contempla a sí misma y abre paso al poema como objeto autónomo en la línea huidobriana.

La técnica que adopta Henríquez para llevar acabo dicho proyecto desacralizador del quehacer mimético de la poesía, la cual se teje a base de un ligazón inquebrantable (el signo) entre significante y significado y, por extensión, la palabra y la cosa, emerge de las experimentaciones poéticas de la vanguardia. Las cosas de la imaginación que la razón o el *je ne sais quoi* de la mente juzgue dignas de pasar al papel, serán aquellas que participarán en la ilusión de un mundo paralelo al mundo sensible, el nuestro. El dictamen creacionista de “inventar mundos nuevos” requiere la desconexión del signo que aúna la palabra y la cosa, y al desubicar el sentido de la palabra se altera impredeciblemente todo significante relacionado con ella (Huidobro, 391). La alteración causada por la intervención constante del poeta produce un nuevo sistema con significantes des-familiarizados por la nueva relación que guarda una palabra con otra. Dicho sistema inventado es un *Novus Mundus* que el poeta inaugura y da a entender a través de sus poemas.

Henríquez enfatiza el origen y aspecto inmaterial de la nueva realidad o la desligazón entre su poesía y la Naturaleza, al separarse físicamente de la transcripción. En este sentido, lo real no es necesariamente lo material o lo que se aprehende con los cinco sentidos, sino lo jamás percibido que se logra producir en el lector por primera vez. “Crear, crear y crear” reza el mantra del creacionismo (Huidobro, 1338-9). Paradójicamente, dicho mundo nuevo solo puede transmitirse dándole cuerpo a unos de sus *artefactos*, el poema como objeto autónomo en el mundo sensible.

Henríquez revela un diálogo con el creacionismo que aunque pueda negarse en el contenido y la composición de *Rosa de Tierra*, se hace más transparente con la *performance*. Henríquez, como poeta que quisiera irrumpir en la modernidad con una poética jamás estrenada en la República Dominicana, se empeña en dejar un registro extraliterario en la ‘producción’ de *Rosa de Tierra* para marcar la diferencia que existe entre su obra y todas las que la preceden, incluso las suyas mismas. Consciente de dicha novedad literaria que solo puede comprobarse textualmente, y sumamente atento

a su trascendencia como *Autor* en las letras dominicanas, Henríquez escenifica una *performance* que se identifica con la imagen aural de Huidobro, cuyo papel en la literatura chilena es análogo al que Henríquez quisiera emular en la literatura dominicana. Todo esto sugiere que parece improbable que Henríquez desconociera la obra de Huidobro, por la estrecha relación, amigable y profesional, que tenía con un admirador profundo del vate chileno: Alberto Baeza Flores, el transcriptor designado y, a la vez, voluntario de *Rosa de Tierra*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Baeza Flores, Alberto. *La poesía dominicana en el siglo xx*. Volúmenes I y II. Santiago de los Caballeros: UCMM, 1975.
- Brioschi, Franco y Constanzo di Girolamo. *Introducción al estudio de la literatura*. Series Colección Letras Ideas. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- Gutiérrez, Franklin. *Diccionario de la literatura dominicana. Bibliográfico y terminológico*. Santo Domingo: Editorial Búho, 2004.
- Henríquez, Rafael Américo. *Briznas de cobre*. Santo Domingo: Publicaciones de la Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, 1977.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Edición crítica. Coord. Cedomil Goic. México: Conaculta y Fondo de Cultura Económica de México, 2003 (Colección Archivo, 45).
- Lanham, Richard A. *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Series: Colección Letras Ideas. Barcelona: Editora Ariel, 1998.
- Mitre, Eduardo. *Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Alex Preminger and T.V.F. Brogan, co-editors. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Routledge, 1982.
- The Oxford Companion to Classical Literature*. Ed. M.C. Howatson. Oxford: Oxford University Press, 1989.

RESUMEN / ABSTRACT

Rosa de tierra se recuerda como hito literario en la poesía dominicana, porque en ella irrumpe la poética que abandona la representación de la realidad. Arguyo que el autor evoca a Vicente Huidobro en la primera transcripción de "Rosa de tierra", la cual interpreto como una *performance*, porque revela una curiosa estrategia de autor: la de emparentarse, en términos literarios, al gran poeta chileno.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro (1893-1948), Rafael Américo Henríquez (Santo Domingo 1889-1968), *Rosa de tierra* (1944).

THE DOMINICAN RHAPSODIST, THE CHILEAN SCRIBE AND THE ROSE THAT WOULD FLOURISH IN QUISQUEYA ISLAND

Rosa de tierra marks a watershed moment in the literary history of the Dominican Republic for it introduces a non-representational poetics into Dominican letters. I argue that the poet evokes Vicente Huidobro in the first transcription of "Rosa de Tierra", an act I read as a performance because it belies the author's curious strategy of establishing legitimacy by equating himself, in terms of literary innovation, to the great Chilean poet.

KEY WORDS: Vicente Huidobro (1893-1948), Rafael Américo Henríquez (Santo Domingo 1889-1968), *Rosa de tierra* (1944).

Recibido el 8 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de mayo de 2008