

LA MITOLOGÍA INSULAR EN *YELIDÁ* DE TOMÁS HERNÁNDEZ FRANCO

Discurso de ingreso leído por Bruno Rosario Candelier
al formalizar su incorporación como Miembro de Número
de la Academia Dominicana de la Lengua

Sr. D. Mariano Lebrón Saviñón
Director Academia Dominicana de la Lengua

Señores académicos:

Al ocupar el Sillón que se me ha destinado como Miembro de Número de esta Academia Dominicana de la Lengua y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española debo hacer mención, según la tradición establecida por esta docta Corporación, del académico a quien sustituyo.

A partir de este momento ocuparé el Sillón F que dejara vacante el distinguido lexicógrafo Miguel A. Piantini, y que nuestro destacado escritor y novelista Freddy Prestol Castillo, llamado a sustituirlo, no llegó a ocupar.

No conocí al doctor Miguel Piantini, pero sí a uno de sus frutos intelectuales, su obra de publicación póstuma *Apuntaciones lexicográficas y cuestiones idiomáticas*, volumen que refleja sus preocupaciones por la propiedad del léxico y la destreza en exponer sus conocimientos idiomáticos.

A Freddy Prestol Castillo apenas pude saludarlo en una ocasión memorable y, a pesar de las circunstancias en que se hallaba (golpeado a causa de una lamentable caída), me dio la impresión de ser un hombre cálido, cordial y entrañablemente humano. La obra narrativa que nos legara, revela no sólo la impronta generosa y sensible de su alma, sino un apreciable dominio literario.

A ambos académicos dedico, pues, el presente discurso cuyo asunto paso a enfocar a continuación.

Yelidá en la mitología insular dominicana

“En el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y alas inapelables cosmogonías, no habrá habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico. Thor no era el dios del trueno; era el trueno y el dios” (J.L. Borges, Prólogo a “El oro de los Tigres”).

Una de las claves del éxito de *Yelidá* es la confluencia, en su estructura poemática, de las dos tendencias literarias contrapuestas: el realismo y el subjetivismo. El poeta estaba consciente de lo que hacía, pues quería empalmar la corriente realista, dominante en la poesía dominicana, ala imaginativa, única forma de lograr un poema de largo aliento creador. Y sabía que tal empresa era una audacia verbal que había que acometer. Engarzar

una historia con elementos imaginativos que dieran la impresión de verismo, de objetividad, de historicidad, era una apelación artística que no podían soslayar los integrantes de una promoción de escritores llamados a renovar la expresión poética. Una empresa de esa naturaleza estaba al alcance de algunos de los poetas que pasarían a la historia con el nombre de “Independientes del 40”. Un poeta viajero como Tomás Hernández Franco (1), que los procedimientos de la vanguardias literaria de la época, que arrancaba de una tradición realista como la existente en el país y que tenía la vocación creadora, estaba llamado a ser el autor del poema que sin desligarse de la tradición nacional en materia de arte, incursionara en la nave de la imaginación mediante los recursos imaginativos en los que confluyeran cascadas de imágenes y vivencias, historia y mitologías. Y junto a los recursos modernizantes que había conocido en el París de los años veinte, incorporaría a su famoso poema otros elementos de repercusión cosmopolita: siendo dominicano y, por tanto, conocedor del mulato criollo, ubica su historia en la porción occidental de la isla; concibe tipos nórdicos: Erick, el coprotagonista, y dioses blancos de Noruega asociados a haitianos en un relato épico que ubica en Haití al calor de experiencias y contactos, y que escribe y publica en San Salvador en 1942. Su vuelo imaginario tiene, pues, una ubicación específica: nuestra isla antillana de sol y cocoteros, con su aliento del vudú, del tafiá y del bongó.

En conferencia que dictara en El Ateneo del El Salvador, Hernández Franco anticipa la gestación de *Yelidá*, aunque sin aludir directamente al poema, con estas palabras: “Pero muy por debajo de esa poesía socarrona, popular, populachera, en la cual el pueblo encuentra todo lo que le hace falta para su gusto innato de la crítica y de la burla, por el más profundo subsuelo del alma del pueblo antillano, por regiones que él muchas ignora, repta otra poesía de oscuro sentido, hermética y raras veces confesada abiertamente, enigmática y cerrada, cabalística y confusa, pero honda de ritmos sordos, preñada de misterio. Poesía de la noche, pero de la hosca noche que oscurece el bongó, que tiembla en el miedo sin fin de las supersticiones, de la noche caliente y húmeda donde el sapo y el grillo escuchan el silbido de la culebra...” (2).

A seguidas, al aludir a la negra flor de ritmo bárbaro que emana del rito y al mencionar al vudú haitiano que conoció directamente, el poeta menciona los nombres de los dioses antillanos que aparecen en *Yelidá*, como Legbá, Badagrís, Wangol, Damballá-Queddó, Ayidá-Queddó y otros dioses de la mitología afro-antillana del panteón vudú y que juegan un papel significativo en la gestación de *Yelidá*. No sólo veremos la sensualidad y el ritmo de la negra, opuesto a la austeridad del austral, sino que en el dominio mitológico lo negro caliente y sonoro se opone a lo blanco frío y callado. Su más alto empeño es descifrar el ámbito mulato, “descubrir” para la literatura la “zona mulata”. Pues como él mismo escribiera: “Es en el mulato donde se realiza esa maravilla de síntesis que es el alma antillana y es por el mulato por donde hay que remontar para comprender como, si tenemos fisonomía diferente, si nuestro canto suena agrio o extraño, es en su misterio donde deben buscarse las raíces que de manera tan profunda nos atan geográfica e históricamente a América, dejándonos todavía algo que es sólo nuestro y que aún no hemos terminado de explorar...” (3).

De modo que Tomás Hernández Franco tenía conciencia de lo que hacía cuando escribió *Yelidá*. El texto de la conferencia citada es del mismo año en que publica el poema, de modo que el autor sabía lo que quería y lo que buscaba. Subrayemos sus palabras: *es en el mulato donde se realiza esa maravilla de síntesis que es el alma antillana y es por el mulato por donde hay que remontar*, es decir, por donde hay que emprender el vuelo, el

trayecto imaginario que explore sus raíces y su significación. Una nueva lectura del poema a la luz de mito nos revela muchas facetas aparentemente obviadas pero que están sutilmente subrayadas en el discurso poético y que penetra al subsuelo del alma popular antillana de una manera enigmática, como ha de ser cuando se emplean los recursos del lenguaje imaginario y del mito.

De modo que *Yelidá* no fue una obra casual, fruto de un estallido emocional o una explosión repentina. Se produce por el contacto directo del autor con la vanguardia artística en París y por el contacto, directo y en vivo, con la realidad mágica y ritual del vudú en Haití. Tomás Hernández Franco conoció, en efecto, los movimientos renovadores que en la tercera décadas del siglo XX agitaban el mundo parisino, como el Simbolismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, movimientos que da a conocer a través de *La Información*, de Santiago de los Caballeros, a principios de la década del 20, en reportajes y artículos muy actualizados. Y en una de sus diferentes misiones diplomáticas laboró en Haití, donde acrecentó su conciencia de lo insular al fijar su mirada en la realidad maravillosa del pueblo haitiano y, como le ocurriera a Alejo Carpentier, estando en la parte occidental de esta isla de la Española y al conjuro del ritual mágico del vudú, tuvo la revelación alucinante del poema que cuenta la gestación de la mulata universal.

Imaginación, alegoría y mito

La poesía mítica y la poesía mimética conforman los dos modos principales de ficción creadora, según Northrop Frye. El poeta mítico (subjetivo, imaginativo, simbólico) arranca de sus propias invenciones o fabulaciones que canaliza mediante imágenes y mitos; y el poeta mimético (objetivo, realista y representativo) parte de sus observaciones y experiencias y trata de adecuar sus metáforas y figuraciones a sus percepciones sensoriales. Como artífice de poemas, el poeta es un creador y como tal desarrolla sus atributos al ejercitar su imaginación creadora, la que postula una verdadera *poiesis*, palabra con la que los griegos denominaban a la creación verbal con valor artístico, de modo que la poesía no era una *mimesis* de la realidad, sino una invención de la imaginación, un *mythos* de la creación. *Mythos* es el término aristotélico para designar el argumento o narración, el principio de diseño en literatura, pues como sostiene Northrop Frye, es principio establecido en la crítica literaria, desde los tiempos de Aristóteles, que “la narrativa poética, como distinta de la histórica, presenta lo típico de un suceso universal más bien que el suceso específico y particular” (4). Como la narración poética comporta un lenguaje poético, y este es asociativo y polisémico, las imágenes poéticas, es decir, los elementos de la imaginación, constituyen su estructura formal y, por esa razón, dice Frye, la metáfora es la unidad fundamental del diseño verbal en literatura. El mito y la metáfora son, pues, los principios del diseño literario. Ese postulado es reiterado por el crítico canadiense, al subrayar el concepto de que los mitos y las imágenes son los temas centrales de la crítica arquetípica (5), que es precisamente la que se practica en este libro.

El mito, que originalmente era una narración sobre dioses y orígenes (6), con el ocaso de las antiguas mitologías, ha ido desplazándose hacia el ámbito humano y acercándose a la realidad de las cosas, como ocurre en su dimensión mítico-legendaria, centrada en héroes y prohombres, o en su vertiente mítico-alegórica, de tipo religioso, social, sexual o psicológico. Así el mito desciende de sus alturas olímpicas y se empalma con la realidad socio-cultural. Eso es lo que ha hecho Tomás Hernández Franco con el mito, dándole una orientación humanizante a su visión mítica y a la mitopoética dominicana.

La interpretación alegórica es un procedimiento explicativo consistente en revelar, mediante una transposición simbólica de la significación de un texto, otros sentidos diferentes al literal o aparente. El sentido literal es el superficial o patente, y en los textos alegóricos o que connotan una alegoría, detrás del literal se esconden otros sentidos que no están al alcance de todos los lectores. Tal es el caso de las parábolas bíblicas, repletas de figuraciones comparativas o simbólicas, de recursos metafóricos o tropológicos. La alegoría se compone de una serie de metáforas o símbolos, y a mayor empleo del lenguaje metafórico o simbólico aumenta el número de posibilidades alegóricas. De ahí que al interpretar una alegoría o un texto que se supone la contiene, no solamente se estudia el sentido literal, superficial o inmanente, sino que hay que indagar el sentido profundo, latente o trascendente. La mitología griega, por ejemplo, está saturada de sentidos ocultos, y así como hay exégetas de la Biblia, los hay de las diversas mitologías (griegas, nórdica, oriental, etc.). Naturalmente el intérprete precisa de conocimientos filológicos básicos para no incurrir en interpretaciones fantasiosas que se aparten de la motivación textual. El lenguaje de la alegoría está fundado en imágenes con las que al decir algo, se pretende sugerir otra cosa.

En una de sus acepciones, mito significa narración inventada con predominio de fabulaciones y figuraciones. Empalma esa acepción con lo que he llamado mito-alegoría o mítico-alegórico, sentido que se encuentra en II Pedro 1:16, pasaje bíblico que opone mito a relación verídica: “Porque no fue siguiendo artificiosas fábulas (mitos) como os dimos a conocer el poder y la venida de nuestro Señor Jesucristo, sino como quienes han sido testigos oculares de su majestad”. En tal sentido, se entiende la palabra mito como “una imagen o alegoría que traduce relaciones existentes en el Universo o en la vida” (7). Lo mítico-alegórico se cristaliza a base de símbolos continuados y, aunque la obra literaria por su autonomía estructural y condición imaginaria tiene un fin en sí misma, la alegoría se propone un objetivo didáctico, una lección o enseñanza particular, como veremos en *Yelidá*. Por eso, aunque la mitopoesía, como cualquier otra creación mítica, permita diversas interpretaciones o desciframientos, la decodificación alegórica es restringida, limitada y dirigida a uno o dos aspectos específicos. Ya los antiguos griegos desarrollaron la interpretación alegórica de la mitología (los estoicos lo hicieron con la mitología homérica) y los hermeneutas de la iglesia católica han adoptado un método alegórico de interpretación para su exégesis bíblica. La interpretación alegórica de *Yelida* apunta hacia lo racial y lo sexual, como veremos después.

Según el DRAE, alegoría es una ficción en virtud de la cual una cosa significa o representa otra y, en consecuencia, entraña una representación simbólica mediante figuraciones o metáforas consecutivas que hacen patentes un sentido recto y otro figurado. Alegoría encierra imágenes temáticamente significativas. El conjunto de figuras o imágenes forman un racimo simbólico que arranca de hechos reales para convertirse en proposiciones ejemplares, por lo cual las imágenes conllevan ejemplos y preceptos, como lo entendieron Dante, Goethe y otros. En toda alegoría hay una estructura de imágenes, como se aprecia en *Yelidá*, y la complejidad que el lector ingenuo advierte no deriva de su particular configuración imaginativa, sino de la falta de familiarización con los recursos imaginativos. Porque si el fundamento de la poesía es la metáfora, el de la alegoría es la metáfora ampliada, y si tiene un rango mítico, sus imágenes son arquetípicas. Además de sus metáforas encadenadas, *Yelidá* está elaborado a base de símbolos alegóricos y arquetípicos. Desde luego, como estructura de imágenes supera la interpretación meramente alegórica, es decir, unilateral o restringida, pero la de *Yelidá* no es una construcción verbal puramente

imaginativa, sin conexión existencial o histórica, como acontece con la mitología clásica después del Cristianismo. El mitopoeta revela una perspectiva de la realidad, aun cuando se trate de un mito en su vertiente religiosa o sagrada, vertiente que está presente en este poema de Hernández Franco y, por tanto, amerita un análisis arquetípico.

Según Northrop Frye, la crítica arquetípica estudia la narración como imitación de la acción humana, o rito, y el contenido como el conflicto entre la realidad y el deseo, o sueño; por tanto, rito y sueño, son respectivamente, el contenido narrativo y significativo de la literatura es su aspecto arquetípico. El mito da cuenta, pues, del rito y del sueño, puesto que el mito es la unión del rito y del sueño en una forma de la comunicación verbal (8). Por eso el mito es una creación exclusiva del hombre, porque sólo el hombre puede dar cuenta de sus hechos, plausibles o no, rituales u oníricos. Frye lo dice con estas palabras: “El mito es más distintivamente humano, ya que hasta la perdiz más inteligente no puede contar ni siquiera el relato más absurdo que explique por qué zumba cuando está en celo. De modo similar, el sueño, en sí mismo, es un sistema de alusiones crípticas a la propia vida del soñador que él no comprende plenamente (...) Pero en todos los sueños hay un elemento mítico que tiene un poder de comunicación independiente... (9). El sueño y el mito aportan, pues, los elementos potenciales de una realidad subyacente para desentrañar la realidad de un mundo hermético y oscuro (10); por eso, porque *Yelidá* en una primera lectura nos parece un texto hermético y oscuro en el que el rito y el sueño están presentes, reclama un análisis arquetípico, y ese es la señal de que nos parece un texto hermético y oscuro en el que el rito y el sueño están presentes, por lo que reclama un análisis arquetípico, que es el propósito de este ensayo. Para ello, además de las lecturas sobre el mito, preciso fue releer cuidadosamente el texto de Hernández Franco para captar su asociatividad, la polisemia de sus versos en virtud de la cual las resonancias veladas o manifiestas se hacen susceptibles de múltiples sentidos y connotaciones. En poesía las palabras no son meros signos, sino que tienen unos valores figurativos y simbólicos y, si tienen un valor mítico, hay que rastrear su alcance arquetípico con todas sus intrincadas alusiones. Mientras el drama crea trama y la narrativa genera personajes, la poesía crea imágenes y mitos, y con ellos, modelos arquetípicos cuyo decálogo en *Yelidá* presenta los siguientes caracteres en su mitificación poética:

- 1) *Participación de hierofanía*: ciertos objetos se “contagian” de aureola sagrada, y consecuentemente, son percibidos como portadores de poderes sobrenaturales, como los amuletos a los que se les atribuye un poder exorcizante y protector.
- 2) *La naturaleza como modelo ejemplar*: los elementos naturales están dotados de materia estelar, es decir, de la misma sustancia del Cosmos, y como tales, poseen el halo especial que da el aliento cósmico. La creación poética se hace a la manera de la naturaleza o del mundo, como un nuevo orbe que lo recrea. Hay, pues, una vivificación de los elementos naturales.
- 3) *Teofanía de los elementos naturales*: la concepción expuesta en el punto anterior desemboca en esta visión deificada de las cosas, y algunos elementos del Cosmos, sobre todo los más distantes, como la Luna, ejercen una fascinación y un embrujo especial.
- 4) *Intervención de personajes míticos en la vida de los hombres*: seres mitológicos, dioses, brujos, demonios o figuras demoníacas actúan a favor o en contra de determinados designios.
- 5) *Metamorfosis de objetos, personas y animales mediante magia y rito*: ciertos objetos se transmutan, ciertos animales provocan determinados comportamientos y algunos

sujetos atraen los poderes sobrenaturales para llevar a cabo acciones especiales o extraordinarias.

6) *Manifestaciones singulares, enigmáticas y misteriosas*: ritos religiosos, ceremonias de iniciación, presencia de espíritus cósmicos, fórmulas de encantamiento, preparación de hechizos mediante bebedizos, “visiones” o presentimientos extraños, acontecimientos prodigiosos o tradiciones legendarias.

7) *Aparición de dioses, espectros o fantasmas de ultramundo*: en el poema se invocan los dioses de la mitología haitiana y la nórdica, con sus duendes hiperbóreos.

8) *Presencia de personas y objetos tocados de poderes especiales*: se persigue con ello hechizar o dominar para conseguir o impedir determinados fines.

9) *Personificación de fantasmas o dioses tutelares*: no sólo hay animación de plantas y objetos naturales, sino que los fantasmas cobran vida y los dioses ejercen su poder sobre el destino de los hombres.

10) *Experiencias oníricas y alucinantes engarzadas a una historia*: hay una contaminación de sueños y de ritos, visiones y de magia, experiencias y sugerencias que se traducen en imágenes surrealistas o en un contenido similar.

Como la literatura es creación verbal imaginativa y, en su máxima expresión lo es la poesía mítica, funda su universo literario con sus valores figurativos. El poeta mitogónico no inventa sus fabulaciones para ratificar su existencia, como dice Borges que escribe sus ficciones fantásticas para saberse real, sino para, desde su mundo imaginario, llegar a la realidad y reasumirla y reinterpretarla en su dimensión más recóndita y significativa.

Historia, leyenda y mito

Yelidá describe la fusión de dos razas, la blanca y la negra, para engendrar una variante, la mulata, expresión racial latinoamericana. Erick, de origen noruego para el mar nacido, con pulso de viento y terquedad de proa, se embarca para Haití después de oír un sinnúmero de historias y leyendas sobre unas islas de sol y cocoteros y mujeres desnudas y jungla borracha y ron y vudú. Allí donde las noches olían a cedro como las barricas de ron, Erick encontró no sólo montañas de azúcar, sino a una negrita atractiva y tentadora a quien amó entre accesos de fiebres y pasión obsesiva y ella le correspondió porque además era “blanco y rubio” encadenándolo con hechizos del vudú. De sus relaciones saldría *Yelidá*, cuya parte blanca quisieron rescatar los dioses blancos, pero no fue posible ese intento, entre otras cosas, por la ligazón del nuevo ser con la realidad sociocultural en donde nació. En torno a sus orígenes étnicos y culturales confluyen: a) la tradición marina del blanco; b) el enclave isleño de la negra; c) la mitología nórdica y la afrohaitiana; d) el folklore negro con sus amuletos, hechizos y embrujos; y e) la naturaleza primitiva de la cultura isleña.

El poema trasciende el contexto insular, la problemática mitológica local y hasta su misma temática racial. La simbología de *Yelidá*, la desconcertante inocencia de Erick y la no menos extraña virginidad de Suquiete hacen del poema un llamativo fenómeno precisamente por la importancia del sexo en su configuración real. La virginidad de Suquiete no la hace tonta ni insensible, ella es provocativa y vive en un burdel donde probablemente la conociera Erick con todo y el amuleto protector en su hondo ombligo. Erick deja a un lado su sueño marinero y queda varado por la magia de la haitiana. Ambos descubren el sexo como apelados por una llamada “sorda y lejana para el rito” y, como si el destino los juntara para cumplir una misión especial, Erick termina siendo un modesto comerciante y Suquiete, su esposa, en el también modesto pueblo haitiano de Fort Liberté.

Joseph Campbell presenta los mitemas correspondientes a cada una de las instancias de la aventura del héroe, con estos rasgos:

I) La partida:

- 1) La llamada de la aventura o señales de la vocación del héroe
- 2) La ayuda sobrenatural, que facilita la aventura
- 3) El cruce del umbral, con el primer paso hacia lo desconocido
- 4) El vientre de la ballena o el paso al reino de la noche.

II) Las pruebas:

- 1) El camino de las pruebas o aspecto peligroso de los dioses
- 2) El encuentro con la diosa o la felicidad de la infancia
- 3) La mujer como tentación
- 4) La reconciliación con el padre
- 5) Apoteosis
- 6) La gracia última

III) El regreso:

- 1) La negativa al regreso o el mundo negado
- 2) La huida mágica o la fuga de Prometeo
- 3) El rescate del mundo exterior
- 4) El cruce del umbral del regreso
- 5) La posesión de los dos mundos
- 6) La libertad para vivir (11)

El mitema del llamado o, como dice Campbell, la llamada de la aventura, la siente Erick en “la boreal stirpe de la sangre que le cantaba caminos en las sienas” y aumenta con las historias motivadoras de su viejo tío. A los quince años conocía mil golfos y emprende su aventura a pesar de saber que a los que “desertaban en la isla, cuando estaban borrachos, los capitanes los metían a patadas en las bodegas sucias y entonces volvían a Noruega flacos y callados y tristes”. La ayuda sobrenatural viene en contra Erick de parte de Suquí, que “rezaba a Legbá y a Ogún por su hombre blanco”. El cruce del umbral se efectúa al conocer aquel “grumete hembra de burdel anclado”, lo que implica su primer paso hacia lo desconocido y cae en el vientre de la ballena, es decir, en la magia de aquella “virgen suelta por el muelle del pueblo hecha de medianoche a toda hora” y con “himen preservado por el amuleto de mamaluá Clarise, eficaz por años a la sombra del ombligo profundo”. Erick quedó enloquecido de amor por aquella tentación carnal y tomaba tafiá “para ahuyentarla de su cabeza rubia para que de los brazos y el cuerpo se le fuera aquel pulido y agrio olor de bronce vivo y de jungla borracha”. El camino de las pruebas surge de inmediato. Suquí, para amarrar al blanco a su destino, cambió el amuleto por el corazón de una gallina negra, que Erick tomó con su tafiá y su quinina un viernes por la noche y, mientras los casaba el obispo, “en la montaña papaluá Luipié cantaba el canto de la Guinea y bebía la sangre de un chivato blanco”. Entonces Erick sucumbe a las pruebas. El anti-héroe muere, pero antes deja su cuota de semen encarnado en la negra, para la gestación de Yelidá. Las instancias del héroe se trastruecan. De Erick pasa a Yelidá, quien asumirá para sí lo que su padre no pudo conseguir. Indudablemente que mamusel Suquiete es una especie de Koré antillana.

Con sus encantos maléficos, como los de la Marimanta criolla, atrapa, encanta y finalmente aniquila a sus amantes. La Koré griega, como se aprecia en la *Metamorfosis* de Apuleyo, es la mujer maléfica portadora de desgracias. Con sus tentaciones afrodisíacas, la Koré original se vale de la unión sexual para mandar a sus amantes al más allá. Su quiete es para Erick tentación y desgracia, vida y muerte, y es en medio de una orgía sexual como halla la muerte. Erick expira víctima del poder korético de Suquí, que tenía un poder destructor mediante sus atractivos sexuales subyugantes y desquiciantes. Erick sucumbe ante el encantamiento de la negra. O tal vez era la única vía segura para que se cumpliera el mito. Porque Yelidá, que es el fruto de Erick y Suquí, retomaría la bandera abandonada por su padre hasta llegar a ser “completa para siempre como el mito”, “pacto roto de la costilla de oro, traición hembra del tiempo liberada”. Al respecto comenta Incháustegui Cabral: “La costilla de oro es la costilla de Adán, ella misma en cuanto mujer, que alcanza su estatura mayor al traicionar al hombre y liberarse del tiempo. La contrahistoria de Eva. Al inducir al hombre al pecado lo pone en el camino de salida del Edén, lo hace víctima del tiempo. Para que Eva no tenga que correr la suerte de su compañero hubiera tenido que ser, como Yelidá, hermafrodita y, en vez de aliarse con el tiempo y hacer pecar al pobre Adán, lo que tenía era que romper el pacto y traicionarlo. Sólo alcanza la libertad por la traición, es decir, negado su deber de pareja” (12).

Yelidá, pues, asume la conducta del héroe, con un poco de Erick y otro poco de Suquí. Yelidá retoma la aventura al término de las pruebas en que sucumbió su padre y con ella se inicia el encuentro con la diosa o la felicidad de la infancia recobrada, para lo cual cuenta con la protección de su madre y la de los dioses tutelares de su pueblo, que aunque fueron adversos para Erick serán sus protectores bajo la invocación de Suquí. Yelidá, pues, viene al mundo con la protección de los dioses, que no la dejarán sucumbir. Aquel “corazón de iceberg, nórdico viento preso en el subsuelo de la noche” sentirá una “lejana llamada sorda para el rito”. Las instancias de la mujer como tentación hasta la gracia última son vividas por su madre, de tal manera que las instancias de la etapa final, siempre según los pasos de Campbell, corresponde ejecutarlas a Yelidá, en quien se da la negativa al regreso y la libertad para vivir. Yelidá continúa la trunca aventura de su padre con la protección maternal y la de los dioses insulares. Yelidá recibe la ayuda sobrenatural, es una criatura predestinada y, al nacer, cruza de nuevo el umbral y efectúa el primer paso hacia lo desconocido y entra al vientre de la ballena o al reino de la noche o, para decirlo con las palabras del poeta, penetra en la “matriz del misterio”:

*Los otros sólo tuvieron la sospecha de un peligro cercano,
mientras Suquí descendía su alma por los caminos de noche
de su entraña
y engordaba en su alegría de matriz de misterio
ternura de polen en su hija de llama...*

El camino de las pruebas está superado porque cuentan con los dioses tutelares, y Yelidá, al contar con el socorro divino, halla la felicidad de la infancia recobrada. No hay peligro de la tentación porque se torna hermafrodita: “No habrá pecado y sin pecado, como dice Incháustegui, el Paraíso no se perderá y la agonía de Edipo no tiene nada que hacer” (13).

Posteriormente la pérdida de la virginidad destruye no sólo el hermafroditismo, sino la posibilidad de rescate que intentaron los dioses noruegos. El acto sexual la determina como mujer, le otorga materialidad, la ubica en el espacio y en el tiempo y, aunque pierde lo

absoluto o la condición mítica, se humaniza y el legado de Erick se historiza y la estirpe divina rueda con la sangre derramada entre las piernas de Yelidá. Los dioses noruegos fracasan en su intento porque Yelidá se hace mujer, tiene su primer amante la misma noche en que llegan los dioses a rescatar su parte blanca. El hacerse mujer, (“traición hembra del tiempo liberada”, “pacto roto de la costilla de oro”):

Aquella noche Yelidá había tenido su primer amante.

Y eso la hizo irrescatable ante la exigencia de los dioses. Yelidá asume su historia, sale del tiempo mítico, al yacer desciende doblemente: con su contacto sexual no sólo se hace mujer, sino que renuncia a su abolengo mitológico y se incorpora al mundo de los mortales y se hace “vegetal y ardiente”, “cosa de hoja podrida”, “luna hecha de filtro y de palabra rara”. El lecho impidió la reconciliación con el padre, la gracia última y todas las instancias del regreso que reclaman “la historia de Yelidá un día cualquiera”. Otros mitemas implicados, como el del sacrificio propiciatorio de Erick o el de la lucha de los dioses a favor o en contra de determinadas acciones, subrayan el aspecto mitológico del poema.

El tema de *Yelidá* arranca del nacimiento del mulato. En la fusión del blanco y la negra y su consecuente lucha por el predominio racial hay posturas contrapuestas. Pero Tomás Hernández Franco no toma partido en contra del negro, ni de lo negro, a pesar de las apariencias. Mediante *Yelidá* destaca las diferencias existentes entre: a) lo blanco y lo negro y su prosecución en la mulata... “nórdico viento preso en el subsuelo de la noche...”; “b) América y Europa... “El tío mascullaba una lejana canción de sol y cocoteros en lengua que no podía ser Noruega...”; c) el vudú y el cristianismo... “y muy pronto los casó el obispo francés mientras en la montaña el papalúa Luipié...”; d) zona geográficas contrapuestas, la caribeña y la glacial... “apagado el pulso de viento del velero perdido en el sargazo...”; e) el amor y la obsesión... “Erick amó a Suquiete entre acceso de fiebre escalofríos y palidez”; “pero Suquiete lo amaba demasiado porque era blanco y rubio...”; f) contraposición de culturas... “mientras la esposa de Erick madam Suquí rezaba a Legbá y a Ogún por su hombre blanco, rezaba en la catedral por su hombre rubio...”; y g) la realidad y el mito... “hermafrodita en el principio del mundo cuando descuartizaron a los dioses”.

¿Por qué el poeta eligió a un blanco nórdico para el cruce racial con una negra haitiana? Porque el nórdico pertenece a una zona glacial, boreal, con una especial blancura rayada en la rubiedad. Y en la zona antillana y tropical a la que pertenecen auténticos representantes de la raza negra caribeña, con una especial negritud. La fusión del blanco nórdico con la negra haitiana enraizada en América produce al mulato americano, engendro no sólo de un nuevo cruce racial sino sostén de una nueva cultura. Y ¿por qué precisamente a un blanco noruego? La explicación es fácil. Lo de juntar al blanco con la negra no precisa explicación porque de su fusión brota la mulatía que va a encarnar Yelidá. Y buscó pigmentos extremos por la atracción natural de los contrarios y el blanco más blanco es el nórdico y, como Hernández Franco era antillano, era natural que pensase en Haití por la vecindad con nuestro país donde precisamente vivió durante un buen tiempo. Y el hecho de que el nórdico fuera un noruego se explica porque desde hace muchos años nuestros países comercian con Noruega, de donde nos llegan el bacalao y el arenque, por lo cual no es casual que en la historia de Yelidá, Erick termine siendo un vendedor de arenques noruegos en Fort Liberté, historia que pudo muy bien haber conocido el autor mientras vivió en Haití.

Lo más importante, desde luego, no es lo anecdótico sino el trasfondo simbólico del poema. *Yelidá* entraña una defensa de la cultura mulata y, simbólicamente, una forma de

representar una parte muy significativa de nuestra idiosincrasia biológica, social y cultural. Lo que *Yelidá* representa es la expresión de lo criollo en su doble dimensión histórica y mitológica, la epifanía del auténtico mulato en su vertiente caribeña, antillana e insular.

La gestación ritual de Yelidá

Dije que hay una dimensión histórica y otra mitológica en *Yelidá*. Desde otra vertiente mítica podemos enfocar el estudio de sus mitemas y arquetipos. El mito contiene un aliento primordial de vida, una fuerza creadora, una *energeia* que vivifica como lo ilustra *Yelidá*. El mito como expresión de vida, como símbolo de recuperación, como figuración del renacimiento, es imagen de la germinación. Desde la *Ilíada* de Homero en la literatura griega y *Metamorfosis o El asno de oro* de Apuleyo en la literatura romana en el mundo antiguo, las ocurrencias mágico-milagrosas y mítico-fantásticas están presentes en la creación literaria de aliento imaginativo, en acontecimientos que dan la impresión de una presencia divina o de una fuerza superior o extrahumana determinante, y esas ocurrencias singulares o extrañas encuentran su lugar apropiado de epifanía en el reino de la mitología, mediante sus imágenes crípticas o arcanas, sus figuraciones alegóricas, sus símbolos arquetípicos. *Yelidá* es la expresión dominicana de ese tipo de factura literaria.

Remontémonos a los antecedentes de Yelidá: Erick, el muchacho noruego, blanco y rubio, y Suquiete, la negra haitiana con entronque en el vudú. Al enfocar a Erick, como los demás muchachos de la playa, desde el pórtico del poema el autor nos prepara para introducirnos al dominio mitológico de un personaje que era “mitad Tritón y mitad ángel”. Su nacimiento milagroso, mitológico, se alude en “Un antes” con estos versos:

Parido estaba entre el milagro del mar y el sol de medianoche...

El sol y el mar, pues, parecen haber engendrado al muchacho noruego, y en una imagen marina se habla del “remoto y salobre seno de la madre”. Tanto el mar como “el sol de medianoche” tendrán en el poema un papel mítico relevante. A pesar de su nacimiento mitológico y su aventura heroica, circunstancias adversas truncan esa misión que debe continuar su hija Yelidá. Su nacimiento mitológico, su gestación milagrosa, nos recuerda una vieja creencia de antiguos mitólogos según la cual somos hijos por igual de cielo y de la tierra, y así lo expresa el poeta al describir a Erick como “mitad Tritón y mitad ángel”, aludiendo con Tritón, deidad marina según la mitología griega, a su condición terrestre, pues el mar es parte de la tierra, y con ángel, a su condición celestial o extraterrestre. Pero su vida estaba destinada al mar y creció en “su idioma de anzuelo y fuerza de remo y sencillez de espuma”. Fue iniciado en la vida marina y así

*Aprendió los nombres de los peces de las puntas y cabos
la oración del canal y la bahía*

es decir, el ritual marino, y a los quince años, la edad habitual para la iniciación ritual,

*conocía mil golfos y sin contar el ya remoto y salobre
seno de la madre...*

El propio Erick con una inocencia mítica “creía que los niños nacen así como los peces en la noche quieta de los reposos del mar”. De ahí el contraste de las “largas historias” que le contaba su tío acerca de islas con “centenares de mujeres desnudas y donde en la noche florecía el burdel con hondo aliento de tam-tam”. Aquella isla tropical de sol y cocoteros, de montañas de azúcar, donde las noches olían a cedro como las barricas de ron, atrajo la voluntad de timón y de quilla de Erick; a pesar de que le decían que a los marinos, tras desertar en la isla, “cuando estaban bien borrachos los capitanes los metían a patadas en las bodegas sucias y entonces volvían a Noruega flacos y callados y tristes”, pero aún así el marinero Erick siguió la llamada del destino y un día embarcó en ruta hacia la isla caribeña.

En “Otro antes” del poema aparece Erick con treinta años, varado en Fort Liberté, como un simple vendedor de arenques noruegos en aquel poblado haitiano, pero ya no es el inocente muchacho noruego, sino el esposo de madam Suquí. La vocación mítica del héroe se derrumba. La aventura del héroe halla tropiezos y obstáculos que el héroe no puede vencer. Fue atrapado en la magia sensual y hechicera de mamusel Suquiete, quien “rezaba a Legbá y a Ogún por su hombre blanco, rezaba en la catedral por su hombre rubio”. Suquí, antes mamusel Suquiete, reclamaba para sí el auxilio de los dioses del vudú haitiano, según la religiosidad popular, y la religión cristiana, simbolizada en la palabra “catedral”.

Cuando Madam Suquí era mamusel Suquiete permanecía “virgen suelta por el muelle del pueblo hecha de medianoche a toda hora, con hielo y filo de menguante turbio, grumete hembra del burdel anclado”. ¿Cómo aquella inquieta jovencita podía conservarse virgen en el impúdico burdel? Lo del “grumete hembra” se explica por su condición hermafrodita, pero ¿virgen en un burdel? La respuesta la hallamos de inmediato. Tenía su “himen preservado por el amuleto de mamaluá Clarise”. A pesar de que Suquiete era un “grumete hembra”, es decir, un mozo marinero grumete, medio varón y medio hembra, lo que entraña la idea de bisexualidad, fue la protección del amuleto lo que le permitió conservar la virginidad en aquel antro marino; y fue así como “enloqueció” de amor a Erick, y Suquiete va a padecer también la “dolencia divina”:

*Erick amó a Suquiete entre accesos de fiebre
escalofríos y palideces y tomaba quinina
en grandes tragos de tafiá
para sacarse de la carne a la muchacha negra
para ahuyentarla de su cabeza rubia
para que de los brazos y el cuerpo se le fuera
aquel pulido y agrio olor de bronce vivo y de jungla borracha
pero Suquiete lo amaba demasiado porque era blanco y rubio
y cambió el amuleto de mamaluá Clarise
por el corazón de una gallina negra
que Erick bebió en viernes bajo la luna llena...*

Lo demás fue cosa de coser y cantar. El matrimonio se efectuó según el sincretismo del ritual vudú. Por un lado la ceremonia católica (“Y muy pronto los casó el obispo francés”) y por otro el ritual vudú (“mientras en la montaña el papaluá Luipié cantaba el canto de la Guinea y bebía la sangre de un chivato blanco”). Erick sucumbió ante los encantos irresistibles de la negra y quedó varado sobre la carne fría y nocturna de Suquí, pero dejó su boreal estirpe “en el vientre de humus fértil de su esposa de tierra”. Y un buen día murió “entre Jesucristo y Damballá Oueddó”, es decir, convertido al vuduismo o al menos

dominado por su magia ritual aunque su alma voló para Noruega. El embrujo mágico vuduista destruye su destino mítico que deja como herencia a Yelidá en la cuota blanca de su sangre, la nueva criatura que lo suplanta en el concierto mítico de su predestinado rumbo puesto que atrae para su beneficio la protección de los dioses mediante el poderío mágico de su madre negra:

*Y así vino al mundo Yelidá en su vagido de gato tierno
por el regalo del marido rubio
con su torpeza jugosa de raíz y de sueño
pero empezó a crecer con lentitud de espiga
negra un día sí y un día no....*

Como sus progenitores, sentía la *lejana llamada sorda para el rito*, vale decir, la vocación sacralizada para el ritual mágico del vudú.

En “Un después” se nos describe a Yelidá como “nórdico viento preso en el subsuelo de la noche”, y tal era su encanto que convidaba al

*tacto de clave
flanco sonoro al simple peso de la mirada
paladar de fiera
cuerpo de eterna juventud de serpiente
nuevo para cada luna nueva*

esto es, con una juventud perenne, sin edad ni tiempo, como el mito, renovada en cada ciclo lunar y, como estaba hecha para el mito, digámoslo con el poeta:

completa para siempre como el mito.

La muchacha era enigmática, misteriosa y sagrada, según se desprende de estos versos que descienden como cascadas de imágenes recurrentes:

*enigma subterráneo de la resina y el ámbar
pacto roto de la costilla de oro
traición hembra del tiempo libertada.*

Es decir, se trata de una nueva Eva “de la costilla de oro” pero preparada para dar el zarpazo (“traición hembra”) y hacer su propia vida y su propia historia (“de tiempo libertada”). Yelidá, como historia, es el fruto del mestizaje, la mulata que da cuenta del cruce racial del blanco y el negro y, como mito, es la encarnación genesiaca de ese nuevo aliento latinoamericano que halla en las Antillas la expresión racial, auroral, pasional más auténtica, por lo cual Yelidá es su símbolo y como tal

*Con alma de araña para el macho cómplice del espasmo
Yelidá por el propio camino de su vientre
asesina del viento perdido entre los dientes de la gruta
ahí se estaba vegetal y ardiente...*

Creemos rituales para ponernos en contacto con nuestros orígenes, y los mitos no hacen sino recoger las respuestas que esperamos a nuestras preguntas e incógnitas. O expresar los anhelos más caros y entrañables.

La creación de *Yelidá* es una reiteración, una imitación simbólica de la creación primordial, de la creación original. Ella encarna el aliento primigenio, la fuerza primitiva, la energía primera de un pueblo que sintetiza la fusión de razas y culturas. *Yelidá* es la imagen, sinfónica, ritual, mítica y simbólica de los pueblos antillanos, caribeños e insulares que gritan al mundo su existencia, que reclaman un puesto en concierto de la Historia.

Como creación literaria, *Yelidá* es totalmente original, y como arquetipo, es el modelo ejemplar de la renovada vitalidad que encarna el cruce del blanco y el negro en esta América morena y mágica. *Yelidá* es, pues, una creación arquetípica, ancestral y mítica. *Yelidá* es el mito de las Antillas mulatas, el mito del Caribe mestizo, el mito de la América morena. El poeta tenía conciencia de su creación mítica. Sabía lo que hacía. Sabía que creaba una criatura con barro deleznable y aliento cósmico. Una criatura para el mito. “Mito significa, según Günter Blöcker, orientación hacia abajo, percepción de amplitud y de profundidad, máxima conciencia de la personalidad juntamente con la conciencia de la trágica defectuosidad de todo lo personal. La conciencia mítica permite la conservación de la dignidad individual y, al mismo tiempo, de una amplia sensibilidad, basada no en una razón social, sino en la común procedencia de la oscuridad. Esta oscuridad, que a todos amenaza, sólo puede ser conjurada con un acto de culto” (14). Y, por tener plena conciencia de lo que hacía, después de describir la naturaleza de su creación arquetípica, después de exaltar las cualidades de su modelo ejemplar, el poeta remata su decir con el decir del mito:

Completa para siempre como el mito.

Completa para cristalizar el mito, para el mito que no pudo cuajar Erick al quedar su “sueño marinero varado sobre la carne fría y nocturna de Suquí” al dejar “su estirpe sucia de hematozoarios y nostalgias en el vientre de humus fértil de su esposa de tierra”. Esa arcilla fertilizante de Suquí hizo posible la cristalización de *Yelidá* y, en “Un paréntesis”, se cuenta el inútil intento de los dioses de algodón y de manzana, dioses infantiles que dibujan las árticas auroras y los hiperbóreos duendes del trineo y del reno, que quisieron rescatar aquel irrescatable aliento boreal encarnado en *Yelidá*. La voz del poeta habla por los dioses implorantes para expresar el sentido oracular del mito:

*Sangre varega en la aventura de cosas de hombre
por cosas de mujer se trasplantaba
en islas de caracol y de pimienta
perdida iba a quedar para su ártico
en el flotante archipiélago encendido
perdida iba a quedar para su mansa
vegetación de pinos ordenada
perdida iba a quedar para su lucha
de olas aceite y peces
perdida iba a quedar para Noruega
en las islas de fuego condenada...*

Los dioses noruegos venían implorantes a rescatar “la escandinava inocencia de una gota de sangre” y, al llegar a las Antillas, buscaron a sus colegas negroantillanos de la mitología insular: “al dios negro del atabal y la azagaya, comedor de hombres”; a Wango “del cementerio y del trueno, dueño del ojo vidriado del zombí y la serpiente”; a Badagrís, “el padre del rencor y de la ira”, que “viola a todas las niñas en el vientre de las madres dormida”; a Agoué, dios ventruado del agua”, “prisionero del pantano”; a Ayiddá-Oueddó, que hace “arder la lámpara roja del estupro”. Pero algo singular ocurría...

Aquella noche Yelidá había tenido su primer amante

Y por eso, precisamente por eso, se hacía irrescatable; su sangre blanca mezclada con la negra no podía retornar a la fuente mítica de donde provenía la parte correspondiente al noruego, por lo cual “rota toda esperanza regresaron”. Yelidá no retorna al reino mítico. Yelidá se queda para vivir su historia en su propia isla.

La vivencia del amor carnal la dejó “tendida y fresca como una hoja amarilla muy llovida, adolorida sin dolor casi despierta en la hamaca de un sueño tibio”, es decir, vivía y gozaba la felicidad de la liberación himenal (“adolorida sin dolor”). A Yelidá le pesaba su raigambre negra, pues sentía su identidad, su condición mulata, de modo que

Le vivía tan solo un golpe amado de tabor en las sienas

con lo que alude a lo negro, e inmediatamente evoca al blanco que comparte como auténtica mulata

y en el vientre se le dormía la música y la danza

y aunque desciende de un mito y simboliza un mito, deja de vivir su gracia mítica; termina desmitificándose

*con alma de araña para el macho cómplice del espasmo
Yelidá por el propio camino de su vientre
asesina del viento perdido entre los dientes de la gruta
ahí se estaba vegetal y ardiente...*

“Otro después” no hace sino confirmar el destino de Yelidá:

*deshojada a sí y a no
por éxtasis de blanco y frenesí de negro
profunda hacia la tierra y alta hacia el cielo
en secreto de surco y en místico de llamas*

para concluir en “Final” diciendo que será difícil “escribir la historia de Yelidá un día cualquiera”. “El alegorismo en la literatura y en las artes plásticas, predominante en el estilo de la época medieval, no hace sino expresar en forma artística una tendencia arraigada en el espíritu humano, por la cual se representan simbólicamente las realidades no corpóreas e inmateriales pasiones, virtudes y vicios, mediante términos y figuras visibles,

audibles y tangibles” (15). Como alegoría, *Yelidá* es una representación simbólica de lo que son capaces de hacer con el destino humano los poderes imperiales. El blanco quiere usar al negro, pero si se trata de compartir con él, busca hasta los mismos dioses para evitar una fusión de su sangre con la prieta.

Como creación alegórica, *Yelidá* tiene una derivación aleccionadora. La alegoría secreta es su significado liberador. *Yelidá* es símbolo de liberación. No pudieron los dioses blancos, el poderío imperial, traslaticiamente, contra su designio. Venció su resistencia y su voluntad. Triunfó su lucha y su sino para “escribir la historia de Yelidá”. Presintiendo las fuerzas que se oponen a esa liberación, Hernández Franco concluye diciendo que “será difícil” escribir esa historia, que llevarán a cabo los herederos de Yelidá.

Hierofanía y mitopoetización

El mito, como creación, entraña la más alta potencia creadora, y según los mitólogos, en toda creación mítica hay participación divina o presencia de lo sagrado. “Debemos hacer lo que los dioses hicieron al principio”, dice un texto indio (16). De acuerdo con Mircea Eliade, la función magistral del mito es la de fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividades humanas significativas, como alimentación, sexualidad, trabajo, educación (17). Los mitos proponen la imitación de los gestos ejemplares de los dioses y los mismos mitos son modelos ejemplares de los hechos, humanos, relevantes y significativos.

Cualquier objeto puede estar cargado de sacralidad y reflejar “hierofanía”. Según Eliade, un objeto se vuelve sagrado en la medida en que revela algo diferente de sí mismo, y la manifestación de algo diferente de una realidad que no pertenece a nuestro mundo en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo natural y profano, es lo que percibimos como sagrado, como hierofanía (18). El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía porque la manifestación de lo sagrado fundamenta antológicamente el mundo, según el pensador rumano. El hecho de venerar la luna, de fundar espacios sagrados, de reverenciar objetos como una piedra o un leño constituyen formas de sacralización.

Como en la poesía negroafricana de Leopold Sedar Senghor y Aimé Césaire, en la de Tomás Hernández Franco el amor es un acto sacralizado, lo mismo que determinados elementos de la Naturaleza, como el mar, la luna o la vegetación. *Yelidá*, como mujer, es descrita con acentos cargados del sensualismo que exhala la exuberancia tropical tocado con ese sentido espiritualizado, con ese halo sacralizado que la funde con las raíces profundas de la tierra (19).

El contenido esencial de la mitopoesía constituye una recreación a veces inconsciente e intuitiva, de los mitologemas propios de la religiosidad natural. Por tanto, la sacralización de determinados elementos es una hierofanía heredada de la tradición mitológica y religiosa de diferentes culturas que ha llegado al poeta contemporáneo probablemente a través de lo que Carl Jung llamaba el “inconsciente colectivo”, vaso comunicante o cadena áurea de individuos, pueblos, sociedades y culturas. Prueba de lo que decimos la hallamos en poetas como Federico García Lorca, Octavio Paz o Tomás Hernández Franco.

En efecto, hemos apreciado en *Yelidá* la creación de imágenes y símbolos ligados a la sacralidad de la vida orgánica, que es “percibida por la mentalidad arcaica (o mítica) como multiforme misterio y luminosidad” (20). La consagración o sacralización de elementos naturales, según ese vitalismo o religión naturalista, manifiesta lo numinoso, lo propio de la

hierofanía y, como tal, proyectan y rezuman sacralidad, pues como advierte Álvarez de Miranda al hablar de la vida, la sangre, la fecundidad y la muerte en García Lorca. Lo divino no habita en esos elementos o realidades, no son la divinidad misma, sino sus manifestaciones y sus agentes, “objetivados en el mundo” (21).

La fecundidad participa de la sacralidad mítica. La vida que germina, la generación y la sexualidad, la virginidad y la maternidad, todos temas conexos con la religiosidad en diversas mitologías, están presentes en *Yelidá*. La sacralidad de la vida orgánica vivifica el aspecto numinoso de su hierofanía. En *Yelidá*, como en *Yerma* o *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, esos temas y aspectos acaparan la atención del poeta y, como es natural, la mujer es el centro de interés, el centro del mundo, el centro hierofánico como lo es para la religiosidad natural. Tenía que ser una mujer el centro del poema y tenía que encarnar en una mujer las motivaciones y las sensaciones que dieron aliento a la vocación mitopoética de Tomás Hernández Franco. El poeta se compenetra con el mundo femenino, con su entrañable maternidad, con su progeie fecundante:

*Era el quinto hijo para el mar nacido
y sin contar el ya remoto y salobre seno de la madre...*

Las imágenes de la maternidad se subrayan en figuraciones marinas. Los atributos de la hembra se acentúan, no sólo como ornamento sensual y libidinoso, sino como fuente de vida, como aliento sacro:

*En la noche sudaba de fiebres y marismas
Erick sin sueño marinero varado sobre la carne
fría y nocturna de Suquí
fue dejando su estirpe sucia de hematozoarios y nostalgias
en el vientre de humus fértil de su esposa de tierra
y Erick murió en un buen día
entre Jesucristo y Damballá-Oueddó...*

La virginidad no es un tesoro para satisfacer una morbosidad machista. En *Yelidá* la virginidad se custodia como un ritual venerando, como un tributo sacrificial para la hora sacrosanta de la fecundación de la hembra, el momento culminante de comunión espiritual y vibración cósmica con la fuerza genesiaca del Phallus, del ayuntamiento penetrante y libertador de la entrega salvadora:

*Madame Suquí había sido antes mamuasel Suquiete
Virgen suelta por el muelle del pueblo...*
.....
*Calcinada cerámica con alma de fuente
himen preservado por el amuleto de mamaluá Clarise
eficaz por años a la sombra del ombligo profundo...*

La nupcialidad es un contacto con la energía vital, con la animación sagrada del orgasmo redentor. Es la concepción del sexo con visión religante, sacral, sacramental. Del acto sexual se hace un rito, que ligado al mito, completa la concepción hieratizante de la divina

dolencia de los humanos y que algunas culturas, como las negroafricanas, santifican para la perpetuación de la especie para hacer del amor un acto de adoración a la divinidad:

*En la noche sudada de fiebres y marismas
Erick sin sueño marinero varado
sobre la carne fría y nocturna de Suquí
fue dejando su estirpe sucia de hematozoarios...*

Es la unión de la fecundidad y la sacralidad en una visión naturalista en la que no entra una concepción pecaminosa del sexo, sino una actitud mística, sacralizante y trascendente:

*Mientras la esposa de Erick madam Suquí
rezaba a Legbá y a Ogún por su hombre blanco
rezaba en la catedral por su hombre rubio...*

Sacralidad de la sangre

Se lee en el Levítico (17:11) que “la vida de la carne es la sangre”. En esa frase bíblica está implicada una tríada mítica: vida-carne-sangre. La sangre es el alma de la vida, y la sacralidad de la vida orgánica se funda en ese criterio de la sangre como vida.

Innumerables ritos y mitos (de iniciación, sacrificatorios, propiciatorios) participan de la sangre, entendida como “la máxima potencia de todo el mundo orgánico”, y ella tiene, según la religiosidad arcaica, un “valor numinoso”, una “potente hierofanía”, raíz de la religiosidad basada “en la sacralidad de la vida orgánica” (22). Hernández Franco poetiza sobre la sangre con el carácter numinoso que tenía para los antiguos mitos:

La boreal estirpe de la sangre que le cantaba caminos en las sienas...

La sacralidad de la sangre genera un doble sentimiento de repulsión y de atracción: taladra los sentidos, chisporrotea las sensaciones, crispa el ánimo conturbado:

*mientras en la montaña el papaluá Luipié
cantaba el canto de la Guinea y bebía la sangre de un chivato blanco...*

El rito y el mito se alían para exaltar el valor fecundante de la sangre. El poeta lo dice en estos versos:

*Sangre varega en la aventura de cosas de hombre
por cosas de mujer se trasplantaba
en isla de caracol y de pimienta...*

La sangre trasplantada es vida trasplantada y, cuando se trata de una raza a otra, se concibe como sangre derramada, alterada, perdida:

*Perdida iba a quedar para su ártico
en el flotante archipiélago encendido
Perdida iba a quedar para su mansa*

*vegetación de pinos ordenada
Perdida iba a quedar para su lucha
de olas, aceite y peces
Perdida iba a quedar para Noruega
en las islas de fuego condenada...*

Fue entonces cuando los dioses noruegos intentaron salvar la sangre de Erick y vinieron

*Implorantes de llantos en sordina casi borrachos ya de olor de isla
los dioses de Noruega pedían salvar la última gota de la sangre
de Erick, la escandinavia inocencia de una gota de sangre...*

Pero su intento fue inútil porque ya la sangre “por cosas de mujer se trasplantaba”; según una creencia mítica, también a la sangre la rige la divinidad lunar, de modo que el influjo lunar protegió la sangre de Yelidá, y así los dioses nórdicos

*Hablan con los ojillos azules entornados
mientras la sangre se les iba haciendo de plata derretida
porque Ayidá –Oueddó bailaba en el canto del gallo
con los senos brillantes de sudor y de estrellas...*

El último verso citado termina hablando de “los senos brillantes de sudor y de estrellas” con lo cual se alude, metafórica y arquetípicamente, al reflejo de la luz de la luna en las gotas de sudor de la hechicera haitiana, como expresión del simbolismo lunar. Ya hicimos mención de la divinidad lunar, y habría que hablar de su fuerza subyugante, de su poder determinante, de su influjo mítico. De todos los elementos cósmicos, de todas las fuerzas naturales, de todas las realidades celestes, la Luna es la más mágica, la más misteriosa, la más “cabalígena”. Ella preside y anima la fecundidad, reina y gobierna sobre las aguas, computariza y da la medida de los tiempos. *Yelidá* se funda también en la mitología lunar, pues en el texto vemos que, a) anima la fecundidad, b) propicia los actos mágicos, c) posee omnisciencia, d) tiene un poder revitalizante, y e) es la celestina cósmica. Hacemos de la luna un personaje mítico: se confabula con la angustia humana, preside el rito del amor y la preñez, domina la vida animal, la sexual y la vegetal. Se percibe a la Luna con una retahíla de connotaciones de magia y de misterio.

Como parte de su mitología sacralizante, nuestro poeta subraya el influjo lunar sobre la fecundidad. De ahí la prestancia de la mujer en el poema. Creemos con Álvarez de Miranda que “sobre la faz del mundo orgánico la génesis de toda la vida se opera desde la feminidad; por eso la Luna, religadora de variadas formas de vida, preside y anega a la feminidad” (23). Veamos sus epifanías en *Yelidá*.

Para el sujeto creador, como para el de la mentalidad primitiva, el sol propicia el embarazo de la mujer y su influjo se aprecia en el circunloquio de “sol de medianoche”:

*En el más largo mes del año había nacido
en la pesquera choza de brea y redes salpicada casi por las olas
Parido estaba entre el milagro del mar y el sol de medianoche
de padre ausente naufragado...*

En *Yelidá* la Luna aparece asociada al principio femenino, como aparece en diversa mitologías. Bajo la complicidad de la Luna antes la describí como la celestina cósmica. *Yelidá* tiene su primer amante, es decir, su primera relación sexual:

*Con calma de araña para el macho cómplice del espasmo
Yelidá por el propio camino de su vientre
asesina del viento perdido entre los dientes de la gruta
ahí se estaba vegetal y ardiente
en húmeda de hongo y de liquen
caliente como todo lo caliente
cosa de hoja podrida fermentada en penumbra tiempo y luna...*

Y por beber “en viernes bajo la luna llena” el bebedizo mágico que le prepararan los brujos de Suquiete, cayó Erick en la trampa amorosa de la hembra haitiana. Porque el poderío lunar no tiene límites, como tampoco lo tiene la omnisciencia que le atribuye la religiosidad popular, y que el poeta incorpora a sus versos cuando alude al origen y destino de la pareja protagonista del relato:

Los peces lo sabían y la noche y la selva y la luna...

Y como *Yelidá* era “completa para siempre como el mito”, se remoja con el cambio lunar, de manera que mantiene su “*cuerpo de eterna juventud de serpiente nuevo para cada luna nueva*”.

Sacralidad del mundo vegetal. El mundo vegetal es en *Yelidá* una recurrencia esencial, una personificación mitificada. Las intuiciones del poeta se expresan en imágenes comparativas y metafóricas. Erick es el “muchacho noruego con alma de fiord y corazón de niebla”. Había nacido “*en la pesquera choza de brea y redes salpicada casi por las olas*” y era nadador de “*algas profundas y arenas sorprendida de escamas y de agallas y de aletas*”. La copulativa “y” subraya la presencia de elementos acuáticos y vegetales, especialmente plantas marinas, como algas, líquenes y juncos que aparecen como pertenecientes al feudo lunar a pesar de su condición acuática pues reciben el influjo del “sol de medianoche” que identificamos como tal. Se trata, pues, del agua y la vegetación dependientes de los astros y de la relación luna-vegetación-agua en su proyección mágica, en su configuración mítica, en su ligazón sacralizante.

Los elementos marinos, divinizados, se reiteran:

*Y Erick creció en su idioma de anzuelo y de corriente
fuerza de remo y sencillez de espuma
como todos los muchachos de la playa
mitad Tritón y mitad ángel...*

Erick aparece como un producto del mar y del cielo, como un engendro misterioso de esas dos deidades cósmicas. Y para seguir con la relación marina, el poeta describe su voluntad mediante imágenes marinas: *Pulso de viento y terquedad de proa*.

Y conocía los nombres de los peces y la oración del canal y la bahía y mil golfos. Son los detalles del nacimiento mítico del héroe que creía que los niños nacen como los peces.

En la noche quieta de los reposos del mar...

Y su pureza infantil se contrasta con el “hondo aliento de tam-tam” de los burdeles calientes de la isla antillana. En hermosa sinestesia se nos describe a Suquiete como un “*pulido y agrio olor a bronce vivo y jungla borracha*”, y precisamente aquella “jungla borracha”, aquel torrente de pasión sensual, aquella negra calcinante, “hecha de medianoche a toda hora” estaba “*calcinada cerámica con alma de fuente*”.

Se hizo amar con “accesos de fiebre, escalofríos y palidez” por aquel hombre blanco y rubio que no pudo ahuyentar de su mente la carne negra y cautivante de la haitiana, y mientras los casaba el obispo francés, “en la montaña el papalúa Luipié cantaba el canto de la Guinea...”. Se trata, pues, de la sacralidad del mundo vegetal y de la vida orgánica. Del carnal ayuntamiento de Erick y Suquí nacerá Yelidá con “nombre de vudú” y “apellido de kaes”, vale decir, mulata criolla producto del engendro de dos razas contrapuestas: la sangre noruega “corazón de iceberg” y la haitiana “vientre de llama” que el poeta dibuja en una imagen inmejorable: “*Nórdico viento preso en el subsuelo de la noche*”. Expresión múltiple que fusiona la animación de la Naturaleza, la armonía de los elementos naturales condicionantes del destino humano y la visión del Cosmos y sus elementos como base de las intuiciones míticas:

*Los peces lo sabían y la noche y la selva y la luna y el
tiempo de calor y el tiempo frío
Y el alma de garra del pantano...*

Aquella muchacha, “completa para siempre como el mito”, es decir, personaje arquetípico por su condición ideal, modélico, ejemplar, la describe el poeta como

Enigma subterráneo de la resina y del ámbar

Y al señalarla como “pacto roto de la costilla de oro” reinterpreta el símbolo bíblico, y asociado a su “mansa vegetación de pinos ordenada”, al secreto del agua” y a la “danza sagrada” domadora “del grito y del espasmo”, al “golpe amado de tambor en las sienas” y a que “ahí se estaba vegetal y ardiente”, pudo conservar su “éxtasis de blanco y frenesí de negro”, vale decir, su condición inalterable de mulata tropical, la que ni siquiera los dioses noruegos pudieron socavar.

Hizo bien Tomás Hernández Franco en no mencionar los nombres de los dioses nórdicos, como hizo con los de los haitianos. De hacerlo hecho, quizás habría conjugado una actuación contraria a sus designios míticos. Por la magia del nombre, por aquello del *nomen, omen*, de los antiguos romanos, es decir, del conjuro verbal sobre las cosas. Cuando Moisés le preguntó a Dios cómo se llamaba, si Dios hubiera revelado su nombre habría estado en poder de Moisés, y dice Borges que cuando Alí Babá descubrió el nombre de la caverna al llamarla por su nombre (“Sésamo ábrete”) descubrió su secreto y la hizo suya... Tomás Hernández Franco dice los nombres de los dioses negros y atrae con ello para Yelidá su protección, y con ello el triunfo de Yelidá sobre su presagio funesto. Hernández Franco silencia el nombre de los dioses blancos que vinieron a rescatar la parte blanca de Yelidá, y no porque desconociera la mitología nórdica con sus dioses terribles y temibles capaces de luchar contra los no menos temibles y terribles dioses del panteón vudú; el autor no los menciona porque su plan no era entablar una lucha entre deidades de mitologías

diferentes, sino subrayar el destino de Yelidá desde su gestación mágica hasta su incorporación en la historia a partir de su entrada en el reino del amor y la sexualidad. Hernández Franco sólo presenta, sin nombrarlos, a los “liliputienses dioses” de Noruega y ya sabemos que los liliputienses, conforme Johnathan Swift en *Viajes de Gulliver*, eran unos hombrecillos diminutos que habitaban en la imaginaria Liliput y como liliputienses son dioses infantiles de la nieve, “viejecillos...dioses de algodón y de manzana” que no venían en plan de lucha sino de súplica, y por eso no había necesidad de que el autor de *Yelidá* se la luciera con la mitología nórdica entre cuyos dioses son muy conocidos Thor y Freya. Los dioses no pueden echar y perder una batalla, y si Tomás Hernández Franco hubiera concebido una guerra entre deidades, de ganar los dioses blancos se vería como un patente racismo de su parte, y de ganar los negros se atribuiría a las deidades vuduistas una crueldad que potenciaría la aversión hacia lo negro. Hernández Franco prefiere valerse de duendes, de “hiperbóreos duendes del trineo y del reno” y se vale de ellos porque probablemente sabía que los duendes son una invención nórdica, de modo que el adjetivo “hiperbóreo”, que significa ‘muy del norte’, les viene bien, y esos “hiperbóreos duendes” se prestaban muy bien para justificar su plan literario y así evitaba riñas o pleitos entre dioses, lo cual no encuadra con nuestra visión de los dioses, ni con la concepción mitológica, ni con la idea, en sede literaria, de una alta creación humana. Por eso mandó dioses infantiles, tiernos, suplicantes, a parlamentar con sus homólogos haitianos, inclusive, sabiendo como sabía, por ser el creador, que ni eso sería posible, ya que para que no lo fuera, dispuso previamente la entrega carnal de Yelidá, lo que la hacía irrescatable, según las exigencias mitológicas para volver al reino mítico y, por tanto, quedaba libre de un posible retorno a su fuente original.

Ahora podemos ver la justificación del epígrafe inicial con que comenzamos este ensayo sobre *Yelidá*. Yelidá que, como personaje mítico, tiene un doble valor, representativo y simbólico, de concreción y de sueño, de realidad y arquetipo. El logro genial de Tomás Hernández Franco fue hacer de un mito, una realidad, y de una realidad, un mito. La cita del epígrafe señala que antiguamente todo era un poco mágico, pues Thor no era el dios del trueno sino el trueno y el dios al mismo tiempo, ya que Yelidá no es sólo el mito de la mulatía, sino la mulata y el mito simultáneamente. De modo que el acierto del autor fue hacer de la mulata criolla lo que era el dios noruego: dios y trueno, objeto y símbolo, realidad y mito, con lo cual logra una recreación mítica al modo nórdico con raigambre nativa, americana y, por tanto, un personaje mítico que es representación y alegoría, es decir, simbolismo, figuración y arquetipo.

Imágenes, símbolos y mitificación

Sin imágenes, el verso o la prosa carecen de valor poético. Sin aliento imaginativo, sin base metafórica, la poesía pierde su esencia sustentante. “La imagen (metafórica) aparece a causa de la necesidad íntima de expresar una cosa nueva para el cual el lenguaje no ha creado todavía un término propio ni podía crearlo, porque se trata de una representación del universo propio del poema (24).

Diferente de la parábola (*parabolé*: ‘comparación’ y ‘palabra’) las alegorías son metáforas ampliadas, y la metáfora es una comparación tácita sin el término comparativo. La alegoría supone, como dice Tudor Vianu, “una comparación finita entre dos términos, puesto que parte, o bien de un concepto abstracto para llegar a una imagen determinada, o bien de la impresión bien constituida (...) para llegar a un concepto abstracto” (25). La

metáfora simbólica, según Vianu, posee un valor artístico muy elevado por cuanto implica una comparación entre una impresión precisa y otra incierta, y, por tanto, imposible de ser formulada por un término unívoco y categórico, y por lo mismo, proporciona la tarea más productiva de la imaginación y produce, con su indeterminación sugerente, el estado poético por excelencia.

El texto que analizamos está lleno de imágenes con implicaciones alegóricas cuyos sentidos empatan con otras formas de significado, como ideas morales o repercusiones socio-históricas que arrancan de sus motivaciones sexuales. La alusión conecta la atención de la mente con relaciones externas a la obra. Las implicaciones morales y eróticas, como las sociales, políticas, religiosas, psicológicas o filosóficas, forman parte del entramado literario o contextos que derivan de la estructura literaria. La condición alegórica, como otras tantas plausibles en literatura, provienen de la base asociativa de la literatura. En *Yelidá* apreciamos niveles rituales y alegóricos en lo personal y lo colectivo: expresión mítica del futuro étnico caribeño y antillano representada en figuraciones metafóricas y simbólicas arquetípicas.

Como las fábulas paganas o los mitos clásicos, según la *dianoia* aristotélica estas alegorías y sus mensajes devienen sueños de la imaginación mediante las imágenes femeninas elaboradas con elementos de la naturaleza laguna, la tierra, las aguas marinas, la vegetación, la caverna, las sombras, la noche, lugares umbríos combinadas con imágenes masculinas según la convención, como el cielo, el sol, el viento, etc. En *Yelidá* dominan las imágenes femeninas por el predominio de Yelidá mujer con todas sus implicaciones sexuales. Y las aluden simbólicamente a los misterios de la santería vudú: las antítesis míticas, las uniones del sexo y de la sangre, la vida y la muerte, lo blanco y lo negro, el mar y el cielo, el sacrificio y la fiesta, lo sagrado y lo profano.

Los elementos de la realidad son transmutados mediante los artificios literarios del lenguaje poético con sus expresiones barrocas, con sus ritos y su magia caribeños engarzados a valores míticos universales, de manera que la realidad y la imaginación, la sensualidad y la sacralidad, la historia y el mito se fusionan admirablemente. La visión mitificada de *Yelidá* no es meramente referencial y erudita, sino de una auténtica actitud mítica, de un comportamiento mítico que el poeta asume y recrea. Por ejemplo, el mitema del sacrificio de Erick. El erotismo es una ratificación de la vida, una lucha contra la muerte. En éxtasis sexual, al reproducirse, Erick desaparece. Dando vida halla la muerte o, mejor dicho, la transformación, la mutación mediante la cual deja de ser lo que era para encarnarse en Yelidá, su otro yo, su prolongación compartida con la de Suquí. Su desaparición da paso a Yelidá, su muerte da vida a otro ser tras la unión de *Eros* y *Thanatos*, de Amor y Muerte, en la que los sentidos en estado paroxístico de la excitación y el arrebatado se confunden, se desprenden de sí mismos para hacer posible al otro. Es el paso, simbólicamente, de la mismidad a la otredad, la negación del yo para la afirmación del tú, el sacrificio de uno para la eclosión de otro en el que se trasciende, se repite, se prolonga. Y esa era la misión heroica de Erick: convertirse en víctima propiciatoria para con su sangre hacer posible el nacimiento de una nueva raza, la floración de un nuevo ser que simbólicamente encarna Yelidá. Según una creencia mítica, la desaparición del ser, la destrucción del yo, parece ser la culminación erótica del amor, como el generoso acto de entrega en que Erick vierte su esencia sublimada para la gestación de Yelidá. Es, pues, el mitema del sacrificio que precede a la creación, aplicado eróticamente en el caso de Yelidá. De ahí la lucha simbólica de los poderes que encarnan las fuerzas raciales. Como los grandes poemas simbólicos y alegóricos, *Yelidá* podría interpretarse como una lucha de

divinidades que representan las funciones del alma y, consecuentemente, el lugar que les ha asignado el destino en el concierto del Cosmos. La ansiosa búsqueda, la agitación desesperada aunque inútil de los dioscellos noruegos (“rota toda esperanza regresaron”) termina en la aceptación inevitable: el triunfo de Yelidá, que es el triunfo de su pueblo o el símbolo del futuro triunfo de su pueblo y de su raza o el símbolo de la otra América que pugna por desarrollar sus potencias ocultas; o el símbolo de un Continente que formado y conformado por elementos contrapuestos, busca el punto de armonía, el equilibrio que concilie los contrarios en el cauce luminoso, fraternal y creador.

Configuración mitopoética

Fruto de tantas simbiosis, en *Yelidá* hay un tono barroco. Lo insólito de su génesis o lo asombroso de su historia, se vuelve maravilloso, pues como enseñara Alejo Carpentier, “todo lo insólito, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso” (26). Y lo maravilloso postula lo barroco como su expresión externa, como su manifestación expresiva natural. De ahí las cascadas de imágenes, las figuraciones deslumbrantes, la mitificación de los elementos, la extrañeza de las ocurrencias:

*virgen suelta por el muelle del pueblo
hecha de medianoche a toda hora
con hielo y filo de menguante turbio
grumete hembra de burdel anclado....*

Entre Erick y Yelidá recorren caminos parecidos, aunque paralelos: ambos tienen un nacimiento extraño; ambos participan de la condición de héroes; ambos caen en las trampas del amor y ambos transitan el camino del anti-héroe. Los elementos temporales (“Un antes”, “Otro antes”, “Un paréntesis”, “Otro después” y “Final”) indican el pasado, el presente y el futuro.

La pertinencia de las imágenes es obra de los maestros de la lengua. Shakespeare, en *Macbeth*, presenta imágenes de sangre e insomnio por su relación temática con el asesinato y el pesar consecuente al terrible hecho. Las sonoridades rítmicas en *Yelidá* recrean sonidos sugestivos de sinuosidades eróticas mediante aliteraciones claramente perceptibles: en *r*: “*Erick amó a Suquite entre accesos de fiebre, escalofríos y palideces, y tomaba quinina y grandes tragos de tafiá para sacarse de la carne a la muchacha negra para ahuyentarla de su cabeza rubia para que de los brazos y el cuerpo se le fuera aquel pulido y agrio olor de bronce vivo y jungla borracha...*”. Los versos imitan caricias de iniciación erótica con tragos de tafiá que marcan la percusión nerviosa, sensorial, crispante de un sondeo orgánico sonoro, ardiente, estremecedor cuyo clímax lo apunta “aquel pulido y agrio olor de bronce vivo y jungla borracha” y que se distiende plácidamente satisfecho, aturdido, conturbado por un requerimiento evocativo de un recuerdo ahogado en las tumultuosas vivencias que le impedían “pensar en su playa noruega con las barcas volteadas como ballenas muertas”. No hicimos un recuento de las figuras empleadas en *Yelidá*, pues prácticamente el autor incorpora las más importantes según las preceptivas literarias, pero queremos subrayar el empleo de epítetos precisos y llamativos, plenos de sonoridades, y las imágenes sensoriales que abarcan la gama completa de los sentidos con su impacto psicológico en su configuración mitopoética.

La alegoría, presente en el romance anglosajón, esa forma de ficción en prosa tan afín a la leyenda y el cuento folklórico, se da también en la mitopoesía con ribetes sexuales, lo mismo en la mitopoética erotizante de un William Morris, que en la de Tomás Hernández Franco. *Yelidá*, pues, presenta a) formas de religiosidad popular (ritos, dioses, magia, culto...); b) expresión irracional del contacto del hombre con lo sagrado; c) presencia de lo maravilloso, mágico y metafísico, mediante prácticas religiosas y ritos sincréticos; d) búsqueda de la intervención de los dioses para la solución de problemas humanos; e) el concurso de la divinidades para el logro de la armonía anhelada; f) el auxilio de lo alto como expresión de la dependencia divina; g) la búsqueda del apoyo divino en lugar de la acción propia para confiar en la divinidad; h) la presencia del negro en la cultura antillana a través de formas populares de expresión; i) la conjunción de lo profano (sexo, orgía, bebidas) y lo sagrado (dioses, ánimas, elementos sacralizados) y sus sucedáneos (preparados, resguardos, amuletos).

Los conocimientos de la mitología afrohaitiana revelados en *Yelidá* fueron el fruto del contacto directo del autor con el pueblo haitiano, donde vivió como diplomático dominicano, ocasión y circunstancia que aprovechó para tener una vivencia real y auténtica de una de las formas del vudú y sus facetas mágicas, rituales y religiosas, como aparecen plasmadas en *Yelidá*, una verdadera sinfonía de imágenes metafóricas, simbólicas, alegóricas y arquetípicas.

El vudú, sincretismo religioso de dos universos míticos, forma parte de la superestructura cultural haitiana, que Hernández Franco contrapone a la mitología nórdica para potenciar la conciencia de la negritud o, mejor dicho, de la mulatez que se sabe copartícipe de lo negro y lo blanco, con una nueva dimensión, con un nuevo estilo de pensar y de sentir. Ese trasfondo religioso y cultural condiciona el mito en su operatividad y proyección.

Con su conocimiento del vudú y su oportuna inserción en un poema de largo aliento épico con extraños misterios entre los pliegues de sus velos, el texto de Tomás Hernández Franco sugiere el estudio de esa manifestación socio-cultural cuya magia religiosa explica parte de la cosmovisión de un pueblo que lleva en su sangre el aliento del tam-tam, puesto que no podemos ignorar que, por encima de los designios de la cultura dominante, nuestro componente racial negro y la consecuente vibración emocional ante el llamado incitante de su danza, rito y ritmo evocan los tambores rituales del vudú. Con *Yelidá*, la poética dominicana registra un acopio sorprendente de la mitología vuduista como no se conoce en ningún otro poema antillano, a pesar de las decenas de composiciones inspiradas en ese rito afroamericano. La importancia de *Yelidá*, con sus implicaciones religiosas, rituales, míticas, étnicas y culturales, se la dan no solo los datos y motivos mitológicos, sino la fidelidad y la propiedad con que Hernández Franco los emplea. La calidad del poema ha convertido a *Yelidá* en un clásico contemporáneo de la poesía nacional y, a su prestante autor, en uno de los grandes creadores de las letras dominicanas.

Bruno Rosario Candelier
Academia Dominicana de la Lengua
Santo Domingo, 25 de noviembre de 1985.

Notas:

1. Tomás Hernández Franco (1904-1952), natural de Tamboril, Santiago de los Caballeros, República Dominicana. *Yelidá*, publicado en 1942, poema en el que proyecta el aliento paradisíaco en la topografía insular entroncada en la epopeya racial de la mulatía. Publicó

- también *Rezos bohemios* (1920), *De amor, inquietud y cansancio* (1923) y *Canciones del litoral alegre* (1936) y otros textos narrativos.
2. Tomás Hernández Franco, *Apuntes sobre poesía popular y poesía negra en las Antillas*, San Salvador, Ateneo de El Salvador, 1942, p. 57.
 3. *Ibidem*, p. 68.
 4. Northrop Frye. *Estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973, p. 93.
 5. *Ibidem*, p. 119.
 6. Cf. Stith Thompson, “La Mitología”, en *Folklore Americas* No. 1, Junio de 1951, V. XI, Florida, University of Miami Press, p.2.
 7. Walter Bruger, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1962, p. 316.
 8. Frye, *Anatomía de la crítica*, citado, pp. 142 y 144.
 9. *Ibidem* p. 144.
 10. Cf. Zunilda Gertel, *La novela hispanoamericana*, Buenos Aires, Columba, 1970. p. 104.
 11. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1959, pp. 225 ss.
 12. Héctor Incháustegui Cabral, *Escritores y artistas dominicanos*, Santiago, Rep. Dom., UCMM, 1978, p. 192.
 13. *Ibidem* p. 194.
 14. Günter Blöcker, *Líneas y perfiles de la literatura moderna*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 208-9.
 15. Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, México, FCE, 1957, p. 353.
 16. Catapatha Brahmana (I,5,IX,4). Citado por Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973, 2ª. ed., p. 87.
 17. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 82.
 18. *Ibidem*, pp. 19, 20, 26.
 19. Cf. María Luisa de Armiñán, “Dos poetas de la negritud, Senghor y Césaire”, en *Informaciones de las artes y las letras*, Madrid, 7 de diciembre de 1972, p. 6.
 20. Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963, p. 11.
 21. *Ibidem*. p. 37.
 22. Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, pp. 20 y 21.
 23. Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, p. 55.
 24. H. Pons, “La imagen poética y el inconsciente”, en Tudor Vianu, *Los problemas de la metáfora*, Bs. As., Eudeba, 1971, 2a. ed., p. 60.
 25. Vianu, *Ob. cit.*, pp. 108 y 115.
 26. Alejo Carpentier, *Razón de ser*, Caracas, Universidad de Venezuela, 1976, p. 65.