

Entre la piedra y el agua: la “genericidad” de los poemas largos

Por María Cecilia GRAÑA*

1. Las “grandes formas” en la poesía

EN GENERAL SE HABLA DE LOS POEMAS LARGOS en las distintas literaturas nombrándolos por medio de una “familia de formas”:¹ se los ha llamado “nueva épica” o poemas sustentados por un *ethos* épico, “secuencias”, poemas épico-líricos, poemas “continuos”, “sucesivos”, prosa poética (en la que los ritmos líricos se mantienen y no llegan a ese punto de indiferencia productiva que es la prosa según Schlegel). En realidad, la impresión que se tiene es que los poemas largos dentro de la crítica son como los *Sammelbegriffe*, “conceptos de conjunto” (como la lírica o la épica)—que según Klaus W. Hempfer sirven para clasificar elementos en grandes periodos de tiempo (la “lírica del siglo XVIII”, por ejemplo).² Lo que es indiscutible es que la extensión tiene siempre un peso en cualquier intento clasificatorio, en particular el de los géneros literarios, y la oposición breve/extenso, “pur essendo necessariamente relativa, è sempre pertinente”.³

Cuando un lector se encuentra frente a un poema largo moderno se hace, instintivamente, una serie de preguntas como: ¿puede incluirse el poema aislado en una serie que se ha ido conformando a lo largo del tiempo? Y la supuesta serie, ¿da lugar a la creación de nuevos poemas? Las preguntas acarrearán consigo, asimismo, otras cuestiones que surgen al ver el modo preeminente (¿lírico, narrativo, dialógico?) que caracteriza al poema; o que nacen de ver que los elementos textuales se distribuyen o condensan, tienden a ser discontinuos o apuntan

* Profesora de Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas extranjeras de la Universidad de Verona, Italia; e-mail: <cecilia.grana@univr.it>.

¹ Cf. María Cecilia Graña, “Il poema estenso, un esempio novecentesco di ricerca poetica”, en *id.*, ed., *Il poemetto: un esempio novecentesco di ricerca poetica*, Cagliari, CUEC, 2007, p. 50.

² La *Gattungstheorie* de Klaus W. Hempfer es comentada por Peter de Meijer, “La questione dei generi”, en Alberto Asor Rosa, dir., *Letteratura italiana: l'interpretazione*, vol. 4, Turín, Einaudi, 1985, pp. 248-249. Por su parte Jean-Marie Schaeffer habla, en relación con el concepto de género, de casos en los que se encuentran “simples parecidos de familia, *Familienähnlichkeiten*, por decirlo con las palabras de Wittgenstein”, véase “Del texto al género”, en Miguel Ángel Gallardo, ed., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 1988, p. 174.

³ De Meijer, “La questione dei generi” [n. 2], p. 271.

a la sucesión, se contraponen o concuerdan. Para establecer en última instancia esa “serie genérica”, el lector tendría que tener en cuenta las relaciones entre la narración y la lírica y entre la prosa y el verso, así como considerar los aspectos retóricos y de versificación que se fueron imponiendo a lo largo del siglo XIX y que han prevalecido en el siglo XX; tendría también que observar con atención cuáles son los modos semánticos y los temas con los que estos aspectos formales se relacionan mejor, y entender si las formas extensas se retoman a lo largo del tiempo porque responden a una exigencia particular del contexto de donde provienen.

Responder a todas esas preguntas y premisas es algo que va más allá de este trabajo, por lo que aquí quisiera limitarme a analizar cómo algunos paradigmas temáticos tienen una particular afinidad con el desarrollo de las formas poéticas extensas en América Latina y lo que Schaeffer llama su “productividad genérica”.

2. La “productividad genérica”

JEAN-MARIE SCHAEFFER intenta responder, entre otras, a la pregunta “¿cuál es la relación que vincula el (los) texto(s) con el (los) géneros?”⁴ y advierte que, si bien “la genericidad puede explicarse perfectamente como un juego de repeticiones, imitaciones, préstamos, etc., de un texto respecto a otro, o a otros, y el recurrir a un postulado ‘contundente’ como el de una estructura o modelo de competencia”, esta explicación resulta superflua pues no aclara muchas otras cosas. Esto no quita que Schaeffer admita que una definición puramente textual de la genericidad ayuda a fijar un criterio empírico, el cual, en cierto modo, logra oponerse a “las teorías ontológicas en las que los ‘géneros’ son, por definición, trascendentales a la textualidad”.⁵ En efecto, las teorías genéricas muchas veces proyectan la visión retrospectiva hacia un texto ideal “meramente imaginario” y, muchas veces, crean géneros en oposición, algo que resulta “empíricamente refutable”.⁶ De allí que el teórico concluya que, a veces, los críticos producen la noción de género no a partir de rasgos similares en un *corpus* determinado, sino desde un texto ideal del que los textos empíricos serían sólo derivados imperfectos. Algo que podemos observar en la crítica de los poemas largos de los siglos XIX y XX que se empeña en nombrarlos como “nue-

⁴ Schaeffer, “Del texto al género” [n. 2] p. 156.

⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁶ *Ibid.*, p. 164.

va épica”, como si la extensión los catalogara dentro de la “poesía genérica”, según Schlegel, en la que predominaba la Objetividad.

No obstante que las lecturas inmanentes tiendan a considerar el texto como un “objeto” que se explica a partir de ellas, toda lectura es el resultado de dos intenciones institucionalizadas: “la del codificador del texto y la del descodificador”,⁷ aunque, a veces, cuando esas dos intenciones coinciden, el resultado no siempre es una consecuencia de ellas. Así, no se puede negar que el impulso totalizante de la épica perdura en la intención de ciertos autores; baste pensar en el intento de Carlos Pellicer (*Piedra de sacrificios: poema iberoamericano*), Pablo Neruda (*Canto general*) o Ernesto Cardenal (*Homenaje a los indios americanos*) por construir una enciclopedia de la historia, el paisaje o la demografía de América. Tampoco se puede negar que lectores y críticos han hecho prevalecer, por momentos, un punto de vista ontológico, leyendo el poema largo como una reiteración de la antigua épica, en lugar de pensarlo caracterizado por la subjetividad y por un contexto completamente diverso como el de la modernidad. Y a pesar de todo, se constata que, si la intención de escritura y de lectura es abarcadora, el resultado en el texto, hoy, no es el mismo que se generaba en la antigüedad porque, en algunos casos, el aliento grandioso aparece minado desde la raíz por la situación precaria del enunciante que se relaciona con el mundo a través de la duda o de la interrogación —como en los poemas de Juan L. Ortiz (*El Gualaguay*) o Martín Adán (*La mano desasida*).

A pesar de estas premisas, me doy cuenta de que estoy intentando hacerme algunas preguntas sobre cómo “fijar” el género de los poemas extensos entendiendo los mismos como “objetos físicos” que requieren una lectura inmanente —menos referencial y más aferrable físicamente, pues, de esa forma es más fácil lograr insertarlos en una serie con un *pattern* definido. Sin embargo, aunque los géneros se conciben como comodidades históricas o etiquetas, tratar de enmarcar la forma que nos ocupa en un género se transforma en una verdadera incomodidad porque frente al poema largo nos encontramos, más que nunca, delante de esa idea de literatura que Jean-Paul Sartre había definido como un extraño trompo que no existe sino en movimiento.⁸ A lo que se suma que, en la modernidad, la importancia del concepto de extensión de un poema se volvió relativa (como ha señalado Octavio Paz en

⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Situations II*, apud Gérard Genette, *Figures I: retórica e estruturalismo*, Turín, Einaudi, 1969, p. 58.

su magistral ensayo *Contar y cantar*);⁹ de allí que, en Italia, haya comenzado a usarse la palabra *poemetto* para distinguir los textos modernos de mediana extensión como los de Giovanni Pascoli, de los largos *poemi* renacentistas. Otra razón que acentuó las dificultades mencionadas nace cuando la crítica de la primera mitad del siglo xx traspuso las premisas interpretativas de la poesía pura a toda la poesía moderna.¹⁰ Esto volvió engorroso comprender poemas que logran, ampliando la propia longitud, acercarse a formas narrativas breves como *Mi hija mayor va a Buenos Aires* de Roberto Fernández Retamar, que parodian la épica (*El carrito de Eneas* de Daniel Samoilovich), introducen formas dialógicas (*El despertar de Samoilo* también de Samoilovich) o que articulan el poema con partes del teatro griego (“Episodio”, “Coro”, “Antistrofa” y “Éxodo”), como en *José Miguel Carrera (1810)* de *Canto General* de Neruda.

Sobre la dificultad y las dudas que surgen cuando se pretende leer esta forma poemática como género reflexiona el crítico Smaro Kambourelí al analizar los *long poems* de la literatura canadiense de los siglos xix y xx. Dico autor observa en particular los escollos que nacen cuando se intenta apoyar la forma exclusivamente sobre un modo lírico o sobre uno narrativo. En pocas palabras, la “inquietud genérica” que caracteriza al poema largo impide leerlo desde cualquier perspectiva fija:

The long poem cannot be read as if it were an extended lyric, a strange epic —strange because of our unheroic times— or as if it were a narrative poem; it may share the emotive tonalities of the lyric, but it doesn’t sanction the lyric’s brevity, it may share the epic’s intent to ‘sing’ of national matters and anxieties [...] but it does so in ways that parody the epic ethos. And when it tries to tell a story it gets sidetracked and tells instead a story about the telling of a promised story.¹¹

En realidad el poema largo comparte con toda la poesía moderna ciertos rasgos específicos que Pedro Lastra se ha detenido a analizar. Lastra observa que muchos poetas (y antipoetas como Nicanor Parra) quieren establecer un “nuevo” contacto con la realidad y para eso introducen o apuntan a “hechos” en sus poesías. El recurso a la narratividad

⁹ “El número de versos no es un criterio” dice Paz en “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, en *id.*, *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 11.

¹⁰ Ronald de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna: proposte teoriche ed esercizi di lettura*, Florencia, Franco Cesati, 1997, p. 10.

¹¹ Smaro Kambourelí, “Preface”, a *id.*, *On the edge of the genre: the contemporary Canadian long poem*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 1991, p. 1.

era algo que los modernistas habían introducido en el modo discursivo pero manteniendo la conciencia de las fronteras que separaban lo narrativo de lo lírico; aunque hicieran “poemas narrativos” o “prosa poética”, para José Martí, Rubén Darío, José Asunción Silva, Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde o Carlos Pezoa Véliz “el peso de la sustancia épica no desaparecía, y ni siquiera se diluía, en el acto de traspasar las líneas que los demarcaban”.¹² En cambio, a partir de los imaginistas ingleses, lo narrativo de un poema habrá de actuar como la *différance* que intensifica los efectos del mismo: lo narrativo se vuelve, así, funcional para multiplicar los sentidos de una lírica.

Por lo general, en un poema largo moderno predomina una estructura lírica: el texto se dispone en una secuencia de versos (por ejemplo, a veces sólo endecasílabos —*Piedra de Sol*—; a veces alternando versos libres con otros de siete y once sílabas —*Muerte sin fin*—; a veces en versículos —*Hospital Británico*). Pero el poema largo puede presentarse también como una mezcla de prosa y verso —*Los trabajos perdidos* de Álvaro Mutis— o solo; bajo forma prosástica (*i.e.* *Espacio, Temblor del cielo*); una prosa que mantiene la presencia del punto de vista o la voz del sujeto “sintiente” de la lírica y un modo expresivo impregnado de esencia poética.

Es evidente que esta serie de textos “mestizos” (en cuanto mezclan la lírica con la narrativa o el drama y aparecen caracterizados por una extensión que supera la de una poesía tradicional), hoy se insertan en canales comunicativos complejos y variados, particularmente en América Latina (como lo ha demostrado Antonio Cornejo Polar para el caso de la literatura peruana). Y lo hacen por medio de actos comunicativos que, en muchos casos, reproducen algunos codificados por la literatura occidental, actualizándolos en un canal situado, ahora, en otro circuito y contexto, lo cual induce a una lectura que resulta de la mediación de todos esos elementos. Por eso, aunque el carácter retrospectivo del concepto de género sea útil para un cierto tipo de lectura (si bien no siempre tiene en cuenta el texto real que, a su vez, nunca logra replicar *in toto* el género al cual se adscribe), creo que es más adecuado utilizar el concepto de “genericidad” de Schaeffer, que mantiene la relación de pertenencia con una serie de architextos pero es más flexible y abierto a la productividad de nuevos textos.

Al pensar en los poemas extensos modernos hay que reconocer que una relación architextual puede establecerse con una obra que,

¹² Pedro Lastra, “Notas sobre la poesía hispanoamericana actual”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 25 (1985), p. 135.

más que constituir un género (pues pocos son los textos que conforman la serie), dio lugar a una gran “productividad textual”.¹³ Me refiero a la “Silva-soledad” de Góngora, practicada por muchos autores de poemas extensos a lo largo del siglo XIX¹⁴ y aludida por otros a comienzos del siglo XX. A partir de Góngora, la silva aparecerá diversificada en silva de temática variada, extensión media e integrada como pieza de cancionero, y silva de carácter descriptivo, extensa, concebida como un poema unitario; sin embargo, antes de ser usada por el cordobés, a lo largo de los siglos esta forma aestrófica dio lugar a numerosos intentos frustrados por clasificarla,¹⁵ intentos análogos a los de aquellos que hoy quieren colocar el poema extenso en una casilla.

Como en un poema extenso la longitud mayor o menor excede siempre la de una lírica, ése acaba por ser el rasgo distintivo e indispensable para la conservación y definición de la “serie”. Es el rasgo que lo coliga con las “grandes formas” de la literatura (la novela frente al cuento, un poema frente a una lírica), las cuales, como notó Iuri Tinianov, requieren un mayor empleo de energía por parte del autor y del lector.¹⁶ Así pues, la extensión de un poema pone en evidencia una mayor articulación de elementos de los que pueden aparecer en una lírica. Y esto da una relevancia particular al principio compositivo del texto —principio que resalta, por ejemplo, en *Blanco* de Octavio Paz— y a su desarrollo —como se ve en *Piedra de Sol* también de Paz. Y la extensión determina, asimismo, relaciones particulares entre los modos semántico, expresivo o discursivo y enunciativo pues, cuando los elementos semánticos de un poema son reducidos en proporción a su longitud (como se observa en *La mano desasida* de Martín Adán),¹⁷ la energía del autor, para ir desplegando el texto, tiene que poner en

¹³ En lo que se refiere a “productividad” de la “Silva-soledad” en la literatura española, cf. Nadine Ly, “Las Soledades: ‘... Esta poesía inútil...’”, *Criticón* (Toulouse), núm. 30 (1985), pp. 7-42.

¹⁴ Cf. al respecto Miguel Gomes, “Las *Silvas americanas* de Andrés Bello: una relectura genológica”, *Hispanic Review*, vol. 66, núm. 2 (primavera de 1998), pp. 181-196; y un artículo de mi autoría, “La ‘silvestre ninfa’ va a América: las *Silvas americanas* de Andrés Bello”, en Emilia Perassi e Irina Bajini, eds., *Escrituras y reescrituras de la Independencia en Hispanoamérica*, Bogotá, Caro y Cuervo, en prensa.

¹⁵ Véase al respecto Begoña López Bueno, “Presentación: de la historia externa de este volumen a la historia interna de la silva”, en *id.*, ed., *La silva: encuentros internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, PASO/Universidad de Sevilla/Universidad de Córdoba, 1991, pp. 5-15.

¹⁶ Cf. Jurij Tynjanov, “Il fatto letterario”, en *id.*, *Avanguardia e tradizione*, Bari, De Donato, 1968, p. 51.

¹⁷ Cf. mi artículo “Intensos poemas extensos: el rodar conjunto del canto y el cuento”, en las actas del *I International Conference on Non-Lyric Discourse in Contemporary Poetry: Spaces, Subjects, Mediality*, Vigo, 2011, en prensa.

acto un mayor número de modalidades enunciativas y discursivas (por ejemplo, diversificar la función de cada tema o motivo, introducir la reiteración, el paralelismo o bien figuras retóricas que los representen de otra manera).

Quien escribe un poema largo trata de encontrar un camino para llegar a un “mundo posible” mientras está contando la condición de éste; tal cosa se logra sólo con una mayor libertad y, en este sentido, esta forma poética, con su longitud, favorece la divergencia así como la convergencia del yo, del mundo y del discurso. Y el poeta lo hace teniendo en cuenta diversas verdades y tomando, a veces contemporáneamente, direcciones opuestas. Incluso puede elegir como verdad y modalidad propias las que contradicen lo que habitualmente se hace, como Juan José Saer: “Tradicionalmente, en la poesía el procedimiento esencial es la condensación y en la prosa, el de distribución. Mi objetivo es obtener en la poesía el más alto grado de distribución y en la prosa el más alto grado de condensación”.¹⁸

Además, los dos impulsos que según Octavio Paz se encuentran en el cruce del poema largo: el cantar —una tendencia hacia la lírica, hacia lo intenso y, por esto, hacia lo discontinuo— y el contar —un empuje hacia lo temporal, lo sucesivo y lo continuo— a finales del siglo XIX y principios del XX derivan hacia una suerte de pérdida de las funciones primarias de cada uno porque, muchas veces, el contar acaba textualmente en fragmentos (fragmentación que, gracias a la extensión puede transformarse en principio constructivo) mientras el cantar parece haber agotado sus posibilidades métricas para, en muchos casos, derivar hacia la prosa.

Lo cierto es que para acercarnos a la “productividad genérica” de un texto determinado, tendremos que identificar los rasgos de similitud entre diversos escritos que habrán de seleccionarse como específicos de la misma. Ahora bien, deben tenerse en cuenta los cambios ocurridos en la modalidad enunciativa de la poesía moderna, pues, como ha señalado Pedro Lastra, en los poemas de los “mundonovistas” Luis Carlos López o Ramón López Velarde, los sujetos poéticos “en plena posesión de su facultad expresiva” pueden “impugnar una costumbre del discurso” porque reconocen que están en condiciones de hacerlo; en cambio en los poemas actuales de América Latina, el sujeto es precario, está “situado en un lugar común y, por eso, atravesado por los

¹⁸ Saer en una entrevista hecha por Guillermo Saavedra y citada por Martín Prieto en “En el aura del sauce en la historia de la poesía argentina”, *Mundopoesía*, en DE: <<http://members.fortunecity.com/mundopoesia2/articulos/enelauradelsauce.htm>>.

más diversos lenguajes”.¹⁹ En la medida que en la modernidad el modo enunciativo cambia de valencia, de la misma forma cambian las premisas de su lenguaje y el discurso se ve imbuido de materias textuales de diversa procedencia; basta pensar en el complejo tejido o fricción (por momentos, irónica) de un poema de Carlos Germán Belli. En “Canción a las ruinas de un primogénito de Itálica” confluyen un imaginario renacentista con otro tecnológico de la época contemporánea y, en el nivel expresivo, el discurso barroco (vocablos, figuras retóricas, expresiones consolidadas por la literatura) aparece en boca de un yo humilde, bajo, segundón, infantil que replica algunas de las voces vallejanas de *Trilce*, para apropiarse en el nivel semántico de hechos autobiográficos, como la enfermedad del hermano de Belli y expresar el dolor provocado en el yo por la misma.²⁰

Todos estos fenómenos que en mayor o menor medida han caracterizado a la literatura desde siempre, después del modernismo se vuelven preeminentes; y en un poema largo se evidencian en el desarrollo del texto, en su fluir acuático o en su rodar pedregoso, donde se va estructurando el difícil equilibrio entre lo inesperado y lo recurrente.

3. *El problema de interpretar la variedad y la unidad*

EL lector, como vemos, debe ejercitar una mirada “estereoscópica” frente a estos textos que son el resultado de una voluntad de estilo; una mirada que se requiere, asimismo, para la lectura de un volumen que une con un hilo narrativo, temático o expresivo una serie de poesías breves. En efecto, para algunos escritores el mero hecho de reunir en un libro sus poesías hace que las pongan automáticamente en un tipo de relación que va más allá del concepto de colección. Éste es el caso de un joven Carlos Pellicer que colocó la palabra “poema” como subtítulo a *Piedra de sacrificios: poema iberoamericano* (1924), una serie de poesías independientes entre sí, pero que se van delineando como etapas de un viaje por el continente americano y que, en su *Esquema para una oda tropical* (1933-1973) articuló alrededor del yo autobiográfico (como si fuera “una imagen con diferentes luces: juventud y madurez”)²¹ la intención de cantar el trópico en dos partes, escri-

¹⁹ Lastra, “Notas sobre la poesía hispanoamericana actual” [n. 12], p. 134.

²⁰ Carlos Germán Belli, “Canción a las ruinas de un primogénito de Itálica”, en *Canciones y otros poemas* (1982), *Antología crítica*, John Garganigo, sel. y notas, Hanover, Ediciones del Norte, 1988, pp. 199-206.

²¹ Carlos Pellicer, *Esquema para una oda tropical*, en DE: <<http://biblioteca.digital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol1/paisaje/html/13.html>>. Consultada el 30-IV-2011.

tas a distancia de cuarenta años una de otra. Y lo mismo ocurre con el español Andrés Sánchez Robayna, autor de poemas extensos (y estudioso gongorino y sorjuanino), para quien el aliento con el que prepara un poemario contiene siempre el germen de la extensión:

No concibo el *libro* como un mero “conjunto” de poemas, es decir, una pura actuación sobre lo acumulativo y sobre la escritura diseminada en el tiempo. En mi caso se trata de algo más complejo que atañe a una física del libro, que sueña con su “unidad”, casi siempre imposible, pero que procede por un mecanismo de ilusión constructiva, casi arquitectónica. De ahí que yo mismo tenga a veces la impresión de estar presentando en cada libro, más que una reunión de poemas, un largo poema único.²²

Diría que a la confusión terminológica entre “poema” y “poemario” se ligán los conceptos de *unidad* y *variedad* porque, si a un poema corto lo leemos de una sola tirada y es difícil que hablemos de “partes” en relación con él, en el poema largo, “cada parte tiene vida propia”.²³ Octavio Paz considera que aunque en el poema extenso las partes se aflojen, no puede ser concebido como una *suite* sino como un todo, una forma orgánica.²⁴ Sin embargo, creo que definir de un modo u otro un volumen de poesías depende de quien enuncia, aunque no cabe duda de que el desplazamiento “può svolgersi solo in una direzione: le forme brevi sono trasferibili nelle forme lunghe e non viceversa”.²⁵

Creo, además, que revisar los conceptos “poema extenso” y “poemario”²⁶ cumple una función porque los mismos no siempre son análogos. A veces, los términos se usan *a pesar* de la voluntad autoral, como ejemplifica la edición de Archivos de *Muerte sin fin*; allí, bajo el título, aparece en nota del editor la aclaración: “Poemario dividido en diez partes”,²⁷ no obstante que esas partes estén relacionadas “sinfónica-

²² En Rafael José Díez, *La poesía como unificación (entrevista a Andrés Sánchez Robayna)*, en DE: <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/98/-ebook.pdf>>, p. 5. Consultado el 30-IV-2011.

²³ Paz, “Contar y cantar (Sobre el poema extenso)” [n. 9], p. 12.

²⁴ Octavio Paz, introducción a *Delta de cinco brazos*, Nicanor Vélez, ed., Barcelona, Círculo de lectores, 1994, p. 10.

²⁵ De Meijer, “La questione dei generi” [n. 2], p. 271.

²⁶ Al respecto cf. Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Génova, Il melangolo, 1983. Véanse además las reflexiones de Nicanor Vélez, “El poema extenso: arquitectura de palabras y silencios en *Piedra de Sol y Blanco* de Octavio Paz”, en María Cecilia Graña, ed., “*La suma que es el todo y que no cesa*”: el poema largo en la modernidad hispanoamericana, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 66-67.

²⁷ José Gorostiza, *Poesía y poética*, Edelmira Ramírez, ed. crítica, París, UNESCO-ALLCA XXI, 1988 (Col. *Archivos*), p. 63.

mente” por medio de la dialéctica continente-contenido (la copa y el agua) y que su autor haya especificado al hablar de su concepción musical del poema que “La suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía”.²⁸

En otras ocasiones, la voluntad de estilo al crear una gran arquitectura poética no siempre acierta con el resultado final. Por ejemplo, los vasos comunicantes entre “poema largo” y “poemario” se vuelven a establecer en el enciclopedismo de Neruda, quien en *Canto general*, según palabras dichas en 1964, quiso ser un “poeta cíclico que pasara de la emoción o la visión de un momento a una unidad más amplia”.²⁹ No obstante que la intención enciclopédica sea el cemento estructurador de la parte XIV, *El gran océano*, la unidad de esta sección —en la que se representan elementos de la geografía, la fauna, la flora y el tiempo arcano que todavía subsiste en las estatuas de piedra de las islas del Pacífico— se diluye, en la medida en que el sujeto poético no acompaña la secuencia de las diversas poesías. La serie de poesías, a pesar de la unidad semántica y la voluntad unitaria del autor, queda sujeta a una fuerza centrífuga; quizás por eso, la parte siguiente del gran libro nerudiano compensa esa dispersión del sujeto lírico con una suerte de “autobiografía” en verso constituida por veintiocho poemas titulada: *Yo soy*. Muy distinto es el caso del poema *José Miguel Carrera (1810)*, ya mencionado, o de otra parte de *Canto general*, *Alturas de Macchu Picchu*, en la que las distintas secciones aparecen unidas semánticamente por el canto a la antigua ciudad de piedra y se articulan entre sí gracias a la voz poética que invita a un tú a cumplir su mismo recorrido geográfico y espiritual.

4. Analogías entre el modo semántico y el expresivo

ENTENDER la realidad hispanoamericana a partir de las premisas de Alejo Carpentier —que la ve caracterizada por “una ampliación de las escalas y categorías” y potenciada por el hombre latinoamericano que la observa y la vive “con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’”—³⁰ permite comprender que lo extraordinario de las dimensiones colosales de sus montañas, de la extensión desmesurada de sus llanuras o lo

²⁸ Una concepción musical del poema que Gorostiza tenía muy clara al hacer esta distinción, en José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en *ibid.*, p. 150.

²⁹ Mario Enrico Santí, “Introducción”, en Pablo Neruda, *Canto general*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 64-65.

³⁰ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, pp. 83-99.

abigarrado de sus selvas constituyen un estímulo para afirmar la identidad americana. ¿Y qué mejor modo para representarla que ampliar las dimensiones del texto?³¹ Así, en la época independentista, Andrés Bello elige la forma aestrófica de la silva para invitar a la Divina Ninfa, la Poesía, a abandonar la “región de luz y de miseria” que es Europa y volar adonde el mundo de Colón abre su “grande escena”.³² Y del mismo modo, las “formas colosales” que propuso Esteban Echeverría para que las nuevas repúblicas pudieran expresar mejor su naciente identidad no estaban desligadas de las premisas de su americanismo literario:³³ afirmar la identidad americana se logra poniendo de relieve la exuberancia natural que había impresionado a los primeros conquistadores con una forma que sea un *analogon* de la misma.

Y en el siglo xx también los escritores europeos se dejan arrebatar líricamente por la inmensidad del paisaje americano. Es lo que le sucede a Pedro Salinas cuando se asoma al mar Caribe y lo contempla; un mar de belleza excepcional que, articulado a la idea de salvación, lo empuja “hacia la forma del poema largo”.³⁴ Y de la misma forma, el ilimitado panorama de la península de La Florida donde había naufragado Álgar Núñez Cabeza de Vaca, es lo que induce a Juan Ramón Jiménez a escribir un texto que él mismo vuelve análogo al paisaje, el cual “abierto, libre”, “es como el poema: llano, amplio. Sin una colina ni un obstáculo que se oponga a la vista”.³⁵

³¹ En una entrevista Julio Ortega ha afirmado: “Nel barocco [...] c’è una circolarità della rappresentazione: gli oggetti sono riempiti di se stessi perché con l’America, appare la nozione di abbondanza che già si riscontrava in Italia. È curioso: ‘abundance’ non è un concetto inglese, nell’enciclopedia britannica appare ‘abbondanza’ e nell’enciclopedia portoghese ‘cose che stanno in Brasile’. Anche se l’abbondanza è un’invenzione dell’umanesimo, ossia la cornucopia. Non è casuale che l’abbondanza si trasformi nel gran mito della rappresentazione della bellezza dopo la scoperta dell’America e che la cornucopia stia in quasi tutti gli scudi latinoamericani e statunitensi. L’idea è che i prodotti dell’Occidente, quando prendono sembianze in America si producono mostruosamente, alcuni pensano addirittura che sia lavoro del diavolo. La teologia condanna l’abbondanza perché dice che incita ai peccati. Allora il barocco è il contributo americano per ampliare lo sguardo Occidentale”, en DE: <<http://www.lankelot.eu/letteratura/-intervista-julio-ortega.html>>. Consultada el 9-xi-2010.

³² Andrés Bello, “Alocución a la poesía”, en *id.*, *Antología*, Giuseppe Bellini, ed., Madrid, Clásicos Castalia, 2009, v. 34.

³³ Esteban Echeverría advierte que en América la poesía “para que pueda obrar sobre las masas y ser un poderoso elemento social” tiene que manifestarse “bajo formas colosales”, Esteban Echeverría, *Obras completas*, Buenos Aires, 1874, tomo 5, p. ix, citado en Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1967, tomo 2, p. 12.

³⁴ Francesco Fava, “*El contemplado* de Pedro Salinas: la salvación, el poema”, *Cuadernos Americanos*, núm. 117 (julio-septiembre del 2006), p. 237.

³⁵ Citado por Mercedes Juliá, *El universo de Juan Ramón Jiménez: un estudio del poema “Espacio”*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1989, p. 73. Sobre el origen del poema

Y América puede llegar, además, a estimular la ambición épica de un escritor. Neruda, por ejemplo, pensando en lo que acaba siendo *Canto general*, habla de su voluntad de escribir “un poema de extensión y totalidad” con el que quiere englobar “no sólo al hombre sino a la naturaleza, a las fuerzas escondidas” y con el que quiere enfrentarse “con el gran misterio del universo y también con las posibilidades del hombre”.³⁶ Sin embargo, en la modernidad ese *ethos* ya no tiende a referirse a una realidad total y objetiva sino, como ha señalado Smaro Kamboureli, sólo a un fragmento de la desmesura del paisaje (“the expansiveness of the prairie”)³⁷ que aparece teñido por la Subjetividad.

Un ejemplo lo vemos en *El Gualeguay* de Juan L. Ortiz; un poema de casi 2 650 versos, cuyo subtítulo es (*Fragmento*). El poema se centra en uno de los afluentes del río Paraná que atraviesa la provincia argentina de Entre Ríos, zona caracterizada por la abundancia no sólo desde el punto de vista natural sino también histórico. Por otro lado, se advierte en Ortiz el anhelo por cantar al río y su hábitat —del cual, como si fuera una divinidad, nacen y confluyen todos los seres de ese mundo.

El río era todo el tiempo, todo...
ajustando todas las direcciones de sus líneas
como la orquesta del edén bajo la varilla del amor...
Era el amor, el río...
Todo nacía de él, o venía evangélicamente
a él.³⁸

El nombre del río induce a esta visión totalizante, porque el diptongo que se repite en él, “gua”, en guaraní se une en una sola palabra, “Guaguay”, que quiere decir: “agua muchísima” (p. 668), y aparece en muchas palabras guaraníes (de “yaguareté” a “guara”: hombre) con significados diversos: proveniencia, región, gente.

también se conserva la carta —una y mil veces citada— fechada el 6 de agosto de 1943 y dirigida a Enrique Díez-Canedo, véase Juan Ramón Jiménez, *Cartas: antología*, Francisco Garfias, ed., Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 241-245.

³⁶ Santi, “Introducción”, en Neruda, *Canto general* [n. 29], p. 25.

³⁷ Kamboureli se refiere a *Homage, Henry Kelsey* de Jon Whyte, cf. *On the edge of the genre* [n. 11], p. 61.

³⁸ Juan L. Ortiz, *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1996, p. 665. Las citas en el texto siguen esta edición. *El Gualeguay* se publica por primera vez en *En el aura del sauce* (1971), edición en tres tomos que recogió toda la obra de Juanele (a excepción de algunos poemas inéditos como el que analizamos), publicada hasta entonces en ediciones de autor o en revistas literarias.

En los versos citados, el Gualeguay aparece como una unidad espacio temporal, un cronotopo que se refiere a un ámbito en donde transcurrió la mayor parte de la vida del autor del poema. Sin embargo, el yo lírico no sugiere atinencias autobiográficas sino que todo lo ve desde la perspectiva del mismo río y se identifica con él. Por eso, la mirada es “naturalmente supina” (p. 706), y los deícticos apuntan al ámbito fluvial: “a *estos* pajales, / y a *estos* montes y malezas, y a *estos* tembladerales” (p. 674).

Sin embargo, el río no es sólo dato objetivo sino, asimismo, paisaje que concentra la sensibilidad musical de Ortiz, su sentimiento casi religioso frente a la naturaleza e, incluso, sus reflexiones metaliterarias —de allí que, el objeto/sujeto del poema sea, también, esencia, sustancia ilimitada, “sin acá y sin allá”, que busca una forma:

aunque buscando, él [el río], es verdad, una a modo de “suite” para un a modo de límites,
en el anhelo de cumplirse él también
para el cumplimiento, que se acordaría, de todas las cosas y los seres,
en los mismos hitos, si se quiere, de la fugacidad o de la música,
pero antes del silencio... (pp. 708-709).

La dialéctica entre sustancia acuática y forma, que había sido el fundamento de *Muerte sin fin* de José Gorostiza, constituye aquí una reflexión sobre la que el yo lírico también puede ironizar: “Pero hasta cuándo, hasta cuándo iba a seguir / con esos ‘metafisiqueos’” (p. 741).

Como decía, toda la vida natural (las aves, los reptiles, los mamíferos, los árboles, los arbustos, nombrados a medida que aparecen en la Creación), una serie de lugares de los parajes y el transcurrir histórico (con elementos referenciales a las etnias indígenas y a figuras históricas), no sólo están enmarcados por el subtítulo (*Fragmento*) y por la palabra final “(continúa)” —que recortan la exuberancia y desmesura de este poema—, sino además limitados por la perspectiva particular que los presenta. En efecto, el lector ve todo eso en los reflejos o en los ecos que le llegan al río de la vida, de las batallas o de las migraciones que lo atravesaron, o que le hicieron saber de cosas lejanas.

Por eso, los sucesos concretos aparecen por medio de imágenes, figuras y vocablos caracterizados por la levedad, la irisación, la disolución, la alusión, la musicalidad, y por una morfología y una sintaxis en continuo fluir. El nivel expresivo reclama sonidos acuáticos al utilizar con frecuencia fricativas y vibrantes —“lluvia”, “cintillo”, “arrayán”— o palabras diptongadas —“ciñendo, misteriosamente, unos cielos de

arias” (p. 663)— fácilmente asociables a la lengua guaraní y al nombre del mismo Gualeguay; los verbos en potencial esfuman la certeza de lo que se está diciendo y la traspasan en posibilidad, mientras cualquier fijación de sentido se desliza por los puntos suspensivos de la corriente de palabras que, así como la del río mismo, no deja de fluir.

Las imágenes del río tienden a la irrealidad, en cuanto sólo son el “reflejo” del mismo, donde los colores se mezclan, se diluyen, se irisan y hacen pensar en una palabra que se reitera: *féerie*, algo mágico, fantasmagórico; vocablo que se relaciona con otros como “hada”, “traslúcido”, “perlara”, “ópalo”, “nácares”, “muselinas”. Y acompañan las luces irisadas que salen de la bruma del río, imágenes musicales (“una suerte de adagio”, “una ‘suite’ imposible, más ligera que la música / en su huída hacia el abismo, una melopea india”, “latía, más allá de su música, con todas esas vibraciones”, “frágil melodía” etcétera).

Un recurso expresivo del poema que va a resultar fundamental para difuminar lo rotundo de la épica (ya desde el momento que empieza a hablar de la gradual transformación del caos en cosmos) es la sucesión de preguntas que se distienden a lo largo de diversas estrofas:

Pero por qué la vida o lo que se llamaba vida,
siempre tragándose a sí misma para ser o subsistir,
en la unidad de un monstruo que no parecía tener ojos
sino para los “finales equilibrios”?
Por qué todo, todo para un altar terrible,
o en la terrible jerarquía de una deidad toda de dientes? (p. 667).

En realidad, las interrogaciones recuperan la continuidad fluvial del objeto y la perspectiva del sujeto del poema porque inician frases de forma imperceptible sin que el poeta las haya introducido con el signo predispuerto, tan sólo las cierra con el mismo, creando un efecto de extrañamiento. Como han señalado Piccoli y Retamoso: “En estos casos la lectura de la pregunta consiste en un movimiento doble. Un primer momento, *progresivo*, que sigue la linealidad de la secuencia en que se lee aparentemente un enunciado aseverativo; un segundo momento, *retroactivo*, en que la aparición del signo resignifica lo leído, en tanto que interrogación”.³⁹

Ahora bien, no es que el sujeto poético pregunte sin dar(se) jamás respuesta: aparecen afirmaciones pero éstas generan a su vez otras

³⁹ Héctor Piccoli y Roberto Retamoso, “Juan L. Ortiz”, en *Capítulo: historia de la literatura argentina*, núm. 105, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 177.

preguntas; una suerte de recurso dialógico para ir desarrollando la extensión del poema:

Sí, sí, también, sí... más seguía siempre la muerte,
sólo que cocinada, o hecha escudo, o hecha yelmo,
o hecha pétalos de ala por encima de las vinchas...
Una ofensiva menos jugada o más sesgada,
era, pues, la novedad de esos honores? (pp. 670-671).

Y si bien la intención épica del poema aparece continuamente frustrada por el nivel expresivo del discurso que aparece configurado desde una “enunciación dubitativa”,⁴⁰ la extensión se va midiendo en el movimiento regresivo al que las preguntas sin signo de apertura inducen:

Si uno se pregunta en qué momento del desarrollo de un poema empieza a manifestarse uno de sus rasgos esenciales, la extensión, creo que cabría responder que, como las nervaduras en una hoja, las líneas secretas que impulsarán su despliegue hasta su culminación están en germen desde el origen mismo [...] El poema extenso se alimenta a sí mismo, mantiene vivo su soplo alargando sus brotes hacia delante, de esos brotes nacen otros y de éstos, a su vez, los siguientes, y así de continuo.⁴¹

En *El Gualeguay* se advierte la fuerte intención autoral de conciliar el mundo objetivo y el subjetivo y de condensar o distribuir el material que se tiene entre manos. Es curiosa, por ejemplo, la distribución del recurso (épico) del catálogo a lo largo del texto: se utiliza con frecuencia para ir “bautizando” las distintas especies de la flora y la fauna que rodean o habitan en el río cuando el mundo parece estar “naciendo” de las aguas. Es menos frecuente en el momento en que la Historia se introduce en él. La historia que el río ve, ha visto, o ha sentido porque ocurría en sus afluentes, sucede cronológicamente, pero, a veces, se percibe como lejana: pocos son los nombres de los topónimos de batallas o sucesos históricos, de héroes libertadores y caudillos que aparecen en forma directa dentro del discurso. Por lo general, se alude a ellos por metonimia o sinécdoque —como la referencia a Garibaldi por medio de la nave que lo transportaba, *La Luisa* (v. 2 228)—, aunque una excepción la constituye la reiteración (muchas veces anafórica) del nombre del iluminado fundador de Gualeguaychú, don

⁴⁰ Leonardo Senkman, “El aura de la palabra poética de Juanele”, *Hispanamérica*, año 28, núm. 82 (abril de 1999), p. 103.

⁴¹ Marilyn Contardi, “Sobre *El Gualeguay*” (introducción), en Juan L. Ortiz, *Obra completa* [n. 38], p. 655.

Tomás de Rocamora a lo largo de una serie de versos. La reiteración de ese nombre es instrumental porque se articula con la perspectiva general del poema, siempre utópica y, diría, “justiciera”. Por eso, el río

soñaba con ese tiempo que asimismo sería el suyo
en que el “corazón” y el “espíritu”
y el “arma”
irían juntos en la mano para las “justicias” de la orilla... (p. 686).

Es interesante notar, además, que el intento grandioso, enciclopédico e incluso épico de volver el poema largo un símil del mundo representado, que a veces, se evidenció por medio de comentarios meta o extratextuales o bien en la elección de una forma métrica, en los últimos años, ya no apunta al paisaje natural sino a la deriva incontrolable y monstruosa de algunas ciudades de América Latina, cuyo exceso demográfico y arquitectónico ha perdido esa semiosis que caracteriza a la cultura, avicinándola a lo indistinto de la naturaleza. Así lo hace el mexicano Eduardo Lizalde cuando, en *Tercera Tenochtitlán (1983-1999)*, introduce un sujeto poético que ve en el crecimiento monstruoso de la Ciudad de México una semejanza con el desarrollo del poema: “Este poema crece y se deforma como la ciudad, / como ella se degrada y se envilece, / se excede y descoyunta en gusto y en carácter”.⁴²

Si durante el nacimiento de las repúblicas hispanoamericanas, los poemas largos fueron vistos como la forma adecuada para el continente que representan en su grandiosidad y en su mestizaje, en la modernidad, como enseña la leyenda del emperador chino que quería construir un mapa del mismo tamaño del imperio, de esa cartografía desmesurada pueden quedar sólo sus fragmentos.

5. *Conjunción, yuxtaposición o fricción de culturas diversas y la actitud del sujeto poético*

COMO decía, uno de los aspectos que Pedro Lastra menciona en la constelación de características de la poesía actual, por la frecuencia y la variedad con que se manifiesta, es la hibridación del discurso. El recurso a la intertextualidad es ahora un procedimiento singularizador; los textos poéticos se vuelven un espacio en el cual se dan cita, se desplazan, se acentúan, se condensan, se profundizan o aligeran

⁴² Eduardo Lizalde, *Tercera Tenochtitlán (1983-1999)*, México, UNAM, 1999, p. 38.

textualidades⁴³ que suelen provenir de lugares, periodos históricos o sistemas semióticos distintos. Y algunos ejemplos los ofrecen Ernesto Cardenal (los salmos, las crónicas de la conquista, la información periodística en todos los poemas de *Homenaje a los indios americanos*), Tino Villanueva (el cine en *Escena de la película “Gigante”*), y Daniel Samoilovich (la épica y las historietas en *El carrito de Eneas*).

Pero aquí quiero detenerme particularmente en las distintas modalidades con las que se concretó el impulso de querer reunir culturas alejadas en el tiempo y en el espacio en algunos poemas largos del siglo xx. Y me interesa ver, a través de este asunto, cómo se relacionan en cada poema el modo semántico, el enunciativo y el expresivo y cómo, a veces, el autor debe recurrir al paratexto para que ese mover diversas culturas pueda ser entendido en profundidad —algo que se ve en la aclaración que antecede *Esquema para una oda tropical* de Pellicer, que dice: “En el primer poema, aludo a Quetzalcóatl, sin nombrarlo, en la anécdota de Chi-Chen Itzá. Es a la mitad de ese trabajo donde hago recuerdo de dos héroes culturales fruto del Trópico: Buda, universal, Quetzalcóatl de nuestra América”.⁴⁴ Y así también lo hará Paz en la nota explicativa que aparece en la primera edición de trescientos ejemplares de *Piedra de Sol* (1957) pero que desaparece en las posteriores. Allí, el poeta explica la razón del número de endecasílabos, 584 sin contar los 6 finales donde la cuenta inicia a repetir los 6 iniciales; y allí quiere dar la justa valencia interpretativa a la conjunción de culturas que ha realizado en su poema: Venus ha encarnado en todas las civilizaciones (la europea y la indígena americana) la ambigüedad esencial del universo en un nudo de imágenes; nudo que ha de desatarse en el fluir del texto pero que ya se había propuesto en el epígrafe de Gérard de Nerval.⁴⁵

Paz, a través del concepto del eterno retorno de Occidente, retoma el tiempo mítico prehispánico de carácter cíclico. Sin embargo, y quizás en razón del afán totalizante que la forma del poema largo debe encarnar, según el poeta mexicano, el concepto de temporalidad cíclica que concilia dos culturas lejanas aparece contrapuesto al tiempo cronológico que envejece y destruye, un tiempo trágico y violento; de hecho, en todo el poema se puntualiza una sola fecha, 1937, que re-

⁴³ Lastra, “Notas sobre la poesía hispanoamericana actual” [n. 12], p. 136.

⁴⁴ Pellicer, *Esquema para una oda tropical* [n. 21].

⁴⁵ Véase la “Nota” en la reproducción facsimilar de la primera edición de *Piedra de Sol* [Tezontle, 1957] realizada en el cincuentenario de la primera publicación del poema: Octavio Paz, *Piedra de Sol*, México, FCE, 2007, pp. 43-44.

cuerda un bombardeo en el centro de Madrid durante la Guerra Civil española.

En el poema, espacios y tiempos alejados se concilian por medio de la repetición de deícticos (“busco”, “voy”), por las acciones cumplidas por el yo y por los espacios por los que se mueve (“recorrer”, “corredores”) que van variando a medida que se introducen nuevos asuntos. Así pues, el texto se desarrolla con imágenes y metáforas de un fluir acuático, y va de repetición en variación sin obstáculos, pues no existen puntos en todo el poema (excepto comas y dos puntos).⁴⁶

Otro recurso que, ya desde el modernismo, se utiliza para articular dentro del texto la compleja materia semántica de la que estamos hablando, fue el introducir el clásico motivo de las ruinas o del descubrimiento arqueológico. Pero, además, en “Tutecotzimi” de Rubén Darío, el arqueólogo que trae a la luz del presente antiguas culturas prehispánicas es como el poeta que, con su pluma, va extrayendo de la página en blanco la poesía:

Al cavar en el suelo de la ciudad antigua,
la metálica punta de la piqueta choca
con una joya de oro, una labrada roca,
una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua
o los muros enormes de un templo. Mi piqueta
trabaja en el terreno de la América ignota.
—¡Suene armoniosa mi piqueta de poeta!
[...]
De la temporal bruma surge la vida extraña
de pueblos abolidos: la leyenda confusa
se ilumina; revela secretos la montaña
en que se alza la ruina.⁴⁷

Del ritmo que va marcando el golpe de su piqueta —y que la rima traspone a la poesía (“choca”, “roca”, “ignota”), emergen imágenes visuales que van iluminando escenas de la vida cotidiana de “pueblos abolidos”, hasta que el canto comienza a contar un episodio del origen de los reinos de Mazapán y, en concreto, el del pueblo pipil. De esta forma, la narración se transforma en el fundamento del texto y, por eso,

⁴⁶ Véase el análisis de Francesco Fava, “‘Si un mismo río riega todo lo viviente...’. Piedra de Sol, poema de confluencias”, en Hugo Verani, ed., *Lecturas de Piedra de Sol: edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*, México, FCE, 2007, pp. 141-169.

⁴⁷ Rubén Darío, “Tutecotzimi”, en *id.*, *Poesías completas*, Alfonso Méndez Plancarte, ed. crítica, Madrid, Aguilar, pp. 713-718. Aparece en *El canto errante* (1907) pero había sido escrito en Guatemala en 1890.

acabado el episodio, termina también el mismo con el anuncio de un nuevo comienzo: “Y así empezó el reinado de Tutecotzimí”.

“Recinto” (1967) de Javier Sologuren presenta una sutil elaboración del mismo recurso: de las ruinas hay que extraer la joya de oro, el poema, para ofrecerlo al lector.⁴⁸ Así pues, por analogía con su quehacer, el poeta elige como metáfora el excavar la tierra por parte de un arqueólogo famoso (Schliemann) o de un huaquero anónimo de Perú —que yuxtaponen su decir para sumarlo en un “nosotros”: “(Ud. sabe —dijo Schliemann, dijo el huaquero— después de cuánto romper la tierra, al fin estábamos al borde)” (p. 375);⁴⁹ “(entonces amigo —dijo el huaquero, dijo Schliemann— entonces vimos el tesoro)” (p. 376). Y el poema, como “el collar de Helena en el cuello de Sophia” (p. 378), la antigua joya que Schliemann coloca sobre el pecho de su mujer Sophia Engastromenos, es extraído como de la muerte misma:

no circulaba nada
nada rodado nada oscilado
la muerte cayó de arriba abajo como un puño
inapelable
se entrañó el aire
la araña quedó al cabo de su hilo seca
la falena recamada el facetado insecto
intacto y muerto
en la segunda sílaba quedó
del cuculí el quebrado canto
[...]
espacio y tiempo apretaron sus mandíbulas
hubo objetos que no desistieron
el oro recogió sus destellos
lo encerrado fue el reino
sólo un latido tocó nuestra memoria (pp. 374-375).

Las culturas micénica e inca, ya yuxtapuestas en los epígrafes (lo grecolatino: una línea de D.H. Lawrence que cita a John Burnet, y lo indígena: en un fragmento de la narración quechua *Dioses y hombres de Huarochirí*, recogida por Francisco de Ávila en 1598), congela-

⁴⁸ El poema fue publicado en *Amaru* (Lima), núm. 4 (octubre-diciembre de 1967); un año más tarde aparece autónomamente en forma de cuadernillo en la editorial La rama florida. Sologuren lo incluye, finalmente, en *Vida continua* (1971).

⁴⁹ El número de páginas de las citas proviene de Javier Sologuren, “Recinto”, en *Las islas extrañas: antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Eduardo Milán et al., sel., Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002.

das, detenidas desde la conquista, dejan de vivir, aunque algunos objetos no desistan, simplemente esconden su brillo —como el oro que “recogió sus destellos”—, para emerger más tarde de la tierra y de las hojas muertas.

Y la voz del poeta, como la “mosca azul” que escapa de la boca de los muertos del mundo indígena, habla como ellos —“no basta la tierra / cuya sustancia nutrimos / cuya sustancia nos nutre” (p. 377)—, habla por ellos. Hasta que toda la aposición-conjunción de mundos se resuelve en un catálogo que retoma elementos de lo ya dicho en versos anteriores para hacer ingresar lentamente la situación enunciativa del presente:

el cine y su esfera de sueños
el cambio de piel de ropa
las cien mil hojas secas
y el estar decidido
a extraer de ellas el poema
y todo oscilando
rodando
circulando (pp. 378-379).

Así, ya extraídas de la tierra las culturas originarias y de la página en blanco el poema, se sustituyen los participios pasados del incípit (rodado; oscilado) por gerundios finales (oscilando, rodando, circulando) que introducen el todo en el movimiento y la acción del transcurso vital.

El tema del descubrimiento arqueológico y su contraposición con el presente cuando el escritor toma por objeto la ciudad inca de Machu Picchu, se revela fructífero por lo que se refiere al modo enunciativo: en algunos casos es el objeto del enunciado (como la piedra, eterna y estable) el que, por contraste, pone en evidencia, problematiza y, a veces, anula ciertas características de la enunciación,⁵⁰ pues un sujeto moderno, racional, perteneciente a la “era de la historia” opuesta a una mentalidad antigua, dominada por una visión natural y cíclica del mundo,⁵¹ ya no puede ser el yo del poema: desde que el lenguaje fue sometido a un proceso de concretización racional, la palabra artística rehúye ese proceso y busca restablecer un vínculo con la palabra originaria, aquella que identificaba el nombre y la cosa y la entendía como invoca-

⁵⁰ Cf. Fernando Cabo Aseginolaza, “Entre Narciso y Filomela”, en *id.* y Germán Gullón, eds., *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998 (*Diálogos hispánicos*, 21), p. 29.

⁵¹ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Milán, Garzanti, 1999, p. 11.

ción y conjuro. Sin embargo, como el yo de los poemas que tienen por tema la ciudad inca intenta reconstruir una utopía retrospectiva, basada en el pensamiento analógico hoy asediado por la ironía,⁵² el resultado es, más que una completa restitución del mito, una tensión entre el objeto del enunciado y el sujeto de la enunciación.

Así en *Alturas de Macchu Picchu* de Neruda, vemos que el yo proviene de una modernidad degradada que quiere rescatar reconstruyendo un sentido comunitario arcaico; en *La mano desasida* y *La piedra absoluta* de Martín Adán, a la estabilidad de la piedra se contraponen el frágil estatuto del sujeto poético. Mientras que en *El secreto de Machu Picchu* de Ernesto Cardenal, hay un yo, itinerante y algo autobiográfico⁵³ que entra en contacto con políticos, escucha a los indígenas y les da voz, retoma sus relatos originarios y ve la ciudad secreta, la ciudad mítica, la ciudad refugio de revolucionarios y *hippies*, transformarse en ciudad del turismo. Ese sujeto enuncia con menos *pathos* y menos tensión lo positivo que caracterizaba a culturas que, a lo largo del tiempo, lograron salvaguardar la propia identidad. Ese yo constata, con una visión más política que poética, la distancia que existe entre el presente y el pasado utópico, no obstante rescata el “comunismo” primitivo de los incas y lo proyecta al futuro de América Latina:

No se ha encontrado en ella ningún arma.

Pero fue la capital de la resistencia cultural.

Era como la maqueta de la ciudad del cielo.

Peldaño por peldaño

Aquí ascendemos al pasado.

Y al futuro.⁵⁴

⁵² Cabo Aseguinolaza retoma a Cassirer (*Mito y lenguaje*, 1925) al decir que no hay que olvidar el fundamento mitologizante de la noción moderna de lírica, “una trama conceptual que ha sido capaz de dotarla de sentido cultural y de llevarla al centro simbólico del campo literario”, Cabo Aseguinolaza, “Entre Narciso y Filomela” [n. 50], p. 35. Y sobre la dialéctica entre analogía e ironía en la poesía moderna no podemos olvidar “Analogía e ironía” de Octavio Paz en *id.*, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

⁵³ Del conjunto de temas que aparecen en el contraste de la cultura moderna con las indígenas en *Homenaje a los indios americanos* de Ernesto Cardenal y de observar las diversas modalidades expresivas y enunciativas de los diversos poemas del volumen se ha ocupado Eduardo F. Elías, “*Homenaje a los indios americanos* de Ernesto Cardenal: lecciones del pasado”, *Chasqui* (CIESPAL), vol. 12, núm. 1 (noviembre de 1982), pp. 45-60.

⁵⁴ Cito de Ernesto Cardenal, “El secreto de Machu Picchu”, en *id.*, *Omaggio agli indios americani*, Antonio Melis, introd. y trad., Testo a fronte, Nápoles, Marotta e Cafiero Editori, 2007, p. 322. La primera edición de *Homenaje...* sale en León publicada por la Universidad Autónoma de Nicaragua en 1969.

Si el tema de las ruinas en los poemas de Darío y Sologuren implicaba un arqueólogo-poeta que excavaba para sacar a la luz la joya de oro y la poesía, Neruda con *Alturas de Macchu Picchu* crea un sujeto poético que, a sabiendas de haber sido antecedido por otros que encontraron “un mundo como una torre enterrada”,⁵⁵ quiere hundir la mano “en lo más genital de lo terrestre” (I, 127) para hallar, allí, una sustancia que se contraponga a la degradación del mundo moderno donde “no una muerte sino muchas muertes llegaba a cada uno: / cada día una muerte pequeña, polvo, gusano, lámpara / que se apaga en el lodo del suburbio” (III, 130). Una modernidad que subyuga y explota a los hombres y se transforma en un quebranto aciago, “como una copa negra” que se bebe temblando (III, 130).

De allí que a partir del Canto VI, a la imaginería de descenso, hundimiento y caída, se contraponga, como una forma de salvación, el gradual ascenso hacia Machu Picchu, “alta ciudad de piedras escalares” a la que se dirige, también verbalmente, el sujeto:

Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu (VI, 131).

La sacralidad que acompaña el rito de la difícil ascensión incita al yo poético a compartirla con un tú: “Sube conmigo, amor americano. / Besa conmigo las piedras secretas” (VIII, 134); “Sube a nacer conmigo, hermano” (XII, 140): porque juntos podrán rescatar el espíritu comunitario de aquel mundo indígena (“ropaje, piel, vasijas, / palabras, vino, panes” (VI, 132), ahora ido, caído a tierra.

Así la ciudad inca “como un vaso” recogido por todas las manos se vuelve un símbolo de salvación, contrapuesto a la “copa negra” de los primeros cantos.

la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe
de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:
este arrecife andino de colonias glaciales (VII, 133).

⁵⁵ Neruda, *Canto general* [n. 29], I, 127. *Alturas de Machu Picchu* fue publicado inicialmente en la *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), núm. 57-58 (1946), y luego incluido como segunda sección de *Canto general* en 1950.

Por medio del modo enunciativo —que introduce primero la muerte como segunda persona del poema, luego la ciudad inca: “Yo te interrogo, sal de los caminos / [...] / Macchu Picchu, pusiste / piedra en la piedra, y en la base, harapos” (x, 138)— y finalmente se dirige al “hermano americano”, se advierte el proceso de salvación del sujeto poético que llega o podrá cumplirse sólo con una unión comunitaria. Así el tú se transforma, en el canto final, en un vosotros; y por eso, desde la ruina inca, el yo incita a los de abajo: “traed a la copa de esta nueva vida / vuestros viejos dolores enterrados” (xii, 140).

En *Alturas de Macchu Picchu* temas como el deseo de salvación del yo, el ascenso a la ciudad inca y el júbilo de la comunión con la alteridad van incorporando su connotación sacra al modo expresivo. Éste acompaña inicialmente la situación sin colocación ni asidero del alma —“entre la ropa y el humo” (ii, 128)— por medio de sintagmas que juegan con la repetición de sustantivos⁵⁶ como si lo Real estuviese constituido sólo por la repetición tautológica de los mismos elementos —“Del aire al aire, como una red vacía / iba yo...” (i, 127); “Si la flor a la flor entrega el alto germen” (ii, 128). Más adelante, como se ve en el Canto ix, constituido por una serie de letanías dirigidas a la antigua ciudad —“Lámpara de granito, pan de piedra. / Serpiente mineral, rosa de piedra” etc. (ix, 136)—, la forma del poema sirve como vehículo al *pathos* sacral con el que se rememora el lugar originario, y que tiende a ocultar el sentido ideológico de la intención nerudiana.

Alrededor de quince años más tarde, Machu Picchu volverá a ser cantada por un poeta peruano, Martín Adán. La busca de la piedra y su perpetuidad, así como la de la perfección de la poesía, se vuelven un asidero para el yo, sea en *La mano desasida* (1961) o en *La piedra absoluta* (1965).⁵⁷ En el primer poema, al sentido originario que encarna la ciudad inca se aferra como un ancla el sujeto poético que, como el de *Alturas de Macchu Pichu*, se sabe de “este mundo, vivo y hediondo”.⁵⁸ Lo Real en ese texto “empedernidamente alegórico-

⁵⁶ Por lo que se refiere a la capacidad organizadora del dos en el poema de Neruda, véase Noé Jitrik, “*Alturas de Macchu Picchu*: una marcha piramidal a través de un discurso poético incesante”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), año 26, núm. 2 (1977), pp. 510-555.

⁵⁷ Sobre este poema véase Antonio Melis, “La piedra obsesiva de Martín Adán”, en Graña, ed., “*La suma que es el todo y que no cesa*” [n. 26], pp. 135-148.

⁵⁸ Martín Adán, *La mano desasida*, en *id.*, *Obra poética*, Lima, Edubanco, 1980, p. 205. Las citas provienen de esta edición. El poema, publicado en diferentes versiones cada vez más ampliadas entre 1961 y 1980, fue siendo escrito, al parecer, en servilletas y trozos de papel por los bares de Lima. Un amigo de Adán, Juan Mejía Baca, publicó los primeros fragmentos en el volumen *Nuevas piedras de Machu Picchu* (1961) que reunía

simbólico⁵⁹ de casi trescientas páginas, dividido en diez momentos cada uno con diverso número de estrofas,⁶⁰ aparece reducido a pocos motivos (la piedra, el yo, el gato, el cactus, la flor, la serpiente, el turista, la kodak, una amiga, un amigo); un catálogo que, a medida que el poema va desarrollándose, se metamorfosea en otro constituido por los mismos elementos pero escritos con mayúsculas. Así la realidad se va “desrealizando” y queda transformada en sus esencias. En este sentido, mientras el yo trata de aferrarse a las alegorías, el poema pasa de un estar “con la mano a cualquier cosa muy asida” (p. 207) a un gradual “desasimiento” del mundo.

Y el tema de las ruinas, en lugar de desencadenar secuencias poético-narrativas como sucede, por ejemplo, en *El secreto de Machu Picchu* de Ernesto Cardenal, se imbrica con el desarrollo del poema constituido, de la misma forma que *El Gualaguay* de Ortiz, por secuencias de preguntas, esta vez sobre cuestiones metafísicas y por exclamaciones, con las que se trata de rescatar la intensificación caracterizadora de las líricas breves.

¿Qué eres tú, que eres el humano de mí,
que eres de los más hondos y que me está arriba?
¡Ah, Machu Picchu,
roído de turista
restaurado por el nervio inmortal,
maqueta de la Poesía! (p. 182).

El recurso de las interrogaciones —que ya aparecían en la “poesía de ruinas” de la época renacentista—,⁶¹ tiene por función reiterar las cuestiones propuestas anteriormente en el poema y desencadenar otras que ponen en funcionamiento su desarrollo ulterior, si bien el divagar sin encontrar respuestas debilita la tensión de toda la estructura. Desde este punto de vista, *La piedra absoluta*, que parece haber sido escrita casi contemporáneamente a *La mano desasida*, presenta una articula-

los principales cantos a las piedras incaicas: el poema de Adán, el de Neruda y “Patria completa” de Alberto Hidalgo.

⁵⁹ Saúl Yurkievich, “Medida y desmesura de Martín Adán”, *Hispanamérica*, año 30, núm. 88 (abril de 2001), p. 109.

⁶⁰ El primer momento no presenta un título, mientras que desde el segundo se anteponen títulos a una sola o a una serie de estrofas: “Porque la muerte vive”; “La sorpresa”; “El yo”; “El ensueño”; “Y eso fue el principio”; “Que el poema no huya”; “El tiempo”; “La presencia”; “Escrito para una amiga”; “Mundo”.

⁶¹ Arturo Casas, “*Evidentia, deixis* y enunciación en la lírica de referente histórico (la modalidad EHN-T)”, en Cabo Aseguinolaza y Gullón, eds., *Teoría del poema: la enunciación lírica* [n. 50], pp. 165-166.

ción más rigurosa de los modos semántico, expresivo y enunciativo, debida quizás a la extensión más contenida, pues *La piedra absoluta* presenta alrededor de cuatrocientos versos frente a los casi ocho mil del otro poema.

El sujeto poético de *La mano desasida*, pues, va configurando su discurso entre las ruinas incaicas y las ruinas del lenguaje de la razón clásica —lenguaje ahora disperso en los fragmentos de la charla, según Wittgenstein—;⁶² y como las preguntas se las hace el yo a la piedra “viva” que calla mientras él escribe (p. 281), transforma el objeto temático del poema en testigo privilegiado de una escritura paradójica⁶³ que va haciéndose, con y gracias a esa presencia “¡Eviterna, vacía, / estable y arruinada a mi modo de ser sobre el abismo!” (p. 254). Pero si en *Alturas de Macchu Picchu* el yo se dirigía a la ciudad de piedra para interrogarla sobre lo que constituía su fundamento, y encontraba allí una salvación, el sujeto poético de Adán debe constatar que, aunque la piedra encarna la estabilidad y lo eterno, lo deja sin respuestas, recluso en una continua zozobra metafísica y en su original nihilismo. Ese sujeto se acerca pero también diverge del que fundamenta la enunciación dubitativa de Juanele, porque en el poeta entrerriano las interrogaciones suscitan aquí y allá respuestas, y el desarrollo del poema al que induce la repetición de aquéllas no es sólo de carácter estructural o formal, lo es, asimismo, de carácter semántico: porque en *El Gualaguay* temas, motivos, tiempo, espacio y personajes no giran sobre sí mismos como en el poema de Adán sino que son referenciales y van cambiando.

Buscar una respuesta a “¿cómo fue ayer aquí?”⁶⁴ es lo que intentan algunos de los poemas largos del siglo xx en Hispanoamérica; como hemos visto, la respuesta no es siempre factible porque el objeto ha quedado sepultado en el secreto y la mudez de la ruina, o porque el poeta se desvía de su busca, intentando en cambio rescatar su identidad de la disolución y la palabra del silencio. Pero cuando surge una respuesta (Neruda, Cardenal), el modo semántico se carga de conte-

⁶² Cf. Franco Rella, *Il silenzio e le parole: il pensiero nel tempo della crisi*, Milán, Feltrinelli, 2001, pp. 20-21.

⁶³ Cf. María Esperanza Gil, “Un lugar aparentemente vacío: notas sobre *La mano desasida*”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, año xiv, núm. 43 (noviembre del 2009-febrero del 2010), en DE: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/index.html>>. Consultada el 30-iv-2011.

⁶⁴ Blanca Varela recuerda, poéticamente, el baño de sangre que significó la conquista: “Yace aquí, /entre tumbas sin nombre, /escrito en el harapo deslumbrante, / roja estrella en el fondo del cántaro”, Blanca Varela, “Palabras para un canto”, en *Las insulas extrañas: antología de poesía en lengua española (1950-2000)* [n. 49], p. 525.

nidos utópicos y sacramentales a los que se intenta dar forma por medio de imágenes, que a veces se retoman del mismo mundo indígena (como hace Cardenal), de figuras retóricas (como “la copa” en Neruda) y de una sintaxis que adquiere una connotación religiosa (como las letanías ya vistas en *Alturas de Macchu Picchu* o la sucesión de sintagmas distintos en los versos iniciales de *Piedra de Sol*, introducidos, en su variación, por el mismo artículo indeterminado que, con su repetición anafórica, los vuelve una suerte de mantra).

Pero a lo largo del siglo xx veremos que otros escritores se interrogarán de manera diversa. Si en poetas como Julio Cortázar, Ernesto Cardenal y José Emilio Pacheco la respuesta a la pregunta “¿qué queda del ayer en el hoy?” se diversifica, en todos se observa que para contestar tienen que multiplicar las estrategias intertextuales, recurrir a o extremar el plurilingüismo y problematizar la enunciación. Es que en estos poetas la visión del pasado en el presente ya no se advierte como conjunción, salvación, utopía o posibilidad de creación, sino como una contraposición de culturas que arranca con un hilo de sangre en el momento de la conquista y continúa hasta el presente; o bien, un momento ideal de valoración del pasado acaba viéndose degradado en la fricción irremediable con el presente.

Así sucede en “Grèce Grecia Greece 59” de Julio Cortázar, “escrito distraídamente”, con la misma actitud del que “rumbea sin novedad”,⁶⁵ como dice un poema de Vallejo en epígrafe y —como indica el segundo epígrafe de Clarice Lispector— con la intención de no dejar escapar la “esencia” de la presa, que es la no-palabra. En un prólogo que insinúa la posibilidad de otra forma de conocimiento que nace del “no saber”, se cuentan los avatares de la escritura del poema en un viaje autobiográfico, así como los recuerdos de un Julio adolescente, cuando veneraba la Grecia clásica.

El poema va contraponiendo temas y espacios diversos en sus tres momentos o cantos, aunque el espacio preminente aparece señalado con indicaciones paratextuales. Así en el Canto I los temas, eros y tánatos, se evidencian *in medias res*, en un hotel durante el encuentro de una prostituta con el yo, y en la reflexión de éste frente a la tumba de Alejandro Magno en el museo arqueológico de Estambul. El Canto II, en un hotel de Atenas, trata lo abyecto del presente y un recuerdo epifánico del yo en las ruinas del Partenón; mientras en un museo se

⁶⁵ Julio Cortázar, “Grèce Grecia Greece 59”, en *id.*, *Obras completas*, IV. *Poesía y poética*, Saúl Yurkievich, ed., con la colaboración de Gladis Anchieri, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005. Cito por Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires, Nueva Imagen, 1984.

alternan temas como la muerte y el horror de lo sacro frente a las máscaras de los Atridas. El Canto III, en la terraza de las leonas y en la cima del monte Leto en la isla de Delos, ¿contrapone reúne? —“dialéctica de Delos: Huye, quédate” (p. 213)— lo sublime con la pérdida de lo sacro en la modernidad.

Y, asimismo, por medio de un plurilingüismo exacerbado y una enunciación compleja, se alude a la fragmentación del lenguaje y de la identidad. La voz del yo poético —viajero que se dirige en francés a una prostituta en el primer canto, a otra mujer o a la misma en español y en francés en el segundo y, en el tercero, invita a tomar una copa a alguien en inglés— alterna con las voces en inglés de las guías turísticas o de los empleados de los hoteles —“Hot shower seven drachmae, soap included” (p. 210)— y con las voces en alemán de turistas que, al ver la máscara de Agamenón, replican la sorpresa de Schliemann al descubrirla —“¡Agamenón! Ach, schrecklich! ...” (p. 211).

Sin embargo, al final de la lectura se advierte que la enunciación poética, en realidad, se dirige a otro destinatario, un tú, aquél del que se espera una respuesta, aquel que “es el Alejandro huidizo a través de todos sus nombres,⁶⁶ es el de los Atridas transformados en polvo detrás de sus máscaras, es el de un Apolo buscado aun sabiendo de su irremediable ausencia”⁶⁷.

La alternancia de fragmentos discursivos altos (las reflexiones sobre la muerte, el pasado, la sacralidad) y bajos (la conversación con la prostituta, la referencia a la tos con gargajos del viejo de la habitación de al lado) pone en evidencia desde un punto de vista expresivo la fricción entre el pasado y el presente, pero, asimismo, prepara la paradoja enunciativa conclusiva del poema. Si en el primer verso del Canto III, el yo con su “No sé”, retoma la dialéctica “saber/no saber” del prólogo, con la que apuntaba a otra forma de conocimiento y al acceso a otra visión de la realidad, en los últimos versos se produce una vuelta de tuerca que permite reunir (paradójicamente, pues es algo no percibido por el sujeto inicial) lo sublime del pasado con la vulgaridad del presente; como en “Axolotl” se produce una trasposición del sujeto enunciante en otro yo que, al final, es el de un dios que ha dejado de serlo en la era del turismo global y que, como el sujeto inicial, es tam-

⁶⁶ Por lo que se refiere al tejido intertextual elaborado por Cortázar alrededor de los nombres de Alejandro Magno, cf. Gustavo Pellón, “Cortázar and the idolatry of origins”, en Carlos J. Alonso, ed., *Julio Cortázar: new readings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 110-129.

⁶⁷ Rosalba Campa, “La poesía de Julio Cortázar entre reticencia e insistencia”, prólogo a Cortázar, *Obras completas* [n. 65], p. 29.

¿Ciudades? Sí
pero ciudades sagradas
no Commercial Centers
sino centros ceremoniales, Ceremonial Centers
las filas de estelas y estelas, no
neón, no anuncios comerciales
(sus anuncios: poemas en las piedras!) (p. 178).

Es que en la Guatemala actual, como en la Grecia de Cortázar,⁶⁹ el turismo todo lo degrada y ya no se les rinde culto alguno a los dioses:

Y no más culto a Quetzalcóatl —los
mayas actuales
no recuerdan a Quetzalcóatl—
Arts and Crafts de Guatemala, lo que queda de aquel arte
Tejido para turistas, *Mexican Curios* (p. 186).

La cultura otra, la antigua cultura maya, si en algunos versos aparece contrapuesta en su positividad sacra a la modernidad vacía de significado, en otros pasajes aparece superpuesta —a causa de algún elemento equivalente (pirámides mayas=rascacielos modernos)— a la cultura contemporánea en una imagen de “disolvencia” temporal y espacial:

Blanco y negro entre lo verde
y unas más altas que las otras, unas pirámides sobre las otras
aquí desde la plaza central
de Tikal, como donde se junta Broadway y 42nd Street
DISOLVENCIA... (p. 178)

Disolvencia que aparece en otros pasajes, cuando el progreso se vuelve, por medio de una adversativa y a causa de la negatividad del presente, regresión hacia un caos primordial: “Pero progresos hacia atrás / cada vez más atrás / hasta el comienzo del tiempo” (p. 188).

Y en el poema, cuya voz poética se quiere impersonal, se introducen como una cuña aquí y allá, versos atribuibles a un sujeto autobiográfico —“Si yo pudiera / volar otra vez a Tikal / en avión” (p. 176)— que en otros versos asume la autoría del discurso general —“Eso ya lo dije antes (Período Clásico) / No me interesa ahora. Me interesan los Cocom” (p. 180).

⁶⁹ Compárense estos versos con estos otros de Cortázar: “no hay dioses, todo es triste alfarería”, en *Obras completas* [n. 65], p. 213.

La respuesta de José Emilio Pacheco a la pregunta “¿Qué queda del ayer en el hoy?” se produce con una intensificación de los aspectos intertextuales y con una acentuación de la impersonalidad del sujeto poético. Como ha señalado Hugo Verani “el discurso apócrifo y, principalmente, la escritura de textos que derivan de obras ajenas, el acto poético concebido como reescritura de lo ya escrito, con fines diversos”⁷⁰ se vuelve clave de escritura en *Manuscrito de Tlatelolco* (2 octubre de 1968) pero es un procedimiento que utiliza en toda su poética.

Este poema cuyo título binario y sus dos partes apuntan a dos momentos distintos, la época de la conquista y el lugar y la fecha de una masacre mexicana en el siglo xx, tuvo también dos momentos diversos de redacción: la primera parte apareció primero en 1969 en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, pero en *Tarde o temprano* de 1980 se le sumó una segunda que Pacheco había publicado, también en 1980, en *Desde entonces*.

La primera parte del poema como lo indica el título quiere ser “1. Lectura de los ‘Cantares mexicanos’” y la reescritura utilizará, según la nota del autor, “los textos traducidos del náhuatl por Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla en *Visión de los vencidos* (1959)” y que se refieren al Ms. *Cantares mexicanos* (1523) en la Biblioteca Nacional de México. En la segunda parte, “2. Las voces de Tlatelolco. 2 de octubre de 1978: diez años después”, el poeta aclara que utilizó las noticias periodísticas recogidas por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*. Pacheco, como vemos, no esconde sus fuentes e incluso la procedencia de sus citas; más bien tiende a crearse un perfil de poeta-*bricoleur*.

El riquísimo tejido intertextual de *Manuscrito de Tlatelolco* (2 octubre de 1968) hace que la voz del poeta se funda, primero, en la voz plural de una comunidad del pasado y, luego, desaparezca detrás de las voces del presente. En la nueva organización formal, Pacheco ensambla el momento de la conquista española con octubre de 1968, cuando fueron masacrados, según *The Guardian*, alrededor de trescientos estudiantes reunidos en la Plaza de las Tres Culturas (debajo de la cual hay un centro ceremonial azteca), para protestar contra el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.

Lo que sorprende en el montaje de citas es la elección del poeta: si el *collage* cumple la función de contar cómo la historia mexicana apa-

⁷⁰ Hugo Verani, “José Emilio Pacheco: la voz complementaria”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (CELACP), año XXIV, núm. 47 (1er. semestre de 1998), p. 281.

rece unida por un hilo de sangre desde la conquista y cómo el pasado revive en el presente, esa continuidad quita toda capacidad profética al poeta-*bricoleur*, como lo demuestra la frase desesperada de una voz anónima al final del poema: “—¿Qué va a pasar ahora, / qué va a pasar?”.⁷¹

Pacheco, como muchos autores de poemas extensos, evidencia la intención de convertir el texto en un depósito utópico de valores y verdades, y una voluntad omnicomprendiva de recoger los “bloques erráticos” o los detritos de la realidad moderna para ponerlos en relación con textos antiguos. Al mismo tiempo, si esconde el sujeto poético, evidencia lo que Kamboureli notó en los *long poems* canadienses: “The cumulative effect of outside material in the long poem, be it generic, historical or conceptual shows the poet of long poems to be a reader. . . The long poem, then is a rereading of writings, a rewriting of readings”.⁷²

* * *

LA extensión, que generalmente colabora en la distinción clasificatoria de los géneros, en el poema largo, más que ayudar a establecer si el mismo constituye o no un género literario, se transforma en un instrumento para hacer de cada texto un amplio espacio para construir un *analogon* de la grandiosidad natural del continente latinoamericano o de la monstruosidad de algunas de sus ciudades. Ese elemento referencial, que ha constituido un estímulo escriturario para muchos autores, ha sido articulado con el dispositivo formal, manteniéndolo ya dentro de los parámetros líricos tradicionales, como las silvas de Bello en el siglo XIX, o alejándolo un poco de los mismos con la forma asilvada del poema de Carlos Pellicer, o bien, introduciendo el versolibrismo, como en gran parte del poemario cíclico de Neruda o en canto al río Gualaguay de Juan L. Ortiz.

En el siglo XX el modo enunciativo variará notablemente la representación del modo semántico e incidirá con un cierto peso en el mecanismo de expansión textual: aunque el referente geográfico estimule la ambición whitmaniana del escritor y los restos de un pasado grandioso lo hagan soñar con reproducir un mito originario, en los poemas modernos América se representa desde una enunciación menos específica

⁷¹ José Emilio Pacheco, *Manuscrito de Tlatelolco*, en *id.*, *Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*, México, FCE, 2002, p. 78.

⁷² Kamboureli, *On the edge of the genre* [n. 11], pp. 98-99.

que la que caracteriza, por ejemplo, la progresión de la épica. Como el “esquema discursivo” del modo enunciativo aparece corroído, ahora, por una intención crítica, irónica o dubitativa, la rotundidad de la representación se disuelve por la presencia de un yo que actualiza esos asuntos expresando un sentimiento doloroso de dislocación frente a la realidad, reiterando y retornando sobre los mismos asuntos y evitando excesivas marcas “situacionales” (como se vio en el poema de Adán).⁷³

Dijimos que en algunos poemas largos hispanoamericanos la unidad semántica del tiempo se engarza con el espíritu del *epos* para llevarlo hasta sus últimas consecuencias ya que, en muchos casos, se quiere narrar el origen mismo de una cosmogonía, ya sea la de un río o la de una ciudad indígena. Y un elemento semántico de gran productividad textual es el choque de culturas o el encuentro del tiempo pasado en el presente.

Si en los poemas extensos resulta privilegiado el tema de las ruinas (precolombinas o micénicas), lo cierto es que los poetas lo tratan desde una situación contextual en crisis luego de la primera y la segunda Guerra Mundial. Tratando ese tema, la forma poética resulta, como dije en otro trabajo y pensando en los poemas de Paz, el espacio de una conciliación de opuestos.⁷⁴ Pero, luego de revisar este *corpus*, me resultó evidente que no existía sólo esa posibilidad sino otras, como la de que el texto se vuelva el sitio de una contraposición o fricción de culturas o la de que un autor retome las culturas fundadas en el mito siguiendo el modelo de construcción del mismo, metamorfoseándose en un *bricoleur* que hace y rehace su poema con materiales de diversa proveniencia.

Por último, he querido demostrar como los dos aspectos semánticos tratados, por la frecuencia con la que aparecen en los textos del siglo xx, pueden ser puestos en relación con el concepto de “productividad genérica” de Schaeffer, es decir que se vuelven estímulo y origen de otros textos. Si estos textos “prolongados” se extienden fructíferamente en otros, retomemos los motivos más frecuentes del *corpus* para decir que, en ellos la piedra se vuelve rueda y el agua no deja de fluir.

⁷³ Por lo que se refiere a la enunciación lírica, cf. José María Pozuelo Yvancos, “Enunciación lírica?”, en Cabo Aseguinolaza y Gullón, eds., *Teoría del poema: la enunciación lírica* [n. 50], pp. 41-75.

⁷⁴ María Cecilia Graña, “Introduzione”, en *id.*, ed., *Il poemetto: un esempio novecentesco di ricerca poetica* [n. 1], p. 11.

RESUMEN

Los poemas largos han sido vistos como un *analogon* de la exuberancia paisajística americana y la expansión y desarrollo de la forma como el lugar de conciliación o fricción de culturas. El trabajo analiza en particular la “genericidad” del poema extenso y los aspectos semánticos mencionados, en su articulación con los modos expresivo y enunciativo en textos poéticos de Rubén Darío, Carlos Pellicer, Martín Adán, Octavio Paz, Pablo Neruda, Javier Sologuren, Julio Cortázar, Ernesto Cardenal y Juan L. Ortiz.

Palabras clave: poemas largos siglo XX; naturaleza americana; conjunción-contraposición cultural.

ABSTRACT

Long poems have been regarded as analogous to the exuberance of the American landscape, and the expansion and development of this form as a place for cultures to reconcile or clash. This article analyzes, in particular, the “genericity” of the long poem and its above-mentioned semantic aspects as articulated with the expressive and the enunciative modes in the poetic texts of Rubén Darío, Carlos Pellicer, Martín Adán, Octavio Paz, Pablo Neruda, Javier Sologuren, Julio Cortázar, Ernesto Cardenal and Juan L. Ortiz.

Key words: 20th-Century long poems, American landscape, cultural conjunction-counterposition.