

INTRODUCCION
A LA OBRA POETICA
DE HECTOR
INCHAUSTEGUI CABRAL
(Segunda Parte*)

JOSE ALCANTARA ALMANZAR

REBELION VEGETAL

"Rebelión vegetal", es poema dividido en seis cantos, es un texto de gran coherencia interna que marca el segundo giro importante de la poesía inchausteguiana. El extenso poema posee una temática novedosa, tanto en el conjunto poético del escritor como en la literatura dominicana. No sorprende demasiado la violencia de las situaciones, sino más bien la visión del trópico, la conspiración vegetal —punto originalísimo del texto— y la inclusión de otros grandes temas de la literatura universal.

El poeta recibe la visita de su doble, envejecido. La acción transcurre durante un sueño. El doble viene del futuro, cargado de años, con un mensaje terrible. En el principio Dios creó el mundo vegetal y después hizo al hombre, que se encargó de destruir lo que le servía de alimento: "¿No vio el hombre un

Ponencia presentada al Primer Coloquio de Literatura sobre los Poetas Independientes del 40, celebrado en Santo Domingo el 21 y 22 de septiembre de 1978 bajo los auspicios del Instituto Tecnológico de Santo Domingo (INTEC).

* Por razones de espacio este artículo se publicó en dos partes. Se hace la salvedad de que esta división no fue establecida por el autor.

alma, sensible,/en la lechuga,/ el dolor del cocotero, del pomar,/ de las rastreras fresas el dolor? / ¿No oyó, cuando llovía con fuerza,/ cuando el viento desata sus cabellos locos, el llanto de platanares abatidos;/ cómo lloraba el durazno, sus ramas retorcidas;/ el grito de pavor de limonero/ quemado por el rayo,/ la pena del rosal despojado de sus rosas,/ cómo se ocultaban de las manos de los hombres insensatos,/ la orquídea y la violeta; cómo sufrían decapitadas por máquinas tremendas/ las plantas que sujetan con sus débiles brazos/ las espigas,/ los tallos indefensos que defienden sus mazorcas,/ los troncos y ramas que se alzan/ para ocultar sus hijos, rojos, amarillos,/ de la mano ávida del hombre;/ el hondo dolor de los que encierran/ sus tesoros de almidón bajo la tierra? ”.

La injusticia de los hombres provocó la rebelión de los vegetales, que iban a negarse, después de una conspiración, a dar sus frutos:

Cuando llega la noche, sigilosos
la raíz sobre la tierra,
su programa de muerte contra el hombre
juntos van trazando

(Canto II)

Los vegetales perpetran un suicidio espectacular:

fue un colectivo suicidio vegetal,
el dejarse morir de todas las especies,
el arrojarse en masa en brazos de la muerte,

(Canto III)

Rebelión vegetal tiene un claro sentido premonitorio. Las perspectivas del mundo en las décadas venideras, probablemente antes de que acabe el presente siglo, son bastante desalentadoras. La contaminación ambiental, la muerte cotidiana del mundo marino a causa de los envenenamientos causados por el petróleo, las sustancias químicas, la energía nuclear; la voracidad de las muchedumbres que destrozan la naturaleza y no la renuevan, acabará por socavar las fuentes de nutrición. El poeta advierte:

¿qué haremos ahora que la muerte
se adelanta matándonos de hambre;
qué haremos sin árbol y sin trigo, sin verdor,
los vegetales todos rebelados,
la tierra sin protección contra el granizo,
sin piel que el viento defienda,

sin raíz que se aferre del mantillo
que se lleva el arroyo que pasa entre sus brazos;

(Canto VI)

Sólo convirtiéndose en entes humanizados, los vegetales pueden iniciar el camino de la rebelión. El suicidio como venganza es una de las formas que utilizan los pueblos sojuzgados contra invasores y conquistadores, sobre todo en los llamados pueblos "primitivos". Los vegetales, incapaces de acuchillar o disparar contra nadie, echan mano del único recurso efectivo para castigar al hombre: provocar la hambruna.

LA CAIDA

Por Copacabana buscando es, a nuestro juicio, el libro de poesía más desigual y flojo de cuantos ha publicado el escritor. Desde el punto de vista temático, se exploran distintos niveles de la vida contemporánea: el hastío, la abulia frente a la realidad, el derrotismo, la simulación. En lo relativo al aspecto formal, ensaya por primera vez la rima clásica, usando versos octosílabos, con rima consonante ABA. A veces las combinaciones no son uniformes, debido a algún decasílabo que viene a romper la armonía del conjunto: "Se necesita el hambre y la sed,/ algo de sueño a la noche/ y un pez saltando en la red" ("DOS", estrofa 3).

Algunos cantos respiran un tremendo derrotismo: "Sólo hallo palabras para agrandar el desaliento,/ y escupo en la cara del miedo,/ sin ganas, por hacer algo" ("TRECE", estrofa 4). Aunque en otros hay una exhortación a la convivencia y comunicación humanas: "Hablemos, por Dios!/ para eso tenemos boca y palabras,/ sobre todo palabras,/ sí, nada de "bien común"/ porque no hay nada de común/ entre su bien y tu bien" ("CATORCE", estrofa 14). O la búsqueda del sentido de la vida a través de la acción: "Aspiro a realizarme en la acción,/ no tener,/ dar" ("QUINCE", estrofa 2).

Reconocer que **Por Copacabana buscando** representó un notorio descenso de la calidad poética inchausteguiana no es obstáculo para señalar que el poeta siguió fiel a su línea de pensamiento. Las viejas preocupaciones se repitieron: la obsesión de Dios, el perdón de los que pecan, la solidaridad con los sufridos, el pesimismo. Veinticuatro años después de la aparición de **Poemas de una sola angustia**, persistía el mismo disgusto interior, la misma insatisfacción que caracterizara las primeras producciones. Sin embargo, el saldo que arroja **Por Copacabana buscando** hace pensar más en un poema del arrepentimiento humano y de

la búsqueda del perdón divino que en una protesta contra los pecadores: “Si Dios llega, sus santas manos en alto,/ no viene a castigar el castigo/ ni a matar al matador,/ ni enfrentará a los vivos con los muertos,/ ni a recoger la sangre vertida/ en cálices altos de otor,/ ni a saciar el hambre y la sed,/ viene justicia a impartir/ y lo justo es perdonar” (CANTO 18 .)

Junto al ambiente de pesimismo que atraviesa de principio a fin el poema, está presente la crisis de valores y sentimientos que debía producir la caída de Trujillo. No hay un solo señalamiento que permita afirmar la presencia de ese espectro que en la década de 1960 gravitaría sobre toda la literatura dominicana, pero es evidente que **Por Copacabana buscando** refleja —aunque fue escrito en el extranjero— la turbulencia que precedió a la Guerra de Abril de 1965; año caracterizado por el desborde de las masas, la lucha de clases, la participación política de los sectores populares, las venganzas, el golpe de Estado. No es tampoco gratuita la obsesión por la muerte, porque ésta sería la consecuencia del proceso que vivió el país entre 1961 y 1965: “Sí, lo sé, ya me lo dijeron:/ no es higiénico pensar en la muerte a cada rato,/ pero la muerte no me duele ni me asusta,/ es parte de mí, de mi destino,/ pedazo imborrable de mí mismo,/ la sombra que se acaba con mi sombra” (**Paso más hacia la muerte**, Canto III, estrofa I).

DIARIO DE LA GUERRA

Diario de la Guerra es el libro más acontencional de cuantos ha publicado el poeta. A través de sus páginas podemos seguir con facilidad el paso del tiempo y los distintos momentos de un hecho que sacudió al país y la conciencia de sus hombres.

Durante el período de la guerra se escribió mucho. Fue una literatura de testimonio y de compromiso político con la causa constitucionalista. Incháustegui Cabral es de los poetas que observaron el curso del fenómeno bélico desde el otro lado de las alambradas tendidas por los invasores norteamericanos. Estaba interesado en poetizar el desgarramiento interior que significó para él el conflicto armado, y no declararse partidario de uno u otro bando. La guerra es, en su opinión, muerte, desamor, vacío, sangre que genera sangre:

y el hombre se detiene un momento en su huida
y se arma de impaciencia y estandartes
y se arma de flores y cuchillos
y un día, como esta noche,
bautiza con sangre a su hermano,
y el hermano bautiza al desconocido con sangre

y la sangre cubre la tierra y humea
y los árboles se van secando
y las yerbas pequeñas se van secando
y el sacrificio es inútil y maldito
porque olvidamos que matar es simple y hacedero,
lo difícil es vivir sobre la tierra.

(Canto nueve)

Somos culpables de la guerra que siembra destrucción y muerte. Esta apreciación es tributaria de la concepción cristiana de Incháustegui Cabral: los que siembran la muerte son culpables, sin importar las motivaciones.

Y me miré en el espejo y me reconocí y vi la mancha,
porque no hay inocentes en el camino que abre la muerte,
porque no hay pulcritud en el camino que abre la vida.

(Canto quince)

La incomunicación es la principal causante del desamor entre los hombres. Cada quien se atrincheró en su cueva y se negó a dialogar (la comunicación fue uno de los puntos en que más había insistido el poeta en **Por Copacabana buscando**).

Todos con la misma palabra sin entenderse,
todos con los mismos vestidos sin reconocerse,
cada quien en su móvil prisión, empujando,
chocando con las prisiones ajenas, maldiciendo,
la Torre escalando las nubes,
la raíz camino del infierno.

(Canto quince)

Para aliviar el dolor de los hombres, el poeta caminó entre los muertos y los vivos sembrando amor. Su grito de angustia por los muertos de abril —los insepultos, los desconocidos, los que el fuego devora— contiene un aliento mesiánico indiscutible:

Me inclino y te beso las manos,
hermano matador,
y me alejo y beso la frente fría
del asesinado,
y cierro sus ojos abiertos
y aliso su opaco pelo descompuesto,
para ponerte en el altar,

hermano asesinado.

... ..

Déjame echar sobre tu cuerpo que se deshace
esta manta vieja y un poco de tierra.
No es decente podrirse en el asfalto de la calle
y que crujan tus huesos bajo las llantas de los automóviles veloces.

(Canto diez)

Toda guerra es un fenómeno de masas. El poeta, al tomar como tema de su libro la conflagración de 1965, tuvo que retornar a lo social y redescubrir que los caminos estaban llenos de hombres tristes, humildes, olvidados, hambrientos, ignorantes, oprimidos por las leyes y los soldados. Después de casi tres décadas de iniciarse con la publicación de una poesía desgarradora, el escritor volvió a palpar con sus propias manos la desgracia de su pueblo, volvió a comprobar que el ocio y la opulencia de los ricos seguían causando la violencia de los pobres, que mientras en el mundo rija la desigualdad, el hombre

levantará la frente y la voz y los dedos crispados
y pedirá pan, pan y justicia,
paz, una pausa para el hambre,
pan, una pausa para las pobres cabezas derribadas,
un hueco para dormir cuando la noche llega
y otro más chico para el estómago repleto,
y otra vez la guerra.

(Los dioses ametrallados, Canto siete).

Su nueva definición de la patria recuerda a **Canto triste a la patria bien amada**, pero el tono es más agrio y violento:

Es una isla, media isla nada más,
de sucia tristeza aletargada,
los harapos colgando de las ramas
y los hombros,
con una parda paciencia fabricada
en cuatro siglos de lágrima y bostezo,
cuatro siglos inciertos:

(Los dioses ametrallados, Canto nueve).

En una patria así no es difícil escoger el camino de la muerte voluntaria: la de la mano suicida, o la del fusil homicida. Los hombres deberían comprender —según el poeta— que la muerte es un acto brevísimo, que lo difícil es vivir, soportar la vida o transformarla: “Qué fácil es matar/ y abrirse luego la camisa/

para que la bala zumbadora encuentre/ el preciso camino sin tropiezo. . . Lo malo es detenerse a mirarse las manos,/ vivir cuando la vida/ dobla fatigada por la esquina,/ matar cuando la muerte/ se desgarrar a nuestros pies como una bestia,/” (**Los dioses ametrallados**, Canto cinco).

Las escenas más patéticas de la guerra están contenidas en **Los dioses ametrallados**, donde el poeta manifiesta su sentimiento trágico de la vida: “traían, ametrallados,/ a sus dioses con barbas de mármol y de bronce/ agonizando,/ con los ojos rayados por el vuelo del avión./ Traían a sus invencibles dioses derrotados/ y detrás de los huesos de la frente recortados,/ Judas de uniforme,/ Judas en inglés,/ Judas disfrazados de tiosos embreados postes de alumbrado/ y de motores de vehículos vacíos en la madrugada./ Habían descubierto la vida a través de la muerte/ y la muerte les quemaba la palabra y el pelo”.

.....

“Y volvieron después,/ sus dioses muertos/ en sucias cajas de cartón,/ patas arriba, tiosos,/ los grises sosegados,/ con hormiga que muerde/ y blanco gusano reptador./ Volvieron con la sangre en el ojo,/ con los puños cerrados,/ con la barba crecido,/ muy amarga la voz,/ a contar entre gritos/ que hizo trampa la trampa,/ que dio muerte la muerte,/ que está muerta la vida,/ que ha llovido en el alma/ y entre piedras se oxida de hierro el amor”: (Canto once .)

Se puede estar o no de acuerdo con la visión que el poeta tiene de la guerra. Puede objetarse su vocación cristiana, su deseo de conciliación, su afán de que los hombres encuentren la vía de la comunicación y establezcan lazos permanentes de entendimiento y diálogo. A todas estas cosas él tiene derecho y nunca ha vacilado en reclamarlas. Otra posición frente a la vida posiblemente produciría peticiones contrarias: llamados a la violencia, la prédica del odio y la muerte. A través de los siglos, sin embargo, la poesía ha sido un instrumento de paz y confraternidad. Incháustegui Cabral no hace otra cosa que seguir esa senda y alzar su canto por y para el hombre universal.

MUERTE EN EL EDEN: NOVELA EN VERSO

No hay en la literatura dominicana un producto de la índole de **Muerte en el Edén**, libro con el que Incháustegui Cabral abrió un camino que por la dificultad que en la práctica representaba transitarlo quedaría cerrado con esa sola experiencia. En el siglo XIX se escribieron extensos poemas narrativos, como aquellos que enmarcados en la corriente indigenista tuvieron el coraje de producir Salomé Ureña y José Joaquín Pérez. Pero tanto en el caso de **Anacaona** como en el de **Fantasías Indígenas**, el propósito de reconstrucción histórica

posee una dimensión de crónica que no tiene la obra de Incháustegui Cabral. **Muerte en El Edén** es enteramente obra de ficción. No existe ninguna intención de remedar la historia. Se trata de una novela de peripecias policíacas, escrita en verso, compuesta de un preámbulo y veintitrés capítulos que guardan una relación de sucesión muy similar a la de las novelas en prosa.

Muerte en El Edén es poesía de principio a fin, por el desarrollo del argumento a base de versos (aspecto técnico que no podía haberse logrado simplemente con la colocación de cláusulas escalonadas), por el ritmo interno y la forma de articulación de las palabras en la estructura general del texto. Hay incluso un sabor de poesía clásica, muy de los Siglos de Oro, muy próxima a la de los místicos españoles. Véase, por ejemplo, la forma en que el poeta suprime los artículos:

porque Amor es puerta que se abre al simple contacto de su mano,

... ..

cuando Amor sopla sus tenaces trompas,

(Capítulo VI).

... ..

después que tempestad se aplaca;

... ..

haz tus generales allí donde ambición ponga sus huevos,

(Capítulo XXI).

Por supuesto, predomina el verso libre, que es una característica básica de la poesía inchausteguiana. A pesar de lo irregular de la versificación sentimos un sabor inconfundiblemente clásico en las expresiones y en los giros.¹⁷

El argumento es el siguiente: Toño Colás, policía rural de una capacidad poco común para el cumplimiento del deber, se enfrenta a los problemas cotidianos de Regoneta, pueblecito tradicional del interior de un país subdesarrollado cualquiera. Entre pesquisa y pesquisa, Colás queda atrapado en la red de un asesinato y va a dar a la cárcel. Después de una serie de padecimientos, llega a determinarse la inocencia de Colás —que es una especie de cruzado de la justicia— y el juez encargado del caso le declara en libertad. Transformado profundamente por la experiencia de la prisión, el protagonista, ahora en la capital, decide vaciarse los ojos. Luego, por arte del mito, se convierte en una especie de patriarca, de sabio consejero nimbrado por el prestigio.

Hay, a nuestro juicio, cuatro aspectos importantes en **Muerte en El Edén**: el social, el filosófico, el religioso y el literario.

El nivel social ha sido tratado partiendo de una concepción dualista de la sociedad. Regoneta es una muestra típica de comunidad tradicional: pueblo de

agricultores y pastores donde la vida transcurre entre labranza, ordeño e iglesia:

Regoneta nació siendo pastora
ahora vestido de labradora se ponía
y con agua y con afán de sacrificio
echó las bíblicas rosas el desierto.

(Canto II)

Sus pobladores, inmersos en el soñoliento mundo de las costumbres consagradas por la tradición, presentan un cuadro frecuente del subdesarrollo latinoamericano. Las ideas nuevas y los intentos de innovación tienen poca acogida. El progreso encuentra barreras insalvables en las mentalidades arcaicas de la gente, la cual prefiere refugiarse en hábitos ancestrales. Por eso resulta escandalosa la presencia de las prostitutas en el pueblo, aunque el escándalo no evite que los hombres se refocilen en la carne comprada:

En la sombra levantó sus tablas cargadas de resina,
sus planchas de zinc acanalado,
su vientre pleno de camas estrechas y de vómitos,
y esa locura que se paga y que se cobra,
"El Edén"; un cabaret lo titula el pueblo todo,
es un barracón con piso de áspero cemento,
junto a un patio lleno de sillas y de mesas,
al lado de unos músicos cansados que escupen
en la tierra su desprecio.

(Capítulo XIV).

El prostíbulo constituye un submundo en el que se desatan las pasiones humanas y al mismo tiempo un elemento que muestra la influencia de la crisis mundial del capitalismo (1929) en los más recónditos lugares de los países dependientes. Suicidios, crímenes, corrupción fueron la secuela de la depresión económica. En Regoneta, los resultados se resumen en un **estado anónimo**¹⁸ que trastorna la vida comunitaria, que desgonza los principios endebles de los hombres y los arroja a la tentación de la carne.

El tema de la prostitución apareció muy tempranamente en la novela hispanoamericana. Prácticamente desde principios del siglo XX la prostituta fue protagonista. Es posible que en este sentido Incháustegui Cabral estuviera influido por obras escritas entre 1902 y 1950. El filón, no obstante, estaría lejos de agotarse en ese momento, como lo demuestra la aparición de **Juntacadáveres** (1964), **El lugar sin límites** (1966), **La casa verde** (1968), para no citar sino unos ejemplos señeros de la narrativa hispanoamericana de la década de 1960 que tratan en detalle el tema.¹⁹

En **Muerte en El Edén** existe un sentido de la colectividad muy marcado, debido sin duda a la intención épica de la obra. Las prostitutas constituyen un bloque, no obstante la presencia de María, meretriz singular alejada del conjunto:

Entre aquella exhibición de desperdicios,
de seres cuyas carreras se truncaron
con el tiempo, con la fealdad que las horas acarrear,
María, simple y delicada
con la gracia de sus ojos infantiles,
asombrados para siempre.

(Capítulo V).

La aparición de María cumple un propósito. Ella desata las pasiones y enfrenta a los hombres en lucha a muerte. Convertida en catalizador, sacude las entrañas del pueblo y trastrueca un orden social que se sostiene en los hilos del temor al pecado, el fervor religioso, la intrascendencia del chisme y el paternalismo familiar; delgados hilos que nada pueden sostener una vez que el peso del odio tira con fuerza hacia el abismo:

Despertó pasiones y en su sombra tranquila
se abrazaron los hombres,
los dientes apretados,
en las manos decididas los cuchillos que afilan odio y egoísmo,
los cuchillos que buscan del rival los músculos tensos y la sangre,
los flexibles cartílagos y los nervios excitados.

El amor de las prostitutas no es menos intenso ni menos purificador que el de las mujeres que —pasivas, pacientes— esperan a sus maridos en la cómoda tibieza de sus casas. El poeta parece decirnos que el amor puede fructificar en cualquier parte, que el sentimiento no establece diferencias de orden moral; amor es una fuerza redentora para todos aquellos que son capaces de desprenderse de su egoísmo (Vid Capítulo VI).

Amor, muerte y justicia configuran el núcleo filosófico de la obra. El capítulo VII (dedicado al tema del amor) y el XII (sobre el tema de la muerte) son digresiones filosóficas que ratifican la postura del poeta frente a la vida —siempre enraizada en la enseñanza bíblica:

En el principio el hombre muerte no temía,
ni la muerte lo llamaba,
desnudó el cuerpo el pecado original,
y llenó el alma de pavor,
un pavor que es redivivo Prometeo

porque el buitre de la fe rompe con el pico sus entrañas
buscando, siempre apresurado, el valor que naufraga a cada hora,
la seguridad que se estrella a cada hora.

Estas consideraciones desembocan, en el capítulo XVIII, en una definición del Hombre:

Somos la sombra probable, casi definida,
de lo que seremos cualesquiera de los días de mañana;
somos, con seguridad de piedra grande,
restos de todo lo que fuimos,
de nuestros amores, odios, disputas e ilusiones,
y en esta cruz del tiempo, clavados y contritos,
una mano nos alumbró el sol que muere,
la otra se hunde en la precipitada sombra
que como fiera nos busca la garganta.

Toda la obra aparece unida por una concepción idealista del universo, explicitada en el capítulo XX:

Lo buscó fuera de sí inútilmente.
Nada existe fuera de nosotros:
la música al oído se encamina,
allí organiza sus pianos y orquestas y preludios;
el gusto va a la lengua y despertando en las papilas
cada sensación y sus matices;
el paisaje no está, somos nosotros
los que damos lugar al árbol y a la nube,
al río, al helecho, al pescador y al mar;
inventamos la sonrisa ajena
y nuestros dedos fruncen los ceños de los otros;
los demás se mueven porque así uno lo quiere;

Durante mucho tiempo la crítica ha juzgado a Inchaústegui Cabral como un poeta materialista. No vemos ningún asidero para llegar a esta afirmación. Es un poeta social y su concepción de la sociedad se nutre de un cristianismo enraizado en las sagradas escrituras. Obviamente, la concepción idealista asegura la coherencia interna de **Muerte en El Edén** y marca pautas para consideraciones de orden religioso, moral y social. En este último aspecto, la visión de la ciudad es un ejemplo óptimo. Por un lado, la ciudad es el resultado de la modernización: abandono de actitudes tradicionales, compleja división del trabajo, crecimiento económico, profesionalización, ciencia, relajamiento de las relaciones de parentesco. Por otro, la ciudad genera la rutina, la vida aprisiona a los hombres,

se pierden los afectos, campea la soledad. Si algo tiene de condenable la vida de los pueblos es el embrutecimiento a que se ven sometidos los hombres, la ceguera que en ellos genera una vida estrecha, circunscrita a dos o tres ocupaciones y algún placer eventual. Se tienen, en cambio, la limpidez de la naturaleza y esa cándida visión del mundo tan próxima a la inocencia del primer hombre sobre la tierra, cuando todavía no era pecador. La ciudad es el progreso, el confort, el individualismo. También el embotamiento del corazón, la indiferencia, el hombre condenado a la mediocridad. La tesis que subyace en este planteamiento exalta los progresos de la civilización, pero no les concede una puntuación máxima. Detrás de todo avance hay un pequeño retroceso; junto a la comodidad crece la abulia. Incháustegui Cabral acepta con reparos la teoría del dualismo estructural.²⁰

Respecto a la instancia literaria, **Muerte en El Edén** compendia un conjunto de preocupaciones religiosas que el poeta había trabajado en **Soplo que se va y que no vuelve** y en **Memorias del olvido**, a saber: el origen del hombre sobre la faz del mundo, la noción bíblica del pecado, las consecuencias del crecimiento ecológico. Por otra parte, la obra proyecta el credo existencial del poeta, ampliamente expuesto en **Canciones para matar un recuerdo**. Sin embargo, **Muerte en El Edén** fue como un puente entre esas experiencias anteriores a 1950 y la producción ulterior. Muchos versos recuerdan la concepción religiosa de "**Las ínsulas extrañas**" y, con mayor fuerza, el lenguaje y la temática de **Rebelión Vegetal**. Compárense estos versos con los del Canto I de **Rebelión Vegetal**: "Nadie supo nunca de dónde vino el frío,/ el temor que estrujó los corazones,/ la pena que las almas embargó./ La mayoría, tirana de pequeños,/ la razón dio a los labradores/ y órdenes cundieron en seguida para limpiar de bestias/ los caminos, las plazas y los prados:/ y las bardas y cercados y murallas/ se asignaron a los tristes animales,/ y el maíz, cuya alma habla todavía/ en los dulces dialectos de las planicies altas somnolientas;/ el fino perejil,/ el aromático café que limpia las puntas de los nervios oxidados,/ que acendra la sombra de aromas y yagrumos/ sus claros aceites y sus caros al corazón dulces venenos;/ la comadre batata,/ el repollo y el pepino, profusos, sin título ni alcurnia;/ la sencilla yuca que recuerda en el trazo pulcro de las hojas/ que de su mano, por la blanca energía de sus puros almidones,/ cruzó el arco de las islas una cultura con dioses mejores y armas más duras y afiladas,/ ganaron la batalla." (Cap. II, 2).

Muerte en El Edén no ha dejado ninguna huella en la literatura dominicana contemporánea. Son pocos los poetas que se atreverían a emprender la difícil tarea de escribir novelas en verso. En la República Dominicana, la novela en prosa "lograda" es escasa, y esto tal vez ayudaría a explicar la ausencia de novelas concebidas dentro de cualquier otro contexto. Únicamente a base de disciplina logró Incháustegui Cabral llevar a término su obra, que acaso permanezca como muestra única en la literatura nacional. Ahora bien, se nos antoja que algunos de los filones temáticos que el poeta aborda en **Muerte en El Edén**

son puntos de referencia obligados de la narrativa hispanoamericana contemporánea, incluidos los grandes libros aparecidos con el Boom. ¿Qué habría pasado si Inchaústegui Cabral hubiera decidido escribir su obra en prosa narrativa? Los resultados sin duda habrían sido de más impacto y su incidencia en las preocupaciones literarias de las promociones actuales podría equipararse con la que desde hace décadas ejercen *Over* o *La Mañosa*, dos obras que abordan lo social sin pretensiones historicistas.

17. Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961, p. 250.
Henríquez Ureña afirma que entre 1920 y 1930 la versificación irregular devino dominante entre los jóvenes y cita a Santo Moreno Jimenes, Andrés Avelino y Héctor Inchaústegui Cabral como los cultores representativos del verso libre en la República Dominicana.
18. La *anomia* se produce cuando "...el orden social se quiebra y los valores de la sociedad ya no parecen relevantes para la condición humana". Para Emile Durkheim (1858—1917), uno de los padres de la sociología, el suicidio anómico se produce "... en épocas de fuertes depresiones y dislocaciones económicas. . .".
G. Duncan Mitchell, *Historia de la Sociología*. Madrid, Guadarrama, 1973, p. 129, 131.
19. Kessel Schwartz, "The whore house and the whore in Spanish American fiction of the 1960s. El prostíbulo y la prostituta en la narrativa hispanoamericana de la década de 1960". *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*. 15(4):472—487, nov. 1973.
20. La teoría del dualismo estructural o sociológico parte de la premisa de que las sociedades tradicionales atraviesan por una serie de etapas hasta llegar a la sociedad moderna. Como confirman Sunkel y Paz: "En los autores que siguen estas formas de análisis de los problemas del desarrollo, se observa, en general, que este proceso es concebido como una sucesión de etapas que se recorren desde la más primitiva o tradicional a la más desarrollada o moderna, pasando por varios niveles o estadios intermedios que tienen determinadas características. Se puede afirmar entonces que la nota común de estos autores en cuanto a método es, por una parte, la aplicación de esta secuencia descriptiva como forma de analizar el proceso de desarrollo, y por la otra, el carácter parcial de las teorías, en el sentido de asignar el carácter de variable causal básica a una de las características del subdesarrollo. En cuanto al contenido ideológico subyacente en esta escuela, se trata también, como en el caso anterior (el desarrollo como crecimiento), de concebir el desarrollo de las sociedades subdesarrolladas como el camino hacia el tipo de sociedad que se concibe, implícita o explícitamente, como ejemplo ideal: la moderna sociedad industrial".
Oswaldo Sunkel y Pedro Paz, *El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo*. México, Siglo Veintiuno, 1973, p. 33—34.