

Lo Barroco y Neobarroco en los poemas: *Las huríes blancas* (1886) y *Ecos del siglo* (1892) de José de Jesús Domínguez (1843-1898)

Luis Valenzuela Ríos*

Resumen

Este ensayo propone que, en Puerto Rico, durante los orígenes del Movimiento Modernista Hispanoamericano de finales del siglo XIX, se dio el segundo afloramiento de la estética barroca en la literatura latinoamericana. Este período histórico se distinguió por la acentuación de las desigualdades sociales en la Isla y el resto del Caribe, obligando a los escritores a utilizar recursos estructurales y lingüísticos, propios de la estética barroca del siglo XVII, tales como el uso de un lenguaje preciosista, hermético, alegórico y simbólico con el fin de evitar la censura. Como evidencia de este fenómeno, esta investigación analiza dos poemas del escritor puertorriqueño José de Jesús Domínguez, *Las huríes blancas* (1886) y *Ecos de siglo* (1889), con la finalidad de identificar elementos neobarrocos presentes en los mismos.

Palabras Clave: Barroco, Neobarroco, Rizoma, *Ethos* Barroco y Modernismo.

THE BAROQUE AND NEO-BAROQUE IN THE POEMS: LAS HURÍES BLANCAS (1886) AND ECOS DEL SIGLO (1892) BY JOSÉ DE JESÚS DOMÍNGUEZ (1843-1898)

Abstract

This essay proposes that during the beginning of the Hispanic American Modernist Movement at the end of the 19th c. the second emergence of the Baroque esthetic took place in Latin American literature, in Puerto Rico. This historical period was distinguished by the accentuation of social inequalities on the island and the rest of the Caribbean, obligating the writers of the time to utilize structural and linguistic resources typical of the Baroque esthetic of the 17th c. They used language that was precious, hermetic, allegorical, and symbolic, in order to avoid censorship. As evidence of this phenomena, this investigation analyzes two poems by the Puerto Rican writer Jose de Jesus Dominguez, *Las huries*

* Doctor en Filosofía y Letras con especialización en Literatura del Caribe – Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. *Faculty and Video Education Department Manager at Northeastern Illinois University, Chicago, IL.* [l-valenzuela1@neiu.edu]

Recibido: 28/07/2018. Aceptado 10/11/2018

blancas (1886) and *Ecos de siglo* (1889), in order to identify Neo Baroque elements within them.

Key words: Baroque, Neo-Baroque, Rhizome. Baroque *ethos* and Modernismo.

Con la publicación de *Renacimiento y Barroco* de Heinrich Wölfflin en 1888 y la revalorización de la poesía culterana de Luis de Góngora por la generación del 27 española, se comienza a generar, con gran entusiasmo, la discusión sobre el concepto barroco presente en las artes en todo el mundo, especialmente en Alemania, España y Francia. Intelectuales como Eugenio D'Ors, Werner Weisbach, José Antonio Maravall y Alejo Carpentier, sentaron las bases para la discusión sobre el concepto barroco hasta nuestros días. Este debate osciló entre las visiones que defendían la existencia de un barroco histórico, inmutable (Maravall), y un *ethos* barroco, es decir, el barroco como una constante humana (D'Ors y Carpentier). Por otro lado, investigadores como Weisbach hicieron una aproximación a los estudios de este movimiento artístico teniendo defendiendo su origen en el Movimiento de la Contrarreforma.

En América Latina, los estudios sobre el Barroco se han desarrollado en años recientes. La discusión sobre la importancia de este movimiento artístico en la cultura latinoamericana se inicia cuando Mariano Picón Salas publica su ensayo *De la conquista a la independencia* (1944), en el cual propone el término Barroco de Indias, acuñándolo con la intención de establecer las marcadas diferencias entre el Barroco Peninsular y el Barroco Novomundista. Desde entonces, se han realizado diferentes estudios, algunos de ellos de gran relevancia, que apuntan, no sólo a la revalorización del Barroco en las letras hispanoamericanas, sino a la construcción de nuevas bases epistemológicas para su estudio y su relación con la construcción de la identidad latinoamericana.

Para tener una mejor comprensión sobre la capacidad de la estética barroca de renacer en las artes literarias, es importante visitar los planteamientos hechos por algunos investigadores sobre este tema, como Alejo Carpentier, quién en la conferencia realizada en el Ateneo de Caracas en 1975, defendió, apasionadamente, el carácter barroco de la cultura latinoamericana. Carpentier plantea: "Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América..." (Carpentier, 1975:141-142).

De extrema importancia, también, son los estudios realizados por el antropólogo alemán Paul Westheim, contenidos en *Ideas fundamentales del arte prehispánico* (1957) y Lois Parkinson Zamora y Aura Levy en *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana* (2011). Ambos estudios sugieren la existencia de una cultura barroca presente en las artes de los pueblos originarios de América, antes de la Conquista española. Según estos investigadores, las diferencias y similitudes entre las cosmogonías de los pueblos originarios de América y los españoles, contribuirían de manera definitiva a la construcción de un Barroco Americano. Posteriormente, este fenómeno se vería reflejado en la producción literaria de algunos de los principales exponentes del Barroco en las Américas, como lo fueron Luis Sigüenza y Góngora (1645-1700) y Juana de Asbaje (1651-1695). Sin lugar a dudas, el Barroco de Indias jugaría un papel importante en la producción artística en los siglos venideros en América Latina. Este fenómeno se haría visible en la

producción literaria latinoamericana de finales de los años cincuenta.

El rescate de la importancia del barroco americano se reinicia con los planteamientos de José Lezama Lima, quien en su ensayo *La expresión americana* (1957), sostiene que el Arte Barroco latinoamericano es producto de la tensión y el plutonismo entre la cultura invasora y la de los pueblos originarios de América, generando así una identidad cultural propia. Según Lezama, a través de la resistencia cultural de los pueblos de América ante la imposición de los valores del poder colonial invasor, se generó el reconocimiento de las raíces indígenas, negras y europeas, presentes en la cultura latinoamericana.

Esta investigación sostiene que el segundo afloramiento de la estética barroca (neobarroca) se dio durante los orígenes del Modernismo Hispanoamericano, específicamente en Puerto Rico, especialmente en la producción poética de José de Jesús Domínguez a través de sus poemas *Las huríes blancas* y *Ecos del Siglo*.

El Modernismo Hispanoamericano fue mucho más que un movimiento esteticista. Este movimiento artístico revolucionó los cimientos donde se asentaban las bases políticas y culturales del proyecto de modernidad burguesa, el cual se basaba en una economía de acumulación que promovía una sociedad injusta y excluyente.

Existen evidencias claras de la presencia de elementos barrocos en la poesía modernista, los cuales podremos apreciar más adelante a través de la obra poética de José de Jesús Domínguez. Para entender el fenómeno del resurgimiento de la estética neobarroca en las artes latinoamericanas, es necesario recurrir a la teoría del “rizoma” desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Este concepto nace por la necesidad de estudiar fenómenos relacionados a la biología, pero también para explicar el fenómeno del resurgimiento de la estética barroca presente en la producción literaria modernista.

Deleuze y Félix Guattari plantean lo siguiente:

En el terreno de la Biología, rizoma es un tipo de tallo subterráneo y ramificado de ciertas plantas, que generalmente crece en forma horizontal emitiendo raíces y brotes herbáceos, donde se almacenan las sustancias de reserva, como es el caso del lirio que posee un rizoma. Los rizomas crecen indefinidamente y en el transcurso de los años mueren las partes más viejas, pero cada año producen nuevos brotes, cubriendo de este modo grandes áreas de terreno. (Deleuze-Guattari, 2009:9).

El concepto rizoma como metáfora, explica la capacidad de la estética barroca de renacer parcialmente y regenerarse en la producción literaria modernista de América Latina. Sin lugar a dudas, otro de los planteamientos claros en este sentido, fue hecho por Irleamar Chiampi, quien propone el resurgimiento del barroco en la obra modernista. Refiriéndose a la obra de Darío sostiene lo siguiente:

Como la Galatea gongorina/ me encantó la marquesa verleniana”; estos versos de Rubén Darío registran la primera re-apropiación, incipiente aún, del barroco. Ciertamente preciosismo

verbal y cierta verificación excesiva del mundo externo (al gongorino modo) podrían constituir, en la poesía de Darío el primer avatar de la legibilidad estética del barroco, pero la mezcla (y pugna) de americanismo, galofilia e hispanismo en el poeta nicaragüense resultó en una versión del poeta coherente con el proyecto modernista de alinear nuestra literatura con el parnasianismo y el simbolismo (Chiampi, 2000:19).

De igual manera, el crítico colombiano Cristo Rafael Figueroa Sánchez, estudioso del neobarroco latinoamericano, sostiene:

(...) dentro de algunos aspectos del romanticismo criollo y, sobre todo, del modernismo, se hizo patente la expresión de un espíritu barroco que constituyó una visión a través del lenguaje. Basta evocar la frondosidad, el colorido o el cultismo de la poesía y de la prosa modernistas, para percibir la oleada de sensualidad, dinamismo y fuga, hijos del barroco (Sánchez, 2008:81).

El arribo del modernismo a Puerto Rico estuvo acompañado de una gran efervescencia política. Lo que en la época no pasaba de ser una corriente literaria esteticista de origen europeo, se convirtió, después de la invasión norteamericana a la Isla en 1898, en un movimiento que fue un pilar importante en la defensa de la cultura puertorriqueña. Los habitantes de la Isla comienzan a desarrollar conciencia sobre la necesidad de crear una identidad nacional. Esto se refleja en las artes, especialmente en la literatura.

José de Jesús Domínguez nace en Añasco, Puerto Rico, el 23 de julio de 1843. Realizó sus estudios de bachillerato en el Seminario Conciliar San Ildefonso. Posteriormente, se traslada a París, Francia, a cursar estudios de medicina en la Sorbona, donde termina sus estudios en 1870. Durante la guerra franco-prusiana, Domínguez sirve como cirujano en un hospital de París. Regresa definitivamente a Puerto Rico en 1872 (*cf.* Masdeu, 92). El escritor no sólo se interesó en la medicina, también fue muy activo en la vida cultural y política de su tiempo. Fue alcalde de Mayagüez, diputado provincial y presidente de los partidos Autonomista y Liberal (*cf.* Masdeu, 92-93).

Es importante señalar, que hasta hace algunos años, la vida y la obra de José de Jesús Domínguez era casi desconocida. Fue gracias a Francisco Matos Paoli, destacado intelectual puertorriqueño, quién en su cátedra de literatura puertorriqueña comenzó a reconocer los méritos de José de Jesús Domínguez en la historia de la literatura de la Isla. Martínez Masdeu) lo describe de la siguiente manera: “Desde entonces comienza a dársele alguna atención a Domínguez por cuanto se le había señalado como el precursor del modernismo en Puerto Rico y como uno de los precursores del movimiento en Hispanoamérica” (Masdeu, 1977: 91). Por otro lado, Rubén Moreira Vidal en su tesis doctoral, le otorga al escritor puertorriqueño el lugar de fundador del modernismo hispanoamericano (Moreira Vidal, *cf.* 271).

Durante el siglo XIX, en Puerto Rico, se hizo necesario la reapropiación de elementos formales del barroco histórico con la finalidad de cuestionar el *estatus quo*, es decir, relativizar los valores de la clase hegemónica. En Puerto Rico se dio el primer afloramiento de la estética barroca en la literatura latinoamericana. Este periodo histórico se distinguió por la acentuación de las desigualdades sociales en Puerto Rico y el Caribe, obligando a los escritores a utilizar recursos estructurales y lingüísticos, que acentuaran el desvío, con el fin de evitar la censura. En el caso de José de Jesús Domínguez el uso de recursos propios de la estética barroca del siglo XVII, tales como el uso de un lenguaje preciosista, hermético, alegórico y simbólico, presentes en la obra de escritores emblemáticos, como Luis de Góngora y Argote (1561-1627), representante de la poética culterana y Francisco de Quevedo (1580-1645) por la conceptista.

Ambas escuelas literarias están presentes en la obra de José de Jesús Domínguez. En *Las huríes blancas* existe una fuerte presencia culterana debido al énfasis que puso su autor en la forma, y de manera contraria en *Ecos del siglo* (1889), Domínguez prioriza el contenido, es decir, un discurso abierto que expresó su decepción con la implementación de la modernidad burguesa.

***Las huríes Blancas* (1886)**

***Las huríes blancas* (Fragmento)**

Osmalín, el Poeta de Bizancio
cuyas rimas de oro se han perdido,
no pudieron luchar con el cansancio,
arrojaba la pluma, ya rendido.

La sala donde, libre de cuidados,
cincelaba un altar á la Poesía,
con sus arcos, dibujos y calados,
albergue da las hadas parecía

Es un ancho, magnífico aposento,
cercado por abiertos miradores,
donde llegan, traídas por el viento,
las almas invisibles de las flores.

Entre mirtos, claveles y violetas,
como timbre del huerto venturoso,
entreabría la flor de los poetas
su corola de nácar oloroso:

¡La pálida azucena! ¡La que tiene
con el alma del niño semejanza:
la que espera un amante que no viene:
la que siente marchita la esperanza!

Á sus hojas purísimas de armiño,
que el beso de los ángeles perfuma,
consolaba Osmalín con su cariño
y un trono les forjaba con la pluma (Domínguez, 1886: 9-10).

Las huríes blancas, está compuesto por ochocientos dieciséis versos, repartidos en doscientas dos estrofas, de cuatro y cinco versos. Las mismas, según lo determina su autor, están divididas en tres secciones: la primera, de la estrofa 1 a 109, la segunda, de la 110 a la 200, y la tercera, las dos estrofas restantes, es decir la 201 y 202 (cf. Quiñones, 30). El poema se divide en tres partes, con una parte central extensa, un prólogo y epílogo. El prólogo describe al poeta y su mundo antes del sueño. La parte central del poema se compone del sueño de Osmalín y su viaje al paraíso. Finalmente, el epílogo describe la experiencia del poeta después del sueño, regreso a la realidad, noticia de su muerte.

Para Domínguez, Osmalín es el poeta musulmán que vive en universo espiritual puro y pleno, es decir, es la antítesis del proyecto de modernidad occidental, en el cual el poeta vivía relegado. Como bien señala Miguel Ángel Náter, cuando Domínguez habla del sueño trascendente de Osmalín: “El sueño del poeta y el poema juntamente elevan su humanidad sobre el tedio y lo intrascendente para acceder al paraíso de la trascendencia” (Náter, 2015: 29).

En términos métricos, en *Las huríes blancas*, Domínguez utiliza la rima consonante. A nivel estrófico, las combinaciones utilizadas por el poeta son, en su gran mayoría, las más usadas durante el barroco español: el cuarteto, la cuarteta, la redondilla y la quintilla, aunque son estrofas que ya se habían utilizado en la Edad Media y el Renacimiento.

El metro dominante en *Las huríes blancas* es el serventesio endecasílabo. Estas estrofas son de arte mayor con rima consonante de tipo ABAB. Sin embargo, en determinados momentos se rompe el metro, dando paso a la polimetría. La métrica presente en *Las huríes blancas* es fundamentalmente tradicional, la cual, en algunos aspectos, coincide con la poesía barroca.

Son innumerables los recursos literarios utilizados por Domínguez en este poema. Entre ellos, se pueden mencionar el hipérbaton, la metáfora, el símil, la sinestesia y la anáfora, cuya profusión es característica del Barroco.

Lo neobarroco en *Las huríes blancas*

Entre las características barrocas en la poesía de Domínguez se pueden mencionar algunos aspectos formales, como la utilización de un lenguaje exuberante a partir de la proliferación de significantes del significado; el uso de un lenguaje alegórico e irónico; un discurso político que incrementa el desvío, el cual busca cuestionar las posturas políticas de los sectores hegemónicos; la desconfianza en el sistema político imperante, produciendo una literatura que expresó, en gran medida, la frustración de los sectores vinculados a la producción cultural, y finalmente, una literatura que frecuentemente abordaba temas vinculados al exotismo y lo fantástico, típicos de la literatura barroca española del siglo XVII.

Entre los recursos formales del barroco se pueden mencionar el cuidado de los aspectos estructurales y formales. Esta característica de la obra poética modernista, se le atribuyó al parnasianismo y al simbolismo francés, con justa razón, pero no se debe olvidar que ambas corrientes artísticas tenían fuertes influencias provenientes del Barroco Europeo, y que el cuidado de la forma fue básico en este estilo.

El orientalismo

Una de las características sobresalientes de este poema, es la presencia de elementos característicos del orientalismo. El mismo, es un concepto estrechamente vinculado al barroco español del siglo XVII. Oriente, para los escritores barrocos significaba la posibilidad de escapar de un contexto adverso, materialista y banal, para adentrarse en universos trascendentes, mágicos, donde el poeta no solamente se rebelaría ante una sociedad en decadencia, sino que encontraría su realización plena. Un buen ejemplo del vínculo entre orientalismo y barroco fueron los espectáculos populares llamados “moriscas”, las cuales encontramos enraizadas en las fiestas de Moros y Cristianos del Levante o en las Pastorales del País Vasco durante ese período. Estas fiestas se inspiraban, entre otras cosas, en las cruzadas, es decir entre el conflicto de Oriente contra Occidente. Es interesante observar que estas tradiciones fueron difundidas en Occidente por el Imperio Otomano, el cual conquistó gran parte de Europa Oriental y el norte de África. Uno de los componentes principales en la celebración de estas fiestas, fueron las destrezas artísticas de sus tropas, especialmente a través de los talentos del regimiento de los Jenízaros. Este grupo de soldados tenía como una de sus responsabilidades principales, además de formar parte de la guardia personal del Sultán, la ejecución de piezas musicales que tenían como objetivo resaltar el poder del soberano.

La Mehterhané incluía tambores, chirimías (zurnás), clarinetes, triángulos, platillos (zil), crócalos (campana de bola), timbales de guerra (kös y naqqara) —que se colocaban sobre los lomos de los camellos—, sombrero chino (chogun) y bombo (davul). Con el tiempo, cada cuerpo del ejército otomano pudo disponer de por lo menos una mehterhané. Los otomanos fueron también los primeros en utilizar la banda militar en medio de las batallas con un doble fin: estimular el espíritu de combate y al mismo tiempo amedrentar al enemigo con su ruido ensordecedor. Tenemos constancia de que, a finales del siglo XV, había más de dos mil trescientos cuarenta «Mehters» solamente en Estambul (*Orientalismo y exotismo en Europa*. 25 oct. 2013).

Observamos que el orientalismo en la obra de José de Jesús Domínguez tiene profundas diferencias con el concepto del orientalismo europeo, el cual estaba basado en una construcción del “otro” a partir de una visión colonial, caracterizándose por la distorsión de la imagen de “los vencidos”. Sin embargo, el orientalismo de Domínguez es diferente. En la obra poética de Domínguez no existe la tensión producida por la relación conquistador-

conquistado. El poeta puertorriqueño, en *Las huríes blancas*, invoca la imagen de Oriente como un paradigma de bienestar y desarrollo espiritual.

Hasta principios de los años setenta, algunos críticos enfatizaron que los miembros del movimiento modernista fundaron una escritura escapista y “extranjizante”. Desde los años ochenta el movimiento ha sido objeto de revisiones que subrayan su carácter universal, ecléctico y original. En el modernismo hubo una búsqueda de nuevos senderos temáticos, siendo uno de éstos, la aproximación modernista al Lejano Oriente. Tanto en la prosa como en la poesía modernistas, figuran múltiples temas orientales que fundan una relación específica entre el valor estético de artefactos orientales y el lugar de su estimación en discursos sobre las artes plásticas, la literatura, la religión y la historia del Oriente de aquel fin de siglo (cf. Tinajero, 2003:6). Como bien señala Tinajero, durante esa década, lo poco que se escribió sobre el modernismo hispanoamericano fueron generalizaciones que vinculaban al modernismo con expresiones literarias “afrancesadas” o, en el mejor de los casos “europeizantes”. Por otro lado, se planteaba que el orientalismo modernista era de índole “escapista” y “exótico” (cf. Tinajero, 2003: 6-7).

Uno de los grandes problemas que ha tenido que enfrentar el modernismo, son las críticas que sostienen que la presencia del orientalismo en la obra modernista se debió a la imitación de la sensibilidad artística francesa (cf. Tinajero, 2003: 7-8). Para tener una comprensión más profunda sobre este fenómeno, es necesario no limitarse “a inquirir en sus fuentes, sino a cuestionar la complejidad que entreteje la representación textual de acuerdo con el contexto específico” (Tinajero, 2003:8). En opinión de Tinajero, el hecho de que los escritores de esta época escribieran sobre el mismo tema, independientemente de su origen nacional: hispanoamericanos, asiáticos, europeos o africanos, “no significa que se les pueda juzgar de acuerdo a un contexto que nos sea propio” (Tinajero, 2003:9). Esto lo elucidó (...) Aníbal González en *La crónica modernista hispanoamericana* [1893] donde señala que los modernistas utilizaron genuinamente la metodología filológica como herramienta para desmontar la literatura francesa y tomaron de ésta únicamente los recursos útiles para establecer una nueva literatura. Y añade que la aproximación de los modernistas a la literatura europea finisecular era lo suficiente crítica para ser “una simple imitación de los modelos franceses” (González, 1893:38).

Por lo tanto, analizar el orientalismo modernista a través de un filtro, o sea de acuerdo a un modelo y contexto eurocéntrico significa suprimir precisamente el intento del movimiento el cual era extender sus horizontes para poder comprender mejor el encuentro cultural entre Hispanoamérica y el Oriente (Tinajero, 2003:9).

Tinajero plantea, además, que a pesar que escritores como Henríquez Ureña vieron “que la expresión “más exótica” de la época modernista fue la de buscar inspiración en Japón y China”, es necesario plantearse la siguiente pregunta: “qué y quién es lo exótico a partir de la mirada modernista” (Tinajero, 2003:9). ¿Es el orientalismo un fenómeno exclusivamente europeo? Esta investigación sostiene que no. El orientalismo literario presente en la literatura modernista, sin lugar a dudas, tiene diferentes vertientes. La primera, como se mencionó anteriormente, tiene que ver con imitar, a nivel temático, las corrientes parnasia-

nas y simbolistas francesas, y la segunda, un orientalismo hispanoamericano, carente de la relación Conquistador-Conquistado, es decir, “sin tensión”.

A la luz del análisis sobre el orientalismo que hace Edward Said en *Orientalismo* (1978), este concepto, como instrumento político, presupone la existencia del “otro”, quien es diferente a la cultura invasora o cultura hegemónica. También presupone la construcción de la imagen del “otro” desde una perspectiva metropolitana de clase y de origen. En estos dos aspectos radican las grandes diferencias entre el orientalismo colonialista europeo y el orientalismo del modernismo hispanoamericano. El orientalismo en la literatura modernista responde a contextos políticos y culturales muchos más complejos que el simple acto de imitar el orientalismo europeo, es decir la construcción del “otro” a partir de la relación de discursos entre la metrópoli y la periferia. El orientalismo modernista ante una “modernidad amenazante con su ciencia, su progreso, su rapidez, su ruido, creaba un sentimiento de alienación, de pérdida, mientras que al mismo tiempo generaba una lucha entre las aspiraciones materiales de unos y los anhelos espirituales de otros” (Tinajero, 2003:13). El orientalismo modernista, además, en contraposición a la relación de ignorancia de Europa con respecto a Oriente, se propuso un conocimiento mucho más profundo de estas culturas para construir nuevos paradigmas que ayudaran a la construcción de relaciones humanas trascendentes.

Un buen ejemplo del orientalismo europeo lo podemos apreciar con la expansión colonialista de los países europeos, especialmente en España. Miguel Ángel de Bunes Ibarra, respecto a este tema sostiene lo siguiente:

La expansión de los habitantes de la Península Ibérica por el Atlántico Mediterráneo Magrebí es el factor que propicia el nacimiento de un nuevo tipo de relatos que van a intentar establecer los caracteres musulmanes. Es un grupo de textos muy variados que podríamos definir como textos “norteafricanos”. En ellos se mezclan las visiones de viajeros y navegantes de los siglos XV al XVII, crónicas de los monarcas españoles y portugueses que pasan al otro lado del Estrecho para encabezar empresas de conquista, autobiografías de soldados, crónicas de redentores y los relatos de cautivos y militares que narran sus avatares en este espacio o intentan escribir historias generales de este territorio. Es un conglomerado de obras impresas y manuscritas, a las que también habría que añadir un gran número de comedias y textos literarios que tienen todas ellas un denominador común: la preocupación y la narración de las personas y las situaciones que viven en el norte de África. Aunque los musulmanes, tanto como enemigos religiosos como antagonistas militares, eran sobradamente conocidos por los habitantes de la península, ahora hay que describirlos sobre un sistema nuevo como es el que deriva de tener que referir sus maneras y formas en un espacio que les resulta ignoto y según unas estructuras políticas diferentes a las conocidas en los decenios pasados (González, 2006: 38-39).

La “nueva” construcción del mundo musulmán, por parte de los españoles en esa época, se dio a partir de las relaciones colonialistas y de opresión militar y política, esto se ve reflejado en su literatura. Por otro lado, en América Latina el género “crónica” fue el primero en construir la imagen del “otro” a través de la visión del opresor. Sin embargo, a pesar que este género suponía, implícitamente, la permanencia de la visión del Conquistador y, por ende, una visión excluyente y distorsionada del “otro”, en América Latina durante el siglo XIX, el elemento de tensión de “clase” había desaparecido a partir del control que ejercía la clase dominante del discurso político de la época.

El orientalismo permea *Las huríes blancas*, desde su personaje principal, el poeta Osmalín hasta la atmósfera que va acompañando el poema, los objetos los espacios y el paisaje.

Existen continuas alusiones al Oriente, por ejemplo: “Como lirios del Eufrates;” “la sábana del Bósforo rizado;” “como lirios de Judea;” “como rosa de Bengala;” “el sol de la Libia reverbera;” “las núbiles princesas de la China, con sus mantos de púrpura sangrienta” –descripción que equivale a la vestimenta oriental-; “las reinas de Fenicia y Babilonia;” y nuevamente. “con los velos que quitan la aurora;” – costumbre de la mujer oriental de llevar velo que le cubre el rostro-; “las púberes doncellas de Oriente.” Las flores que con más frecuencia señala son las orientales; las lilas, el jazmín, la gardenia, la diamela, la reseda, la margarita de la China, el loto, el nenúbio, el nenúfar, la ninfa.

El palacio de la gloria también lo presenta de tipo oriental: hecho todo de piedras preciosas, columnas que despiden fulgores de amatista, gradería de topacio, pórtico de oro con arcos de zafiro y cornecinas, vestíbulos llenos de regias esculturas, jardines de lindos surtidores. Por adentro, el palacio está constituido por salones adornados con suntuosas colgaduras, mullidas alfombras y cojines, sillas de púrpura y de oro (Padilla, 1961:58-59).

En *Las huríes blancas*, Domínguez hace referencia directa a un mundo musulmán ambientado en el Imperio Otomano o también conocido como Imperio Turco (1299-1923). Este fue un imperio de carácter multinacional que surgió de uno de los estados turcos en Asia Menor, durante la decadencia del Imperio Seljúcida, producto de constante ataque de los mongoles. Uno de sus principales líderes fue Osmán I, nombre que probablemente Domínguez se inspiraría para nombrar al protagonista de *Las huríes blancas*, el poeta de Bizancio Osmalín. La expansión del Imperio Otomano fue significativa durante los siglos XV, XVI y XVII, dominando Asia Menor, el Golfo Pérsico, Mar Caspio, Egipto, El norte de África, Grecia, parte de Hungría, los Balcanes y Serbia. El Imperio Otomano puso fin al Imperio Romano de Oriente con la toma de Constantinopla, actual Estambul en 1453 (*El Imperio Otomano 1300-1650*. N.p., n.d. Web. 03 Apr. 2017).

A pesar que una de las instituciones más importantes del Imperio Otomano fue su ejército, el cual fue clave en la expansión territorial a través de las guerras, existía en esa

sociedad un nivel de tolerancia religiosa muy pocas veces experimentadas en la historia de países de Europa. En ese sentido, Domínguez al escribir *Las huríes blancas*, construye una visión positiva de Oriente, la cual se antepone a una cultura cristiana europea que se caracterizaba por ser utilitarista, materialista y mercantilista. Para Domínguez, Osmalín es el poeta musulmán que vive en un universo espiritual puro y pleno, es decir, es la antítesis del proyecto de modernidad burguesa occidental en el cual el poeta vivía relegado.

El viaje imaginario realizado por Osmalín hacia la perfección y la felicidad, en el universo ideológico de su autor, significaba el paradigma que se antepone a una espiritualidad perdida. En otras palabras, fue una utopía que, en su momento histórico, se presentó como un elemento desestabilizador frente a la ideología de la clase dominante en el Puerto Rico del siglo XIX. En ese sentido, *Las huríes blancas*, no es un texto inocente: es una crítica directa a un proyecto de modernidad que tuvo como objetivo la acumulación y la propagación de una mentalidad materialista que ignoró el desarrollo humano y el de las artes, y por consecuencia, su necesidad de trascendencia.

El contexto histórico mundial que le tocó vivir a José de Jesús Domínguez se destacaba por la incertidumbre. El autor, deja clara esta preocupación a mitad del poema. Haciendo una comparación con el paraíso musulmán y su realidad histórica. El poeta sostiene:

Ese mundo rumoroso
que de magia se reviste
con hechizo prestigioso,
tú lo sabes: es hermoso;
pero en él se vive triste.

Ves allá la turba humana,
que buscando se complace
la ilusión de filigrana,
cómo, viéndola cercana.
si la toca, se deshace.

Las huríes blancas es un extenso poema que describe el viaje del poeta Osmalín, quien, a través del sueño, se dirige al encuentro con la perfección y la belleza. Este poema encierra una serie de significaciones explícitas, implícitas y subyacentes.

En primer lugar, cabe señalar que Domínguez, consciente de la complejidad del poema, consideró necesario hacer algunas recomendaciones para una mejor aproximación del lector al texto. Éstas las hace a través de un texto corto que sirve de introducción a la obra:

DOS PALABRAS

Este pequeño poema necesitaría de algunas notas explicativas. Su acción se desenvuelve en un campo que no es de todos conocido: el islamismo.

Pero en obsequio á la brevedad, condensaré en cuatro palabras las advertencias más urgentes.

Con el nombre de Osmalín, no ha existido ningún poeta mahometano. Es, por lo tanto, una creación imaginaria.

Aunque la forma del poema se adapta, —ó pretende adaptarse— al gusto arábigo, el poeta que en él aparece, es el Poeta universal, y no el de una comarca ó país determinados.

Porque si bien es verdad que sólo en la fe mahometana existe un Paraíso por el estilo del que en este poema se describe, aquí, ese Paraíso representa la Gloria. Ahora bien, siendo la Gloria un *nombre*, un *ideal*, puede cada uno imaginársela á su capricho. Mahoma, gran poeta, inventó la del Corán.

En aquel venturoso sitio, el bueno recibe su recompensa. Un licor sabroso y puro le será ofrecido por las huríes, en premio de su abstención de vino, durante su existencia. Yo he creído que podía darle á ese licor una virtud más alta: la de producir la inmortalidad.

Por eso, en cuanto Osmalín lo bebe, cambia de ser, se siente divinizado y en comunicación con Alah.

Por lo que hace al encantamiento de las huríes blancas, es asimismo obra de imaginación. La huríes del Corán no tienen esas transformaciones: son, en efecto, de cuatro clases: blancas, verdes, amarillas y encarnadas; pero no abandonan jamás el Paraíso, donde, eternamente los jóvenes y eternamente hermosas, pasan esa eternidad haciendo venturosos á los elegidos (Domínguez, 1886: 5-7).

Para Domínguez era importante establecer el carácter ficticio de la temática del poema y sus personajes debido al carácter alegórico del poema. *Las huríes blancas*, en su sentido explícito, plantea el rompimiento del poeta con el mundo real, transportándose a un mundo ideal, en este caso el “Paraíso” musulmán. “En ese trasmundo soñado cobra conciencia de sí mismo y de su destino como hacedor poético. Al final, muere, quedando inmerso en aquel sueño, eternizándolo” (Masdeu, 1977:97).

Las huríes blancas es un poema extenso que se inserta en la tradición de los sueños de anábasis o las travesías hacia las esferas celestes, así como un viaje tras el conocimiento que solamente la poesía es capaz de otorgar al ser humano, en línea directa de la idea romántica que definía a la poesía como una religión.

Osmalín, el poeta árabe ya consagrado, siente la necesidad de encontrar el ideal representado por la blanca azucena. No es fortuito el uso del color. Diríase en línea directa de la “Sinfonía en blanco mayor”, de Théophile Gautier, como ha señalado la crítica. En su jardín donde reina la azucena, la razón de su inspiración, comienza sus poemas perdidos, pero el sueño lo vence y el poeta es llevado al viaje que inicialmente baja a un prado para luego ascender al Paraíso que Mahoma describe en el Corán (Náter, 2005:34).

Sin lugar a dudas, el poeta Osmalín en *Las huríes blancas*, se convirtió en la metáfora del sacrificio; el símbolo de un amor frustrado, que a través de la abstinencia sería capaz de ser recompensado. La fuga de Osmalín hacia mundos desconocidos, representa la antítesis de una realidad histórica y política que se caracterizó por relaciones de dominación y sufrimiento. Domínguez, propone la libertad plena de la creación poética, utilizando como metáfora al poeta que escapa al tiempo y al espacio opresor, para, posteriormente, transportarse a un contexto idílico y exótico, el cual le otorgaría libertad absoluta. Resulta, en este sentido, muy significativo que Domínguez proponga como utopía de la belleza y la espiritualidad al paraíso musulmán.

Para Carmen Vargas Padilla, este poema muestra cierto nivel de inconformismo:

El tema principal de la obra cumbre de José de Jesús Domínguez, *Las huríes blancas*, está expuesto por el poeta al final de ésta” “soñar es el destino del hombre”. Por eso Domínguez utiliza el sueño como medio para trasladarnos al trasmundo. En todo el poema de Domínguez se nota el tono de tristeza nostálgica por conseguir lo soñado, lo deseado. Al final nos muestra que sólo desprendiéndonos de todo lo físico logramos un mundo real, y se representa un paraíso donde se pueda, libre de cuidado, soñar y unirse con la belleza soñada (Padilla, 1961:97).

Como bien señala Edgar Martínez Masdeu, el título del poema, *Las huríes blancas*, consta de un artículo, sustantivo y adjetivo, los cuales transportan al lector al mundo musulmán. Las huríes nos anticipan un posible tema oriental y posibles notas exóticas. Preveamos un clima poético nuevo, alejado del romanticismo. “Nos sugiere la primera intención que lo escribe, basado en algo que es fruto de la fantasía oriental, debe tener un propósito fundamentalmente esteticista” (Masdeu, 1977:97).

La palabra “hurí”, según el diccionario de Oxford, se refiere a “Mujer de gran belleza que, según el Corán, habita en el Paraíso y acompaña a los creyentes cuando mueren y llegan a él” (www.oxforddictionaries.com) El adjetivo “blanco” se refiere al color distintivo de la poesía modernista, como es el caso de la poesía de Gauthier en *Symphonie en blanc majeur* (1852), Gutiérrez Nájera en *Musa Blanca* (1886) y Rubén Darío en *La página blanca*, parte del poemario *Prosas profanas y otros poemas* (1896) (cf. Masdeu, 97).

Uno de los temas subyacentes, presentes en este poema, es la muerte. Para el poeta, la muerte es la culminación de un largo proceso en la búsqueda de la felicidad, la belleza y la perfección. Para Ana María Losada:

El tema de la muerte dentro de la concepción islámica cobra en el poema un tono simbolista. El “ángel hermoso radioso de fulgor” es la luz prometedora de un mundo mejor. Empeño tenaz del poeta Domínguez de querer sobrepasar los linderos de una filosofía escéptica, encubriéndola en un decir preciosista y parnasiano (Losada, 1963:10).

Ana María Losada, destaca el tema de la “patria”, que se ve reflejado a través de la descripción de la luminosidad y la belleza del paisaje puertorriqueño, especialmente “en la aves, arroyuelos, flores y plantas con que recrea el paraíso y que en mágica sinfonía de sonido, color y perfume, brindan al espíritu del poeta un recinto de ensueño propicio para lograr su ideal” (Losada, 1963:10-11).

Varios han sido los investigadores que han reconocido el lugar que ocupa *Las huríes blancas* en la historia de la literatura hispanoamericana y puertorriqueña. Francisco Manrique Cabrera sostiene que José de Jesús Domínguez “es uno de nuestros más finos obreros de la palabra lírica” (Cabrera, 1956:2015), quien ha sido una figura injustamente olvidada. Manrique Cabrera, enfatiza la importancia de la última época de la obra de Domínguez, ya que “efectivamente plasma sorprendentes anticipos del modernismo hispanoamericano. Su obra clave en este sentido es *Las huríes blancas*, extenso poema de fondo oriental en el cual su autor se anticipa a la atmósfera del modernismo con sus vislumbres estéticos” (Cabrera, 1956:216).

Por otro lado, Luis Hernández Aquino sostiene que cuesta trabajo pensar que una obra como *Las huríes blancas* (1886), haya sido escrita antes que *Azul* (1888) de Rubén Darío. Aquino, destaca la extensión del poema y reconoce el esfuerzo del poeta por purificar la palabra y darle plasticidad, colorido y “un afán por elevarse hasta las más altas y nobles regiones del hecho artístico como tal en búsqueda interminable de serenidades” (Aquino, 1968:217). El autor, en *El modernismo en Puerto Rico: poesía y prosa* (1972), afirma que José de Jesús Domínguez fue influenciado por el simbolismo francés, y que a pesar de su relación con el romanticismo “su obra desde el principio da muestras de orientación renovadora” y que sus obras: *Poesías de Geraldo Alcides*, *Odas elegíacas* y *Las huríes blancas*, a pesar de que evidencian la influencia francesa, sitúan a Domínguez “entre los poetas premodernistas de América”. Aquino agrega, además, que *Las huríes blancas* reúne los elementos estéticos que predominarían en la poesía del modernismo: “belleza plástica, musicalidad, color, sensorialismo, sentido cosmopolita, exotismo y evasión” (Aquino, 1972:V).

El crítico puertorriqueño Edgar Martínez Masdeu coincide con Luis Hernández Aquino sobre la influencia francesa en la poesía de José de Jesús Domínguez, y reconoce, también, que el poeta “representa con su poema *Las huríes blancas* el despertar del modernismo en las letras puertorriqueñas”, y que su aporte al movimiento modernista es equiparable a “los iniciadores del movimiento en el continente: José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva” (Masdeu, 1977:133).

De gran importancia, también, es el aporte de Ramón Luis Acevedo, quien reconoce que *Las huríes blancas* posee rasgos modernistas: “exotismo oriental, descripciones preciosistas, vocabulario culto, exquisito; sensualidad y sensorialidad”. El autor señala, además, que el poema muestra una “evasión hacia un mundo fantástico e ideal”, “profusión de imágenes y la exaltación del poeta como espíritu superior, visionario en busca de la belleza ideal y absoluta, que penetra los misterios de la creación” (Acevedo, 205:352).

Por otro lado, Miguel Ángel Fera Vázquez, en *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica* (2014), sostiene que “Con el pretexto de narrar la historia de Osmalín, Domínguez ensaya toda una serie de mecanismos compositivos propios del canon

parnasiano”, y que la rima y el léxico se alternan con modelos métricos tradicionales, como el uso del soneto octosilábico. El crítico sostiene, que “Esto, sumado a la pura recreación plástica de una ambientación idealizada y exótica convierte a esta pieza en un brillante antecedente del primer modernismo parnasiano” (Feria, web. Marzo:2014).

Por su parte, Miguel Ángel Náter afirma:

José de Jesús Domínguez no tuvo que esperar a la propagación de la modalidad rubendariana del modernismo para nutrirse de todas las transformaciones del parnasianismo y del simbolismo.

En *Las huríes blancas*, se observa una señal de cambio hacia una poesía preciosista y evasiva, que continúa la tradición orientalista del romanticismo. (Nater, 2015:28-29)

Si se pudiera establecer un vínculo claro entre el barroco y el modernismo, sin lugar a dudas, se tendría que decir que ambos movimientos artísticos optaron por el refinamiento de la estética, siendo el barroco el pionero en este aspecto. El vocabulario utilizado por Domínguez en este poema, apunta a la exacerbación de los sentidos del lector, a través del uso de “vocablos e imágenes que llenan de color, sonido y perfume su poema, o de símbolos que vayan dando la tónica del alma de las cosas, armonizándolo todo en una sinfonía dentro de su sentir emotivo” (Losada, 1963:11).

Ramón Luis Acevedo, reconoce que *Las huríes blancas* posee rasgos modernistas: “exotismo oriental, descripciones preciosistas, vocabulario culto, exquisito; sensualidad y sensorialidad”. El autor señala, además, que el poema muestra una “evasión hacia un mundo fantástico e ideal”, “profusión de imágenes y la exaltación del poeta como espíritu superior, visionario en busca de la belleza ideal y absoluta, que penetra los misterios de la creación” (Acevedo, 2005: 352).

Ecos del Siglo (1892)

Ecos del siglo o *Treinta sonetos*, hasta años recientes fue un poemario desconocido. Gracias a los esfuerzos de investigadores como Carmen Vargas Padilla, Ana María Losada, Otto Olivera y, especialmente, Ramón Luis Acevedo, esta obra ha podido salir a la luz.

Ecos del siglo consta de treinta sonetos que fueron publicados en 1892 por la *Revista Puertorriqueña*, Vol. VI, de la página 621 a la 636 con el título *Treinta sonetos*. Como bien señala Ramón Luis Acevedo, este poemario, en su conjunto, posee unidad. Prueba de ello es que el primer soneto de este poemario cumple la función de introducción, y el último de conclusión: “Entre ambos —optimista de tono ligero el primero, desencantado, serio y grave el último—; se ubican los demás que constituyen un diagnóstico del siglo que explica el cambio de actitud y las causas del desencanto del poeta” (Acevedo, 2007:19).

Acevedo sostiene *Ecos del siglo* no responde al esteticismo de *Las huríes blancas*, poema claramente modernista, sino que el mismo representa “a esa otra cara del modernismo que cuestiona abiertamente la modernidad” (Acevedo, 2007:15). Entre los temas que trató Domínguez en esta obra se pueden destacar la desacralización del amor, la ciencia, el arte y los valores heroicos, todo minado por el materialismo burgués (cf. Acevedo, 26).

Lo neobarroco en este poema reside, más que en los rasgos formales, en su contenido. *Ecos del Siglo* es una obra con un alto contenido político. La misma cuestionó de forma directa la sociedad occidental y la puertorriqueña de finales del siglo XIX, la cual, en opinión de Domínguez, estaba sacrificando valores fundamentales; como el desarrollo humano a través de la espiritualidad, el amor verdadero y la solidaridad con el prójimo, para dar paso a una sociedad materialista y vacía. El “sentimiento del desengaño”, típico del Barroco Peninsular, expresado por Domínguez, permea toda la obra. Al igual que muchos escritores barrocos del Siglo de Oro, Domínguez asumió como estrategia discursiva mostrar abiertamente su frustración y desengaño frente a un proyecto de sociedad materialista. Un buen ejemplo del desengaño en la poesía barroca lo encontramos en la obra de Francisco de Quevedo (1580-1645), la cual se caracteriza por el sarcasmo, las imágenes grotescas y una profunda crítica social. El poeta, cansado de la falsedad del mundo, expresa su desengaño frente a un mundo banal y decadente.

Según el crítico Luis Rosales, la poesía del siglo XVI estaba al servicio de la convivencia social y sentó las bases de la ejemplaridad en la enseñanza de las costumbres y las actitudes que deberían prevalecer en el ambiente social. Es decir, la poesía clásica planteó la creación de una conciencia comunitaria, suprimiendo, de alguna manera, la expresión individual. Para Rosales, la poesía clásica fue el privilegio de los pueblos que no habían perdido sentido de unidad nacional, y cuya conciencia social respondía armónicamente a un ideal colectivo (cf. Rosales, 1966:25). El “equilibrio” en la obra poética renacentista, garantizaba la convivencia social, y por lo tanto una armonía social, aunque fuese aparente. En cambio, la poesía barroca, aunque mantuvo sus raíces clásicas, priorizó el desequilibrio ante el equilibrio; la intuición ante el sentimiento, y lo individual ante lo colectivo. En palabras de Rosales “la poesía barroca es una continuación de la poesía clásica, que la conduce al agotamiento de sus temas y de sus medios expresivos” (Rosales, 1966: 11).

El “desengaño barroco” en *Ecos del siglo*

En el siglo XIX, en *Ecos del Siglo* se vuelve a manifestar el sentimiento de desengaño frente a la crisis social y moral que atravesaba el mundo occidental, sobre todo europeo. Esta crisis también se manifiesta en Puerto Rico. Carmen Vargas Padilla fue la primera investigadora que destacó el idealismo de Domínguez: “José de Jesús Domínguez compuso varios sonetos en que se advierte la protesta del hombre idealista que es él, contra la tiranía de la riqueza, de lo práctico” (Padilla, 1961:162).

En el soneto I, Domínguez expresa su deseo de soñar en un contexto adverso, como lo fue el advenimiento de la modernidad. Para ilustrar esta contradicción, el poeta compara los sueños a un “dúctamo” y el sufrimiento a un “abrojo”. Como ejemplo de la decepción en el poema la voz lírica se deja seducir por esta figura femenina, de extraordinaria belleza, pero que no pasa de ser una quimera.

En el sueño de la vida,
como dúctamo entre abrojos,
me seduce con los ojos
una ilusión sonreída.

Su virtud desconocida
pone fin a mis enojos,
y me vuelve con antojos
otra vez la fe perdida.

Tiene larga cabellera;
lleva casco que fulgura,
con un cisne por cimera.

Como el alma reverbera
su preciosa vestidura.
¡Qué bellísima quimera! (Acevedo, 2007:47)

La ilusión, la belleza, es una quimera; la vida es un sueño. En el sonetino II, la voz poética expresa el desengaño cuestionando la visión positivista de la historia defendida por muchos intelectuales de la época.

De la prístina creencia
que fue brújula segura,
lo poquísimo que dura
será pasto de la ciencia.

Ya se tiene por demencia
lo que antes fue cordura,
y es un signo de cultura
no mentar la Providencia.

Bien está; pero presumo
que este nuevo catecismo
nos va a dar un chasco sumo.

Por de pronto, del abismo
no ha salido más que un humo,
nada más: el pesimismo. (Acevedo, 2007:47)

Este sonetino tiene la misma estructura que el soneto anterior. En él, Domínguez expresa preocupación por el avance de las ideas positivistas que pregonaba la supremacía de la ciencia y el progreso, postura a la cual Domínguez se oponía. Eric Samuel Quiñones plantea que, en Puerto Rico a finales del siglo XIX, todavía existía la tensión a partir de la resistencia de reconciliar “el dogma religioso con el método científico” (Quiñones, 2014:331). El investigador sostiene que “Al idealismo del primer soneto se opone la desilusión que se refleja en este, relación que prefigura la transición de idealismo a decepción que plasma esta colección de sonetos” (Quiñones, 2014:331).

En el siguiente soneto, el número IV, el poeta expresa su desengaño cuestionando las figuras de la mitología y lo que ellas representan. Es la desmitificación de lo noble y lo grandioso.

Privilegio divino, ya lo creo
por Júpiter el fuego fue guardado;
con él, del universo recostado,
no tuvo más razón que su deseo.

Robóselo un titán, y cual trofeo,
se lo trajo al mortal desheredado:
¡ay! encima del Cáucaso elevado,
pagó su negro crimen Prometeo.

Los hombres, con espíritu sencillo,
creyendo ver un dios en aquel brillo,
fundáronle santuarios y capillas...

Hoy, que todo es un puro baratillo,
aquel dios que adoraban de rodillas,
¡por un cuarto se tiene en el bolsillo! (Acevedo, 2007:50)

En este soneto, Domínguez nuevamente acude a la mitología grecorromana que representan el bien y el mal, para ilustrar la degradación de los dioses en su relación con los mortales. También este poema ilustra la banalidad y la corrupción de los hombres a cambio del vil metal. Ramón Luis Acevedo, sostiene que:

Para Domínguez el mundo moderno es un mundo desacralizado en que los antiguos mitos han sido desvalorizados y hasta lo sagrado se ha degradado a vulgar mercancía; el valor de cambio predomina totalmente sobre el valor de uso (Acevedo, 2017:26).

La desacralización del mundo ha sido resultado de la mentalidad positivista y del auge de la ciencia. Domínguez, a pesar de ser científico, cuestiona la ciencia como instrumento privilegiado de conocimiento, que destruye las antiguas creencias dejando al ser humano en el desamparo y la intemperie espiritual (Acevedo, 2007:27)

En el soneto V, Domínguez expone claramente su visión en cuanto al “Espíritu del siglo”.

La estatua de Molok está caldeada
con el fuego que dentro han encendido,
murmurando famélico rugido
que reclama la víctima sagrada.

Un anciano de barba dilatada,
con fatídica túnica vestido,
en los brazos del dios enfurecido
coloca una criatura delicada.

Sujeto por el ídolo tremendo
que parece diabólico vestigio,
¡el niño se va pronto consumiendo...!

¡En vano pasó tiempo tan horrendo...!
Con el nombre de Espíritu de siglo,
aun el viejo Molok está rugiendo. (Acevedo, 2007:51)

Este soneto narra el sacrificio de un niño para saciar el hambre de Molok. Estos versos expresan la degradación de la sociedad “moderna” a partir de idolatría a falsos dioses, el poder y la riqueza, los cuales rigen el ansia del consumo. Esto es lo que Domínguez llama el “Espíritu del siglo”.

Como se ha podido apreciar en este breve ensayo, el poema *Las huríes blancas* (1886), posee características neobarrocas, las cuales descansan, fundamentalmente, en lo estético, característico de la obra culterana gongorina. Uno de las características sobresalientes en este poema es el orientalismo presente en *Las huríes blancas*, representa el viaje imaginario realizado por Osmalín hacia la perfección y la felicidad. En el universo ideológico de su autor, significaba el paradigma que se antepone a una espiritualidad perdida. En otras palabras, fue una utopía que, en su momento histórico, se presentó como un elemento desestabilizador frente a la ideología de la clase dominante en Europa y en el Puerto Rico del siglo XIX. En ese sentido, *Las huríes blancas* es una crítica a un proyecto de modernidad que tuvo como objetivo la acumulación y la propagación de una mentalidad materialista que ignoró el desarrollo humano, y por consecuencia, su necesidad de trascendencia y de belleza.

Por otro lado, lo neobarroco en *Ecos del siglo* (1892), descansa, fundamentalmente, en el sentimiento de desengaño, típico de la obra conceptista barroca de Francisco de Quevedo. Lo neobarroco en *Ecos del siglo* (1892) aflora en el “sentimiento de desengaño” presente en toda la obra. Se concluye, que en *Ecos del siglo* está presente, como característica principal de sus rasgos neobarrocos, el “sentimiento de desengaño” característico del barroco del siglo XVII. El barroco priorizó el sentimiento individual para poder manifestar su incredulidad y decepción frente al sistema político y económico imperante, José de Jesús Domínguez en *Ecos del siglo*, se manifiesta de forma pesimista frente a la crisis social y ética que atraviesa Puerto Rico y el mundo occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Ramón L. *Antología crítica de la literatura puertorriqueña: Desde los mitos taínos hasta Zeno Gandía (siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX)*. San Juan, P.R.: Editorial Cultural, 2005. Impreso.
- . *Ecós del siglo o la otra cara del modernismo*. San Juan, P. R.: Editorial Lea, 2007. Impreso.
- . *El discurso de la Ambigüedad: La narrativa modernista hispanoamericana*. San Juan, P.R.: Isla Negra Editores, 2002. Impreso.
- Cabrera, Francisco Manrique. *Historia de la literatura puertorriqueña*, Río Piedras: Editorial Cultural, 1971. Impreso.
- Carpentier Alejo. “Problemática actual de la novela hispanoamericana” en Norma Klhan y Wilfredo H. Corral (compiladores). *Los novelistas como críticos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1991. (Tierra firme). Vol. I. Impreso.
- Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Deleuze, Gilles, Félix Guatari y David A. Rincón. *Rizoma*. México, D. F.: Fontamara, 2010. Impreso.
- Domínguez, José de Jesús. *Las huríes blancas*. Mayagüez, P. R.: Tipografía Comercial. Marina, 1886. 59. Impreso.
- . “Treinta sonetos”. *Revista Puertorriqueña*, Vol. VI, 1892. Impreso.
- Feria Vásquez, Miguel Ángel. *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura Hispánica*. Thesis. Universidad Complutense De Madrid, 214. N.p.: n.p., n.d. Web. 8 Mar. 2014. <<http://eprints.ucm.es/24389/1/T35066.pdf>>. Impreso.
- Figuerola, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008. Impreso.
- González Alcantud, José Antonio y Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. *El orientalismo desde el sur*. Sevilla: Junta De Andalucía, Consejería de Cultura, 2006, pp. 38-39. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1978. Impreso.
- Hernández Aquino, Luis. *El Modernismo en Puerto Rico, poesía y prosa*. Barcelona: Editorial Manuel Pareja, 1972. Impreso.
- . “Nuevas reflexiones sobre el modernismo puertorriqueño”. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. Año XI, 1968, Núm. 38, enero-marzo. Impreso.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Losada, Ana María. “Prólogo” *Antología de José de Jesús Domínguez*. San Juan, P. R.: Ateneo Puertorriqueño, 1963. Impreso.
- Martínez Masdeu, Edgar. *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*. San Juan P. Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977. Impreso.
- Moreira-Vidal, Rubén A. *José de Jesús Domínguez: primer modernista de Hispanoamérica*. Tesis inédita doctoral. Temple University, 1997. Impreso.
- Náter, Miguel Ángel. *Las huríes blancas y El Rey de Samos*. San Juan, P. R.: Editorial Tiempo Nuevo, 2015. Impreso.

- Rosales, Luis. *El Sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1966. Impreso.
- Schulman, Iván A. y Evelyn Picón Garfield. *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*. La Editorial, UPR, 1999. Impreso.
- Quiñones S. Eric. *La obra poética de José de Jesús Domínguez, estudio preliminar, texto y notas*. Tesis inédita doctoral. The City University of New York, 2014. Impreso.
- Vargas Padilla, Sor Carmen. *José de Jesús Domínguez: vida y obra*. Tesis inédita de Maestría, Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1961. Impreso.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana, IN: Purdue UP, 2003. Impreso.
- Ureña, Pedro Enríquez, *Historia de la cultura en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. Impreso.
- Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. Impreso.
- Zamora, Lois Parkinson y Aura Levy. *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2011. Impreso.