

## Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso

Por María Cecilia GRAÑA\*

EL “POEMA LARGO”, relacionado con las principales experiencias poéticas que se manifestaron en ambos lados del Atlántico en las primeras décadas del siglo pasado, es una forma que ha atraído particularmente a escritores del ámbito anglófono, hispánico e hispanoamericano. Hace un par de años organicé un encuentro en los cursos de doctorado de la Universidad de Verona; propuse, a partir de las ideas de Octavio Paz —autor, como es sabido, de varios poemas largos<sup>1</sup> y de un ensayo crítico sobre esta forma poética—<sup>2</sup> una reflexión sobre la misma desde un punto de vista comparativo.<sup>3</sup>

La idea de poner en relación o en oposición poemas extensos del siglo xx a despecho de la “nacionalidad” de cada uno, surgió contagiándome de la “pasión crítica” de Paz quien siempre demostró una particular predilección por borrar las fronteras geográficas y lingüísticas en el ámbito literario. Por ejemplo, en *Puertas al campo*, refiriéndose a las distintas literaturas hispanoamericanas dice que “la literatura es más amplia que las fronteras” pues, aunque haya pluralidad de razas, paisajes y situaciones, la unidad lingüística es una;<sup>4</sup> y, del mismo modo, la poesía moderna de Occidente, a pesar de las diferencias de lengua y cultura es, para el escritor mexicano, una sola. Esta idea la desarrolla todavía más en una carta a Juan Marichal, donde afirma que “en realidad, no hay una literatura española: hay una literatura europea o, más exactamente euroamericana (desde el

\* Profesora asociada de Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Verona; e-mail <cecilia.grana@univr.it>

<sup>1</sup> Octavio Paz recoge cinco de sus seis poemas largos en *Delta de cinco brazos*, Barcelona. Circulo de lectores, 1994 Incluye *Piedra de sol* (1957), *Blanco* (1966), *Nocturno de San Ildefonso* (1970), *Pasado en claro* (1974), *Carta de creencia* (1987) y *Respuesta y reconciliación* (1996).

<sup>2</sup> Octavio Paz, “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, en *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 11-30. Las reflexiones críticas de Paz sobre el poema largo son —hasta donde sé— las únicas en el ámbito hispánico

<sup>3</sup> El resultado de esos encuentros y de un diálogo con otros estudiosos *a posteriori*, son dos volúmenes: uno que lleva por título *La suma que es el todo y que no cesa el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, y otro que está en preparación

<sup>4</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo* (1966), México, Seix Barral, 1972, pp. 15-16.

siglo xvi)”.<sup>5</sup> Siguiendo las ideas de Curtius, Paz afirma que la literatura española no resulta inteligible sino dentro del contexto de la literatura europea y sustituye el concepto de lengua por el de lenguaje poético.<sup>6</sup>

Así pues, lo que propone Octavio Paz es concebir la literatura como un sistema de relaciones que no siempre tienen que ser de afinidad sino también de contraste, y este principio es el que sostiene mi enfoque sobre el poema extenso, a pesar de que en este trabajo me voy a centrar en un *corpus* particularmente hispanoamericano.

### *El corpus en América Latina*

El primer poema largo de la modernidad occidental en el ámbito anglófono es *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot (aunque su tradición se remonte a la mitad del siglo xix con *Song of myself* de Whitman); el primero en el ámbito francófono es *Un coup de dés* (1897) de Mallarmé y el primero en el ámbito hispánico e hispanoamericano es *Altazor* del chileno Vicente Huidobro.

En Hispanoamérica el poema extenso ha tenido y sigue teniendo numerosos cultores. Lo cultivan no sólo Huidobro (*Altazor, Temblor de cielo*, 1931), sino también José Gorostiza (*Muerte sin fin*, 1939), Jorge Cuesta (*Canto a un dios mineral*, 1942), Pablo Neruda (*Alturas de Machu Picchu*, 1950) y Martín Adán (*La piedra absoluta*, 1966). Lo frecuentan con insistencia Octavio Paz en *Piedra de sol* (1957), *Blanco* (1966), *Nocturno de San Ildefonso* (1974), *Pasado en claro* (1974), *Carta de creencia* (1987) y *Respuesta y reconciliación* (1996); y hoy lo vemos en textos de María Auxiliadora Álvarez, (*Cuerpo*, 1985), de Héctor Viel Temperley (*Hospital británico*, 1986) o de Carlos Germán Belli (*Salve, spes!*, 2000), entre otros.

El que esta forma poética haya suscitado el interés de un poeta y ensayista como Octavio Paz no resulta extraño en cuanto el poema largo, ya cultivado por sor Juana Inés de la Cruz en el barroco (*Prime-*

<sup>5</sup> Octavio Paz y Juan Marichal, “Las cosas en su sitio (sobre la literatura española del siglo xx)”, *Ecuador 0°0'0"* Revista de Poesía Universal, segunda época (México), núm. 18 (1971), p. 30

<sup>6</sup> En realidad, el escritor mexicano sustituye la noción de “lengua” por la de “lenguaje”: lengua es la de Garcilaso, el español del siglo xvi mientras que “su lenguaje es el de los poetas europeos de esa época” Considera, además, que a la noción diacrónica y nacional de la literatura “habría que oponer una visión sincrónica, sea dentro de un periodo y entre diversas lenguas (Marino: Góngora:: x: Donne) o dentro de una lengua y sin hacer caso de la historia (Quevedo/Vallejo, sor Juana/Lezama Lima) o sin tener en cuenta ni a la lengua ni a la historia (Arcipreste de Hita/Joyce)”, *ibid.*, p. 31.

ro sueño),<sup>7</sup> es objeto de un renovado interés en México por parte de la generación de los Contemporáneos, para continuar hasta nuestros días como un modo de expresión privilegiado.

### *El nombre*

A pesar de que existe en casi todas las lenguas euroamericanas una expresión para nombrar esta forma poética (“poema extenso”, “long poem”, “lange Gedicht”,<sup>8</sup> “poema longo” y, con menos frecuencia, “poème long”) no todas se refieren, en la teoría, al mismo objeto textual. En italiano, por ejemplo, existe, “poema” y “poemetto”; este último, a pesar de indicar como diminutivo una forma textual no demasiado larga,<sup>9</sup> es más aplicable a un texto que, desde Mallarmé, en español y en inglés, definimos como “poema extenso” o “long poem”. Las dos palabras italianas nos muestran la relatividad del adjetivo utilizado en otras lenguas, y cómo, en la práctica, el mismo ha ido cambiando de valor en diversos momentos de la historia de la literatura.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Si bien el poema de sor Juana fue inspirado por las *Soledades* de Góngora, Octavio Paz reivindica sólo el de la mexicana como “extenso”, mientras que considera diversa la composición del gongorino. En un poema extenso, nos dice, “lo distintivo no es únicamente el número de líneas sino el desarrollo: las divisiones entre las distintas partes y los enlaces y articulaciones entre ellas. El poema extenso debe satisfacer una doble exigencia la de la variedad dentro de la unidad y la de la combinación entre recurrencia y sorpresa. No encuentro en las *Soledades* desarrollo sino acumulación —a veces deslumbrante, otras fastidiosa y siempre prolija— de fragmentos y detalles [...] las *Soledades* es una pieza de marquetería sublime y vana. Es un poema sin acción y sin historia, plagado de ampliaciones y rodeos divagantes; las continuas digresiones son a veces mágicas, como pasearse por un jardín encantado, pero la repetición de maravillas termina por resultar tediosa”, cf. “Contar y cantar” [n. 2], p. 22.

<sup>8</sup> Véase, para una definición del poema largo en alemán de Walter Höllerer, “Thesen zum langen Gedicht”, *Akzente* (Munich), núm. 12 (1965), pp. 128-130.

<sup>9</sup> La palabra *poemetto* no es identificable de manera automática con el concepto español de “poema extenso”. En italiano, generalmente, para designar a un texto poético unitario de dimensiones no demasiado grandes (hasta 50 versos) se usa la palabra *poesia* o *componimento poetico* o *lirica* (para textos generalmente más breves) o *testo lirico* o *testo poetico*. Actualmente en la lengua italiana se tiende a evitar el término *poesia*, prefiriéndose el de *lirica*. La palabra *poema* se aplica a un poema de grandes dimensiones (que puede ser caballeresco —como el *Orlando Furioso*— o alegórico —como *La divina comedia*). Pero ¿cómo definir en italiano un texto poético moderno de dimensiones menores, muy autobiográfico, que narra lo que el poeta quiere hacer en otro sistema semiótico, como *Il poeta delle ceneri* de Pasolini, que tiene más de 300 versos? O cómo definir el poemario de 1957, *Le ceneri di Gramsci*, cuyo título reconduce los “poemetti” a una idea unitaria?, cf. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, Milán, Mondadori, 2003, tomo 1 (*I Meridiani*).

<sup>10</sup> Ernst Robert Curtius dice que Lucilio (fragmento 339ss) utilizaba la palabra *poesis* para designar un poema extenso (la *Iliada*), mientras que *poema* se refería a una

*El adjetivo extenso: su relatividad y su importancia*

EN su artículo “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, Octavio Paz demuestra la relatividad del adjetivo *extenso*, porque éste varía según las épocas y las zonas geográficas.<sup>11</sup> Ya Poe en su *The poetic principle*, había considerado que “poema” y “largo” son términos contradictorios;<sup>12</sup> para Poe una poesía nace de una excitación emocional que no puede ser mantenida por mucho tiempo ni en la composición ni en la lectura, de allí que concluya que un poema largo sólo puede concebirse como una mera sucesión de poemas cortos.<sup>13</sup>

Sin embargo, es indiscutible que, desde un punto de vista material, el “poema extenso” se identifica, *in primis*, por una longitud mayor que la de una poesía en la que principio y fin se confunden. Y esta extensión puede ser entendida no sólo como un tiempo de lectura más prolongado que el necesario para una obra lírica, sino también, a veces, como una larga elaboración escrituraria — pensemos en la compleja génesis de *The Waste Land* de Eliot, en la larga elaboración de *Cantos* de Pound o en un poema como *Espacio* de Juan Ramón Jiménez que fue iniciado en 1941 y publicado en 1954.

La extensión textual aparece unida, a veces, a ciertas características tipográficas que, en muchos casos, transforman el texto en un libro-objeto. Recordemos *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913) del poeta suizo-francés Blaise Cendrars, una especie de *dépliant* de dos metros de largo y pintado por Sonia Delaunay en varios colores que no dejaban espacio al blanco de la hoja. O bien recordemos, en el ámbito anglófono, el poema *Tape for the turn of the year* (1965-1972) de Archie Randolph Ammons escrito en el rollo de papel de una vieja calculadora y que da por resultado lo que el mismo poema enuncia en sus primeros versos:

obra breve. Agrega que “al lado de *poesis* aparece, desde 1150 más o menos, el término *poetria*, que sobrevive en el inglés *poetry* [...] El Archipoeta (que floreció hacia 1160-1165) usa a menudo *poetria* con el sentido de *poesía* y de *poema*”. Más tarde aparece un verbo nuevo, *poetari* (también *poetare*), para indicar el acto de “escribir poesía”, cf. Ernst Robert Curtius, cap. VIII, “Poesía y retórica”, en *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), México, FCE, 1989, vol. I, pp. 221-224.

<sup>11</sup> Paz, *La otra voz* [n. 2], pp. 11-12.

<sup>12</sup> Edgar Allan Poe, *The poetic principle*, en *Poems and essays*, Londres/Nueva York, Everyman's Library, 1955, núm. 791. Las conclusiones de Margaret Dickie sobre el *long poem* en el siglo XX retoman, en buena parte, este aspecto de las de Poe: véase *On the modernist long poem*, Iowa, University of Iowa Press, 1986.

<sup>13</sup> Poe, *The poetic principle* [n. 12], p. 91.

a long  
thin  
poem.<sup>14</sup>

Otro ejemplo lo ofrece Octavio Paz quien, aunque inicialmente había imaginado un poema impreso en un largo pliego enrollado a manera de los libros cilíndricos de los antiguos chinos, acaba por concebir la primera edición de *Blanco* (México, Joaquín Mortiz, 1967) en una sola tira de papel de 75.59 centímetros de largo, dividida en 32 hojas plegadas e impresa en una sola cara en cinco tipos y a dos colores (rojo y negro) que coloca dentro de una caja rectangular de cartón. Al final de la tira aparecen unas “Notas” con posibles lecturas del poema y la caja incluye además una hoja suelta que describe algunos aspectos formales del mismo.<sup>15</sup> En las ediciones posteriores de *Blanco*, que lo reproducían al frente y al dorso de las páginas y sólo en tinta negra y en dos tipos, Paz añadió la siguiente advertencia: “señalo que este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce”.<sup>16</sup> Sin embargo, como señala Pere Gimferrer, ciertos matices de la intención del autor, enteramente explícitos e inequívocos en la primera edición, se volvieron irrepitibles en un volumen de características tipográficas comunes y maquetado usual, por más que básicamente ello ha sido subsanado por Paz con diversas y oportunas medidas cautelares que diferencian el aspecto visual de *Blanco*, del de cualquier otro poema, aun en una edición convencional.<sup>17</sup>

La extensión/expansión de la forma implica, además, para cada poeta, algo bastante evidente: la posibilidad de una ampliación del propio horizonte poético, cultural e ideológico. De hecho, en la modernidad esta dilatación se concilió con el interés de las vanguardias por nuevas culturas o culturas arcaicas; un interés que tan bien se resume en *Blanco* de Octavio Paz, pues el poema refleja la cultura india en la forma del tantrismo, la cultura de los antiguos mexicanos en la forma del ciclo de Quetzalcóatl y la cultura hispánica con su tradición mística. Y es sabido que en el área anglófona, los poetas “modernistas”, auto-

<sup>14</sup> Archie Randolph Ammons, *Tape for the turn of the year*, Nueva York, The Norton Library, 1972, p. 1.

<sup>15</sup> Enrique Mario Santí, *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, FCE, 1997, pp. 301-302.

<sup>16</sup> Paz, *Delta de cinco brazos* [n. 1], p. 45.

<sup>17</sup> Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980, pp. 14-15.

res de poemas largos, leyeron libros de antropología cultural y de filología, viejos textos en latín o provenzal, tratados históricos oscuros, mapas de ciudades,<sup>18</sup> que luego transformaron en una materia poética de gran densidad connotativa.<sup>19</sup>

Como ha señalado Charles Altieri al hablar de la obra de John Ashbery, el poema largo al multiplicar las perspectivas, las voces, los contextos emotivos, aunque aparentemente se enfrente a una idea canónica de unidad, está buscando revelar estructuras profundas, latentes en la psique y la cultura,<sup>20</sup> e induce al lector a explorar los *patterns* de relación implícitos en el texto —que acaban siendo las únicas fuentes de coherencia temática del mismo.

La extensión al vincularse, en este sentido, con una ampliación del respiro poético, sugiere también un abandono del solipsismo de la lírica, del “choque” del que nace la poesía<sup>21</sup> para iniciar una orientación “hacia afuera”. Y a propósito, quizás no sea casual que en dos poemas extensos de Octavio Paz aparezca una imagen recurrente: la de salir al exterior, que se visualiza en la imagen de brotar (¿de un yo, la conciencia, el alma?) de la frente.<sup>22</sup> Esta orientación “exteriorizante” conlleva, en parte, una introducción del contexto en el texto; de esta forma, por

<sup>18</sup> Cf. Dickie, *On the modernist long poem* [n. 12], p. 10.

<sup>19</sup> Esto me recuerda uno de los fragmentos del “Athenaeum” de Schlegel a propósito de la “forma”: “Un’opera ha forma quando è in ogni punto nettamente definita, ma dentro questi suoi limiti illimitata e inesauribile; quando è fedelissima a se medesima, in ogni punto uguale a se stessa, eppure sublime sopra se stessa. Il segno supremo e ultimo è *le grand tour*: come nell’educazione di un giovane inglese. Essa deve aver percorso i tre o quattro continenti abitati non per smussare gli angoli della sua individualità, ma per dare maggiore libertà e interiore multilateralità, e, con questo, una più grande autonomia e autosufficienza”. A 198 (297) en Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, Vittorio Santoli, ed., Florencia, Sansoni, 1967, p. 93.

<sup>20</sup> Charles Altieri, “John Ashbery and the modern long poem: motives in metaphors”, *Genre*, 11 (1978), p. 653.

<sup>21</sup> Cuando la poesía lírica se inserta en una cadena de causas y efectos que se interrumpe con una sorpresa, el “choque” transforma el “trauma” en una “revelación”. Algo que comentó no sólo Benjamin, sino también Joan Miró y a lo que Julio Cortázar dedicó no sólo algunas reflexiones sino prácticamente todo el enfoque de su obra.

<sup>22</sup> Cf. los versos “y a la salida de tu blanca frente / mi sombra despeñada se destroza / recojo mis fragmentos uno a uno / y prosigo sin cuerpo, busco a tientas [...] a la salida de mi frente busco, / busco sin encontrar, busco un instante, / un rostro de relámpago y tormenta” (*Piedra de sol*) y los versos “el sol abre mi frente, / balcón al voladero / dentro de mí [...] Desde mi frente salgo a un mediodía / del tamaño del tiempo” (*Pasado en claro*) (ambos poemas en *Delta de cinco brazos* [n. 1], pp. 21 y 22, 83 y 84 respectivamente). Imagen que no puede dejar de asociarse con el nacimiento de la cabeza de Zeus de Palas Atenea —la diosa que protegía a los intelectuales y a los que hilaban texturas. Un nacimiento que Lukács identificó como paradigmático de la emergencia de las formas griegas, véase Georg Lukács, *The theory of the novel. a historico-philosophical essay on the forms of great epic literature* (1920), Cambridge, MASS, The MIT Press, 1971, p. 35.

ejemplo, *The bridge* de Hart Crane es al mismo tiempo “fact and symbol”.<sup>23</sup> Y da lugar también a una forma de narración a veces secuencial que hizo llamar al poema largo, sobre todo en el ámbito anglófono, “new epic”<sup>24</sup> o “modern sequence”.

En realidad, luego de las reflexiones de Lukács sobre el problema de la historia de las formas y los géneros literarios, ha quedado bastante claro que en la modernidad se vuelve imposible reconstituir el sentido homogéneo y unitario de la antigua épica en la que aparecían conjugadas experiencia y trascendencia.<sup>25</sup> Sin embargo, según Peter Baker, que se ocupó de los poemas largos de Saint John Perse, éstos, en cuanto se refieren a “un orden de verdad”, a una “experiencia moral”,<sup>26</sup> también solicitan la participación del lector en el proceso de dar sentido al texto literario, y se vuelven, en nuestro mundo cada vez más fragmentario y cambiante, un depósito de valores.<sup>27</sup> El poema extenso se vuelve, entonces, una forma que concilia el materialismo con el idealismo y la esencia de la poesía con la utopía.

Si una cierta tendencia ética puede llegar a acompañar el concepto mismo del poema largo, es posible que la misma nazca, curiosamente, del vínculo inicial que unía la poesía a la magia. Como bien recuerda Paz, la concepción de la poesía como magia implica una estética activa, porque el arte deja de ser entendido exclusivamente como representación y contemplación e implica, asimismo, una intervención sobre la realidad. “Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia”.<sup>28</sup> Por cierto que esta idea no es tan fácil de aceptar, pues ciertos poemas largos de la modernidad, en lugar de resultar la voz poseída y profética de la Pitia, a través de la cual habla Otro para advertir del futuro y por lo tanto cambiarlo, parecen ser dichos por un sujeto fragmentado que no puede dar cuenta ni siquiera de su identidad. En efecto, si la voz “poseída” y su grandiosidad puede recuperarse en, por ejemplo, *Alturas de Machu Picchu* o por momentos en *Anabase*, en la mayor parte de los poemas extensos del siglo xx aparece corroida por la ironía que desmenuza la tendencia totalizante, cir-

<sup>23</sup> Dickie, *On the modernist long poem* [n. 12], p. 156.

<sup>24</sup> Véase Bianca Tarozzi, “Virgilio nella cultura americana”, en *La fortuna di Virgilio*, Marcello Gigante, ed., Nápoles, Giannini, 1986, pp. 406-505.

<sup>25</sup> Cf. Lukács, *The theory of the novel* [n. 22], p. 46.

<sup>26</sup> Curiosamente, estas palabras que parecen dichas por Peter Baker las utiliza Pere Gimferrer para referirse a la intencionalidad que mueve la escritura de Paz en sus poemas mayores, cf. *Lecturas de Octavio Paz* [n. 17], p. 19.

<sup>27</sup> Peter Baker, *Obdurate brilliance: exteriority and the modern long poem*, Gainesville, University of Florida Press, 1972.

<sup>28</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 92.

cular y abarcadora de la analogía. Sobre todo desde Mallarmé, la palabra poética, minada por la crisis “termina en aullido o silencio”, porque “la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación”.<sup>29</sup> De golpe el lenguaje se vuelve una prisión; el hombre está solo en ella, y el Verbo aparece abandonado por Dios y queda sin sentido. Algo que expresa John Ashbery en su poema *Self portrait in a convex mirror* de 1975: “The words are only speculation / (From the Latin *speculum*: mirror) / They seek and cannot find the meaning of the music”.

Otros autores, como Juan Ramón Jiménez, rechazaron lo que puede ser una historia o una referencia al contexto, para que se pudiera saborear “lo que queda”, un “resto” de fuerte connotación metafísica: “toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?), *sin asunto concreto*, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesiva, es decir por sus elementos intrínsecos, por su esencia”.<sup>30</sup> La poesía al dejar de lado toda intención referencial, hace prevalecer la palabra significativa que no comunica nada excepto a sí misma.

Así pues, en los poemas largos de la modernidad se advierte el cruce o la tensión entre dos tendencias opuestas. Pero la extensión de la forma, concebida, asimismo, como una ampliación epistemológica, implica no sólo una perspectiva más vasta del mundo sino una mayor capacidad para trasgredir fronteras formales y semánticas. Así, en su transitar por el poema, el sujeto lírico puede dramatizar una dialéctica que contrapone al afán de concordancia entre la forma y la substancia, el quebranto de la misma. Una ruptura o infracción que, en *Muerte sin fin* de José Gorostiza — poema en diez momentos o fragmentos que giran alrededor de dos símbolos, el vaso y el agua, y en el que el canto es uno de los modos para aprehender el tiempo—, se resume en una llamada diabólica:

¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el diablo,  
 es una espesa fatiga,  
 un ansia de trasponer  
 estas lindes enemigas,

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>30</sup> Juan Ramón Jiménez, “Prólogo” a *Espacio*, edición de Aurora de Albormoz, Madrid, Editora Nacional, 1982, en “Apéndices 4. Versión en verso de los dos primeros fragmentos de *Espacio*”, p. 112. Las cursivas son mías.

este morir incesante,  
tenaz, esta muerte viva.<sup>31</sup>

### Una nueva poética

QUE en el siglo xx los poemas extensos hayan sido la manifestación de una voluntad anticanónica y de un deseo de instaurar una nueva poética acorde con el nuevo espíritu de la época, es algo que se advierte en las declaraciones de algunos autores (como T.S. Eliot),<sup>32</sup> en las tendencias de grupos poéticos (como Contemporáneos)<sup>33</sup> y que, incluso, se vincula con las declaraciones de Lukács sobre las relaciones entre épica y novela.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> José Gorostiza, *Muerte sin fin*, en *Poesía completa*, México, FCE, 1996, p. 148.

<sup>32</sup> Aunque, como afirma Margaret Dickie en la antes citada *On the modernist long poem* [n. 12], p. 2, la forma del poema largo "modernista" inglés está más vinculada con la convención que con la experimentación—la cual estaba implícita en el "Imagist program" de 1913 que propiciaba la brevedad y la precisión imaginativa—, lo cierto es que T.S. Eliot ve la necesidad de encontrar nuevas formas. Por ejemplo, el montaje polifónico que utiliza en *The Waste Land*, en el que los bloques erráticos y sin sentido de la realidad se vuelven equivalentes a los detritos o fragmentos textuales que se combinan de varias maneras. La significación del poema, en este sentido, aparece sujeta a diversas interpretaciones pero, fundamentalmente, dentro del texto y en la historia de la cultura adquieren un cierto equilibrio, al metaforizarse en la leyenda del Graal y de su custodio, el Rey Pescador. Estos símbolos vinculados con mitos de fertilidad aparecen también en la poesía de Montale y son analizados por Silvia Longhi en "Il Re Pescatore (Montale)". *Forme di Mostri: creature fantastiche e corpi vulnerati da Ariosto a Giudici*, Verona, Fiorini, 2005, pp. 99-114.

<sup>33</sup> Hay que recordar que la revista *Contemporáneos* contribuyó en el cambio de dirección de la literatura mexicana: funcionaba también como pequeña editorial y, por ejemplo, al publicar en 1928 una *Antología de la poesía mexicana moderna* compilada por Jorge Cuesta, va a efectuar un ataque frontal contra el canon de la poesía mexicana y, no casualmente, se va a apoyar en algunas ideas desarrolladas por T.S. Eliot en sus ensayos. Por otro lado hay que recordar que la primera traducción al español de *The Waste Land* la hizo el mexicano Enrique Munguía y se publicó hacia 1931 y 1932 en *Contemporáneos*.

<sup>34</sup> En su *Teoría de la novela* Lukács se detiene a reflexionar sobre la dialéctica general de los géneros literarios. Allí afirma que la épica nace en un momento en el que la totalidad del ser es posible y todo es homogéneo antes de ser contenido dentro de una forma, como puede ser la obra de Homero. Hoy ya no es posible tal cosa. Luego de analizar las novelas de Tolstoi, Lukács advierte que la forma de la novela se ha vuelto agónica: sin embargo, advierte también que en los grandes momentos de su obra, Tolstoi representa un mundo claro, concreto y diferenciado, que si se desplegase en una totalidad, no sería posible representar con el género novelesco y requerirla una nueva forma de creación artística. Lo interesante es que el crítico húngaro entrevé en esa forma, que parece querer abandonar el mundo demoníaco de la novela, una épica renovada. De allí que, no pudiendo incluir los textos de Dostoevski dentro de lo que él definió como novela, los excluya de su ensayo, meditando si no representan esa forma renovada de la que hablaba.

Lo cierto es que la forma en cuestión aspira, por un lado, a la totalidad y, en cuanto tal, busca transmitir la esencia y la trascendencia de lo real; de allí que no sea extraño que la variedad temática o formal de un poema extenso se enmarque, se funde o se intensifique dentro de una idea de unidad. Pero como, por otro lado, el movimiento que sostiene el poema puede tender a abolir la misma queriendo transgredir estructuras definidas por la tradición, todo parece sugerir que, en última instancia, el poema largo moderno se apoya sobre un elemento basilar: la tensión. En última instancia, articular los diversos elementos y niveles que componen esta forma poética es como tocar la cuerda de la lira, para sacar, luego, el mejor sonido de la misma.

### Composición

Decir, el poema largo se abre a una nueva poética que en última instancia opera la percepción de Poe respecto de la lírica larga y corta: si en una poesía breve, generalmente, principio y fin se confunden, en el poema largo hay una clara distinción entre ambos, y el desarrollo del mismo puede llegar a constituir una alianza, una articulación o un contraste entre partes, momentos o intensidades diversas del texto. Y si esta actitud es más decidida en el ámbito hispánico, esto se debe sobre todo a que, en otras literaturas, como la angloamericana —donde ya desde fines del siglo XVIII se había desarrollado con fuerza la “new epic”—, hubo un mayor arraigo al tradicionalismo.

Así pues, un poeta del modernismo americano como T.S. Eliot, inicialmente se halló indeciso sobre cómo conciliar los tres términos (“modernist/long/poem”)<sup>35</sup> que constituían el núcleo de lo que estaba escribiendo. Al redactar *The Waste Land*, Eliot expresa su indecisión entre elegir la fragmentación modernista o la restauración de la tradición totalizante de la épica, a pesar de que en sus escritos teóricos había manifestado que el *zeitgeist*, caracterizado por la fragmentación y la aceleración, había vuelto anacrónica la forma larga tradicional que consistía en contar una historia por medio de un extendido argumento moralizador.<sup>36</sup>

En cambio, Octavio Paz articula conscientemente la épica del yo de Whitman (caracterizada por un afán del sujeto por incluir lo real dentro de sí y compartirlo con un tú) con la poética de Mallarmé de lo

<sup>35</sup> Cf. Dickie, *On the modernist long poem* [n. 12], p. 152.

<sup>36</sup> Cf. los artículos “Tradizione e talento individuale”, en T.S. Eliot, *Opere 1904-1939* Milán, Bompiani, 1992; y “Che cos’è un classico”, *Opere 1939-1962*, Milán, Bompiani, 1993.

absoluto (que, sin embargo, sólo se percibe en fragmentos), porque en él prevalece el impulso de vencer la dispersión de la imagen del mundo. Mientras los herederos de Mallarmé hicieron de la pérdida de aquella el punto de partida del poema, Paz propone una conjetural búsqueda de sentido (“abrir el poema en busca de *esto* y encontrar *aquello*, siempre otra cosa”)<sup>37</sup> por medio de una configuración de palabras y símbolos en continua rotación —ese pneuma creativo que tiene que estar en continuo movimiento por los corredores en espiral del poema (magistralmente metaforizado por Mallarmé en un caracol: ese “aboli bibelot d’inanité sonore” del soneto en IX).

Así pues, cada autor vivió, en el siglo pasado, una experiencia diversa en la composición de su poema. Está el caso, como en *The Waste Land*, en el que el autor permanece indeciso frente a una poética definida. Pero también está el otro, en el que el todo se articula dentro de una unidad, como muestra *Piedra de sol*, lineal y recurrente al mismo tiempo, o *Más allá* de Jorge Guillén donde el mundo concierta, acerca lo lejano al sujeto lírico: es el centro del yo, es su plenitud.

En las dos circunstancias se entrevé que la composición de esta forma poética, en última instancia, “abierta”<sup>38</sup> le ofrece al autor la posibilidad de combinar elementos que en un nivel textual pueden resultar concordantes, mientras que en otro pueden acabar siendo contradictorios para terminar por dar vida, contemporáneamente y de manera convergente, a características disímiles (la concentración y la sucesión, la extensión y la intensidad o una discrepancia entre el todo y las partes, como sucede en *The bridge* de Hart Crane) dentro de una forma de pensamiento complejo, es decir abarcador.<sup>39</sup> Un estado de cosas que resume, en pequeño, la composición del título de un poema largo de León Felipe: *Drop a star*. Felipe, traductor de Whitman y con el cual comparte el ímpetu de la comunión cósmica,<sup>40</sup> en 1930 publica

<sup>37</sup> Octavio Paz, “Recapitulaciones”, en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, p. 72.

<sup>38</sup> Véase la descripción que da Paz de la composición de *Blanco* en “Cuatro o cinco puntos cardinales. Entrevista de R. González Echevarría y Emir Rodríguez Monegal”, en Octavio Paz, *Miscelánea III. Entrevistas*, *Obras completas* 15. edición del autor, México, Círculo de lectores/FCE, 2003, pp. 50-51

<sup>39</sup> Es decir, puede dar origen a una forma de pensar que parece tener su fundamento en la dialéctica que liga las palabras “complejo” y “perplejo”. La complejidad es, a primera vista, un tejido de elementos heterogéneos, que presentan la paradójica relación de lo uno y lo múltiple. La complejidad es equiparable al cosmos, pero puede aparecer con los rasgos perturbadores de la perplejidad, es decir de lo caótico, fragmentario, incierto.

<sup>40</sup> León Felipe tradujo al español *Song of myself* de Walt Whitman. Véase la “Introducción” de Guillermo de Torre a las *Obras completas* de León Felipe publicadas en Buenos Aires por Losada en 1963.

este poema que implica dos direcciones, la verticalidad ascendente de la estrella en contraste con la caída de la moneda metafórica, porque si el título se traduce como “dejad caer una estrella”, la expresión proviene de “drop a coin”.

Recapitulando, si en el fundamento del poema extenso existen elementos contradictorios, es, quizás, la tensión que se da entre los mismos lo que inserta esta forma en la modernidad. Y esa tensión hace que el texto del poema largo se vuelva proteico como ella, en cuanto lugar de la querrela entre lo mismo y lo diverso, entre lo antiguo y lo moderno. Una tensión que trata de sintetizar el paradigma de la Unidad (en el que el conjunto es superior a la suma de las partes) —identificado por momentos con la corriente filosófica del vitalismo— con el de la Variedad —contrapuesto al primero con vigor a partir del siglo XVIII como un nuevo concepto de belleza—, cuyo emblema fue la serpentina o la espiral o sus variantes: el caracol y la llama (como lo demuestra el dibujo que, con el epígrafe de “Variety” aparece en la cubierta del libro de William Hogarth, *Analysis of beauty* de 1753).<sup>41</sup>

Como con la extensión, el autor adquiere la posibilidad de describir contemporáneamente las diversas partes de un objeto, el poema largo entra en relación, desde un punto de vista compositivo, sea con algunas facetas de la poesía simultaneísta —que buscaba orientar el discurso óptica y fonéticamente acentuando la musicalidad—, sea con otras de la pintura cubista —que transformó el desarrollo plástico de la escritura.

Al querer reducir la palabra a la forma visual (dividir el poema en varias partes para, a un cierto punto, producir la simultánea visión de las mismas)<sup>42</sup> dio lugar a técnicas peculiares de composición que se pueden basar en la alianza, la alternancia o el contraste entre partes diversas, o bien a formas particulares de montaje como el *collage* —que se ve en *Blanco*— o a “un *assemblage de pièces détachées*” —como define el mismo Paz a la técnica compositiva de *The Waste Land*.<sup>43</sup> El espacio textual en el poema extenso se vuelve el lugar donde se juegan oposiciones o conjunciones de diverso tipo y la tensión que constituye la médula del mismo puede ser la que se presenta entre

<sup>41</sup> Véase para los paradigmas de la unidad y la variedad, de Yvonne Bezrucka, *Genio e immaginazione nel Settecento inglese*. Verona, Università di Verona, 2002.

<sup>42</sup> Como ejemplifica Paz con *Blanco*: “La tipografía y la encuadernación de la primera edición de *Blanco* querían subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene”. En efecto, el poema ofrece la posibilidad de varias lecturas, en su totalidad, como un solo texto, pero también por columnas —la del centro, la de la izquierda, la de la derecha, cf. *Delta de cinco brazos* [n 1], pp 45-46

<sup>43</sup> Paz, “Cuatro o cinco puntos” [n 38], p. 39

las partes diversas que lo constituyen, algo evidente en *Blanco* de Paz, pero también en *Hospital británico* de Viel Temperley. En este último, por ejemplo, el subtítulo de la segunda parte (“Versión con esquirlas y ‘Christus Pantokrator’”) deja entrever la tracción que se ha instaurado entre esas esquirlas —los fragmentos con los que se construye el poema— y el todo (representado por el Cristo apocalíptico cuya ubicuidad omnicompreensiva es evidente desde un punto de vista semántico, y recurrente desde un punto de vista textual porque el nombre, “Cristo Pantokrator”, se repite por doquier en frases diversas, o se alude a él a través de un motivo: la postal que lo representa).<sup>44</sup>

El acentuar en un texto los aspectos fónicos o el repetir diversos elementos rítmicos dentro de una sola estructura formal, pueden llegar a transformar la misma en una fuga en sentido musical con notables repercusiones en la significación general del poema. Por ejemplo, si Juan Ramón Jiménez utiliza términos musicales al decir que “una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible” lo indujo a escribir su poema *Espacio*<sup>45</sup> —en el que vemos un hablante lírico intentando individuarse filosóficamente, mientras trata de definir ese “inaccesible lugar original de la palabra en el que se asienta [...] su propio fundamento y su propia salvación”—<sup>46</sup> lo cierto es que, para el autor español, escribir un poema extenso no es mezclar una “intriga general de sustancia y técnica”,<sup>47</sup> sino concebir una respuesta a un interrogante implícito sobre “lo que queda”, la esencia poética vinculada con la música porque singularmente logra producir un sentido no sólo por medio de la nominación lingüística.

Es evidente que el esfuerzo por reducir un poema a sus aspectos fónicos o visuales —ese dúplice impulso (dionisiaco o apolíneo) que según Nietzsche encontramos en el arte—, da lugar a notables transformaciones en la expresión y el sentido del mismo; así, la palabra puede acabar reducida al ruido, como sucede al final de *Altazor*, y quien la emite se vuelve, como citando a Rimbaud, un ángel sin dios y sin mensajes:

<sup>44</sup> Cf. Héctor Viel Temperley, *Hospital británico*, en *Obra completa*. Buenos Aires, Dock, 2003.

<sup>45</sup> Carta dirigida a Enrique Díez-Canedo, 6 de agosto de 1943, Juan Ramón Jiménez, *Cartas literarias*. Barcelona, Bruguera, 1977

<sup>46</sup> Giorgio Agamben. “El lenguaje y la muerte: séptima jornada”, en Federico Cabo Aseguinolaza, *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros, 1999, p. 122.

<sup>47</sup> Jiménez, “Prólogo” a *Espacio* [n 30], p. 112.

Lalali

io ia

iii o

Ai a i a i a i i i i o ia.

O bien acabar en un silencio equiparado a la soledad, como expresan estos versos de Martín Adán en *La piedra absoluta*:

Poesía no dice nada:  
poesía se está callada,  
escuchando a su propia voz.<sup>48</sup>

El poema largo puede constituirse, también, como punto de reunión de bloques textuales que representan tiempos y espacios lejanos. Apollinaire, identificando el poema con un vaso alquímico, suprimió las conexiones sintácticas y yuxtapuso bloques verbales para llevar hasta un extremo la amalgama de aquellas categorías, un ejemplo es *Zona* en la que el sujeto lírico se dirige a un *tú* que varía de verso en verso y que se desplaza en el espacio y el tiempo. Y esa condensación espacio-temporal sucede asimismo en Eliot<sup>49</sup> y en la conciencia del *yo* lírico de *Espacio*.

En este último, el antes y el después empiezan a girar en una circularidad que anticipa la de la composición de *Piedra de sol* de Octavio Paz,<sup>50</sup> y el allí y el aquí resultan intercambiables (“No, ese perro que ladra al sol caído no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, la Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí”):<sup>51</sup> con ello el autor quiso transmitir una sensación de inmensidad y de unidad que nació de una experiencia realmente vivida.<sup>52</sup> Además, aunque el primer título de *Espacio* apareciera en

<sup>48</sup> Martín Adán, *Obrapoética*, edición, pról y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Edubanco, 1980, p. 351

<sup>49</sup> Estos versos de *Four Quartets* vuelven explícito lo que se advierte, asimismo, en *The Waste Land*: “Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past”

<sup>50</sup> Circular no sólo por el título del poema (que pone en movimiento dos isotopías fundamentales en la poética de Paz, cf. Horácio Costa, “*Piedra de sol*: el título”, en *Mar abierto*, México, UNAM/FCE, 2000) que hace referencia a un icono con esa forma—la piedra del calendario azteca—, sino también porque aparecen otras referencias a un sentido de periodización temporal cíclico (la rueda del tiempo y el calendario venusino) que la forma del poema, al retomar al final los versos del inicio, reitera.

<sup>51</sup> Jiménez, “Fragmento primero”, en *Espacio* [n. 30], p. 24.

<sup>52</sup> Al salir del hospital de la Universidad de Miami, Jiménez tiene una visión particular de La Florida. Esa visión le provoca “una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible

plural, la elección definitiva al singular subraya la intención que funda todo el poema: el de que la pluralidad se funda en la singularidad, que el cosmos es una serie de “cosmillos unidos” y lo que se busca encontrar es “el átomo último, el solo indivisible”.<sup>53</sup>

### *Desarrollo el transitar del sujeto lírico*

Como decía, en esta forma poética el concepto de “desarrollo” adquiere naturalmente importancia. Para Valéry una poesía representa el “desarrollo” de una exclamación; a partir de esta premisa, podemos deducir que un poema largo constituye una intensidad dilatada, algo que entrevemos en *Le cimetière marin* (1922) —poema largo en sextinas endecasílabas— donde un sentimiento de orfandad y de vacío aquejan al sujeto lírico. El poema, aunque paradójicamente haya sido definido como de una centralidad absolutamente solar<sup>54</sup> y de una perfecta estructura rítmica, aparece aquejado de una disonancia que nace con el retorno del sujeto lírico a un lugar paradigmático, el cementerio donde contempla las tumbas de sus mayores, que parecen sumergidas en un océano del olvido. El yo recoge las emociones que la contemplación del mar (“Tout entouré de mon regard marin”), del agua y de las tumbas le suscitan y las expresa en diversos momentos en los que —bajo el silencio y la luz del mediodía en el cementerio de Sète— se van alternando la fijeza estática del lugar con el movimiento de la sombra del yo en su caminata (“Sur les maisons de morts mon ombre passe / qui m'apprivoise à son frêle mouvoir”) o el eterno desplazarse de las olas (“La mer, la mer, toujours recommencée!”, “peau de panthère et chlamyde trouée”) con una visión estática de la superficie marina que, como un techo, parece cobijar los sueños del espíritu, y la memoria misma, metaforizada en las tumbas sumergidas (“La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!”). Haciendo perdurar la emoción y ensimismado en el silencio y la contemplación, el yo lírico queda a la espera del advenimiento de la poesía:

[que] empezó a dictarme [nos dice] un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. Y al lado de este poema y paralelo a él [...] vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión lisa de la Florida, que es una escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin desliada hacia atrás de mi vida”, Jiménez, *Cartas literarias* [n. 45], pp. 65ss

<sup>53</sup> Jiménez, “Fragmento primero”, en *Espacio* [n. 30], p. 19

<sup>54</sup> Giuseppe E. Sansone, “Dal ‘Cimetière’ al ‘Cimitero’”, en Paul Valéry, *Le cimetière marin Traduzione spagnola di Jorge Guillén*, Giuseppe E. Sansone, ed., Turin, Einaudi, 1995, p. 23

O pour moi seul, à moi seul, en moi-meme,  
auprès d'un coeur, aux sources du poème,  
entre le vide et l'événement pur,  
J'attends l'écho de ma grandeur interne,  
amère, sombre et sonore citerne,  
sonnant dans l'âme un creux toujours futur!

Por su parte, también Juan Ramón Jiménez en un estado de fusión temporal (“era en mis tiempos finales”) está a la espera de una respuesta, un “eco del ámbito del hombre”. Así lo expresa en el prólogo a *Espacio*, en el que habla de querer redactar un poema “en sucesión natural”.<sup>55</sup> Esta idea de desarrollo, bien puede haberlo llevado a transformar los “fragmentos” del poema en verso libre (cf. los primeros textos de *Espacio* publicados en *Cuadernos Americanos* en 1943 y 1944 que se completan con un tercero que sale en *La Nación* en 1953) en prosa lírica —como apareció con su forma definitiva en la sección central de un volumen de poesías.

Aunque la prosa, según Valéry, está destinada a perecer si se la enfrenta filosóficamente a la poesía,<sup>56</sup> lo cierto es que “materialmente” la prosa acarrea consigo una sucesión, un desarrollarse de palabras que el verso —regido por la métrica que obliga a un “volver para atrás”— interrumpe.<sup>57</sup> Como señala Agnes Gullón refiriéndose a *Espacio*, la prosa poética no enjaula el texto “con las barras del verso, el abrir y cerrar del poema, su origen y su fin”. De esta forma la dimensión potencial del poema extenso de Jiménez está caracterizada por la indeterminación: “el lugar por donde empieza, así como el lugar al que se llega al final del texto [...] son meros puntos en un espacio abierto”.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Jiménez, “Prólogo” a *Espacio* [n. 30], p. 112

<sup>56</sup> Paul Valéry dice en un artículo sobre la *Encyclopédie Française* que “la esencia de la prosa es la de perecer, la de ser comprendida, disuelta, destruida irremisiblemente, enteramente sustituida por la imagen o el impulso”, citado por Giorgio Agamben en su artículo “Lingua e storia”, en *La potencia del pensiero. saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005 (col. *La quarta prosa*), p. 53

<sup>57</sup> Curtius recuerda que para los antiguos la poesía y la prosa no eran dos formas de expresión diversas; ambas estaban comprendidas dentro del concepto de “discurso”, e incluso, hacia el año 100 a.C. se introdujo en las escuelas de retórica un ejercicio que consistía en convertir la poesía en prosa, algo que en la tardía antigüedad romana y griega, así como en la Edad Media bizantina, dejó de ser medio para convertirse en fin. Más tarde, en la temprana Edad Media se emplea también el término *prosa* aplicado al “poema rítmico”, Curtius, cap. viii, “Poesía y retórica” en *Literatura europea y Edad Media latina* [n. 10], pp. 215-220.

<sup>58</sup> Agnes Gullón, “Una improvisación del cosmos: *Espacio* de Juan Ramón Jiménez”, *Ínsula* (Madrid), año xxxvi, núms. 416-417 (julio-agosto de 1981), pp. 13 y 26.

La prosa poética alinea las palabras una después de otra; en ella la linealidad no se ve comprometida o amenazada por la medida del verso que obliga a que el ojo del lector vuelva hacia atrás; pero además, la prosa poética tendría que constituir una articulación semántica, sintáctica, rítmica y de entonación del texto con un principio de equivalencia semejante al de la poesía. Es decir, si existen menos repeticiones o semejanzas de carácter eufónico o prosódico, tendrían que existir otras de carácter sintáctico o semántico-conceptual que den lugar a una estructura trabada por una serie de isotopías. Aunque la prosa poética esté regida por la sucesión, tiene que conservar algún nivel donde un principio cíclico o analógico, un retorno, se mantenga.

Si recordamos algunos ejemplos anteriores a la modernidad de prosa poética, por ejemplo, de Aloysius Bertrand *Gaspard de la nuit* (1842), o *Eureka* (1848) de Poe, o *Así habló Zaratustra* (1882), parábola ditirámica de Friedrich Nietzsche; y más tarde *Petites-poèmes en prose* (1862) de Baudelaire, o antes *Hiperion* (1799) de Hölderlin (que Octavio Paz da como ejemplo de poema extenso, pero que la crítica, en cambio, ha definido como “novela epistolar”), e ta digresión, que se ha alejado un poco del punto de partida, nos hace pensar y llegar a la conclusión de que el “poema largo” —como el género “novela”— puede manifestarse a través de una familia de formas (algunas de las cuales pueden sustentarse en el verso y en la métrica, mientras otras se apoyan en el verso libre o redundan en la prosa poética).

La idea de “sucesión” nos recuerda asimismo, que en la historia de la *poiesis*, vale decir de la fabricación de objetos verbales, en el siglo VIII surge el concepto “secuencia”: “El término ‘secuencia’ proviene de la técnica musical, y se refiere a la artificiosa prolongación melódica de la última vocal del Aleluya de la misa” cuando la melodía era cantada por dos semicoros, el segundo de los cuales debía repetir la melodía del primero. Por lo tanto, “la nueva forma poética se caracterizó por tener siempre dos pasajes en prosa con el mismo número de sílabas”. La importancia de esta innovación consistió en quitarle “a la poesía las trabas tradicionales, librándola de los escasos esquemas métricos y rítmicos existentes”.<sup>59</sup>

Durante la modernidad, la crítica anglosajona al tratar de definir los poemas extensos a partir de Whitman utiliza el término “secuencia” —generalmente entendido como una unidad de contenido en la que se

<sup>59</sup> Curtius, cap. VIII, “Poesía y retórica”, en *Literatura europea y Edad Media latina* [n 10], p. 220

manifiestan diegéticamente las acciones realizadas por el héroe— buscando explicar e los nuevos textos poéticos que si bien cuentan una historia como en la épica, dan un mayor peso al cantar. Para Gall y Rosenthal, por ejemplo, la moderna secuencia es un grupo de poemas y pasajes fundamentalmente líricos, raramente uniformados en un esquema pero que tienden a interactuar como un todo orgánico. En la secuencia hay una tensión que alterna entre lo intimista, lo fragmentario y la autorreflexión de un sujeto que, dirigiéndose al mundo, desde el inicio afirma: “Yo me celebro, yo me canto”. La secuencia de hoy busca expresar adecuadamente la sensibilidad moderna, aún cuando el poeta aspire a lo trágico o a lo épico; se vuelve, por lo tanto, la compleja música de sentimientos que envuelve un número de centros radiantes, progresivamente liberados de un marco narrativo o temático.<sup>60</sup> Desde este punto de vista, “Song of myself” puede ser considerado la primera secuencia poética porque es un texto extenso pero al mismo tiempo, extremadamente lírico.

Hay que agregar que en la historia de la crítica anglosajona, tres años después del texto de Rosenthal y Gall, Klaus Martens escribe un artículo en el que parte del concepto de “modern sequence” para señalar que el mismo, si bien se aplica a muchas obras del pasado, es poco funcional para algunos textos del siglo xx. Se pregunta cómo clasificar, por ejemplo, la obra de los poetas de habla inglesa que vivían en Francia (Gertrude Stein, Samuel Becket, John Ashbery) que utilizaban la prosa poética; o, asimismo, cómo clasificar un poema como *The tape for the turn of the year* (1972) de Archie Randolph Ammons. Para fundamentar aún más la inaplicabilidad del concepto como género, Martens recuerda que Rosenthal y Gall incluyen a Pound y Emily Dickinson en su concepto de “secuencia”, pero no saben cómo clasificar a Elizabeth Bishop y tanto menos a los poemas extensos de carácter meditativo de Wallace Stevens. Martens no puede aceptar *in toto* el concepto de “modern sequence” como género porque no concibe el poema largo como si fuera un poema corto *en masse* cuyas partes interactúan como un dispositivo preestablecido de un cuadro general.<sup>61</sup> Coincido con el crítico en que clasificar los poemas largos como género —y sobre todo a partir del concepto de “secuencia”, aunque

<sup>60</sup> Macha L. Rosenthal y Sally M. Gall, cap. 1, “The modern sequence and its precursors”, en *The modern poetic sequence. “The genius of modern poetry”*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press, 1983.

<sup>61</sup> Klaus Martens, *Rage for definition. The long poem as a sequence*, en Roland Hagenbuchle y Laura Skandera, eds., *Poetry and epistemology*, Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1986, pp. 350-365

algunos poemas puedan presentar un desarrollo formal de ese tipo—<sup>62</sup> es hoy algo reductivo y arbitrario; el poema largo implica, más bien, una suerte de movimiento de todos los elementos poéticos,<sup>63</sup> algo ya sugerido por Apollinaire al comparar el poema con un vaso alquímico; una analogía que Gorostiza retoma al hablar de “un encendido vaso de figuras”,<sup>64</sup> y que Hart Crane explicita en una carta que escribe a Waldo Frank: “All sections moving forward now at once! I didn’t realize that a bridge is begun from the two ends at once”.<sup>65</sup> Pero, claro está, no es sólo un movimiento en sucesión, sino una dinámica, una energía en continua expansión que fluye por todos los niveles del texto.

Disiento, en cambio, de Klaus Martens cuando dice que no logra entrever en los poemas largos modernos de lengua inglesa la permanencia de ese principio fundamental de la poesía tradicional en el que un *speaker* se constituye como figura central del poema. Aunque el hablante lírico no aparezca en forma canónica, al leer el *corpus* de poemas largos del área hispánica se advierte, en muchos casos, que el “desarrollo” de los mismos es análogo al transitar de un sujeto lírico por las palabras; peregrino singular, porque no viaja ni conquista o descubre territorios a lo largo de una diégesis, como en la antigua épica.

En la modernidad, ese yo poético es un marginado (un *clochard*, un mago, un payaso) que recorre la ciudad —como en *Zone* de Apollinaire— o se detiene en “el lodo del suburbio”, en “las últimas casas humilladas” de un lugar anónimo, antes de ascender a la “alta ciudad de piedras escalares” —en *Alturas de Machu Picchu* de Pablo Neruda, por ejemplo. O bien es un caminante que se desplaza por alfabetos en los que “el espacio / se hace y se deshace”, por rincones de una metrópolis que condensa los signos del hoy con el sonido inmemorial del pasado:

Plaza del Zócalo,  
vasta como firmamento:

<sup>62</sup> Véase de Cedomil Goic, “*Alturas de Machu Picchu*: la torre y el abismo”, en Cedomil Goic, comp., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Crítica, 1988, tomo 3, pp. 158-163.

<sup>63</sup> Siguiendo a Schlegel podríamos hablar de movimiento “cósmico” en la poesía “nell’universo della poesia niente sta fermo, tutto diviene e si muta e si muove armonicamente”, en *Frammenti critici e scritti di estetica* [n. 19], p. 125.

<sup>64</sup> Gorostiza, *Muerte sin fin* [n. 31], p. 128.

<sup>65</sup> Hart Crane, *The letters of Hart Crane 1916-1932*, Brom Weber, ed., Nueva York, Hermitage House, 1952, p. 272.

espacio diáfano,  
frontón de ecos.<sup>66</sup>

El desarrollo diegético se transforma en un canto con el que el *yo*, como un *alter ego* del autor, puede recordar diversos momentos de la historia o de su autobiografía a medida que escribe,<sup>67</sup> o repasar/repetir los de su obra poética, como sucede en *Hospital británico* de Héctor Viel Temperley;<sup>68</sup> o bien dirigirse, en un itinerario ascendente por una ciudad arcaica, hacia la meta de su viaje, la poesía. Ésta es “la rosa permanente”, “la más alta vasija que contuvo el silencio”, la madre piedra que sobrevive en la voz del poeta cuando éste la interroga para recoger “el viejo corazón del olvidado!” (*Alturas de Machu Picchu*)<sup>69</sup> y abandonar la soledad de su impulso icárico que, como el de Altazor, sólo podía acabar en la destrucción. Es pues en la conciencia del sujeto lírico donde se condensan o contrastan elementos diversos; y es la conciencia de ese *yo* la que se contempla buscando reconstruir con palabras la habitación central de la memoria, o la que se abisma al vacío por el que precipita el lenguaje en busca de su origen, que es el Silencio.

En el poema largo el sujeto lírico constituye una particular presencia ilocutoria que, ya desde Walt Whitman, se tensa entre el cantar y el contar, entre la lírica y la épica. Para los románticos el hablante lírico decía una verdad casi autobiográfica, y esa incapacidad de mentir lo volvía un sujeto “ético”. Desde la relectura de la tripartición retórica de los géneros hecha por Schlegel,<sup>70</sup> vemos que el hablante “subjetivo-objetivo” de la épica ha dejado de cantar/contar las viejas cosmogonías

<sup>66</sup> Octavio Paz, *Nocturno de San Ildefonso*, en Paz, *Delta de cinco brazos* [n. 1], pp. 66 y 69 respectivamente.

<sup>67</sup> “El muchacho que camina por este poema, / entre San Ildefonso y el Zócalo, / es el hombre que lo escribe / esta página / también es una caminata nocturna”, *ibid.*, p. 70.

<sup>68</sup> Cf. María Cecilia Graña, “*Hospital británico* de H. Viel Temperley: la reunión de los bloques erráticos”, en Graña, comp., *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana* [n. 3]

<sup>69</sup> Véase en edición de Hernán Loyola en *Obras completas I De “Crepusculario” a “Las uvas y el viento” 1923-1954*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999

<sup>70</sup> Como recuerda Dominique Combe, para Schlegel, “como luego para Hegel, la poesía lírica es esencialmente subjetiva por el papel preminente concedido al *yo*, mientras que la poesía dramática es objetiva (*tú*) y la épica objetivo-subjetiva (*él*)” porque “la tripartición retórica pseudo aristotélica en los géneros épico, dramático y lírico [ ] fue releída por August Wilhelm Schlegel y, de manera más general, por los románticos alemanes a la luz de la distinción tradicional entre las personas”, Dominique Combe, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en Cabo Aseguinolaza, *Teorías sobre la lírica* [n. 46], p. 127.

para introducir una “reflexión poética”. Esto ya no permite volver del mismo modo “objetivo” a una mitología originaria e, incluso, puede transformar en mito el mismo canto, haciendo del texto una copa de agua<sup>71</sup> en la que se descubre y refleja el *yo*.

Hacia finales del siglo XIX, de la lucha de las fuerzas dionisiacas y apolíneas en las formas artísticas que Nietzsche repropuso como una nueva exigencia estética de objetividad, parecen prevalecer las primeras cuando el sujeto poético se desarraiga y desaparece en un estado de fusión con el cosmos. Ese sujeto que oscila entre la indiferenciación, la impersonalidad o la extinción, se pregunta: ¿qué es cantar si yo soy otro? De allí la necesidad de la “forma” apolínea —que tradicionalmente se identificaba con la épica— para rescatarlo, antes de su completa disolución. Y la necesidad de una reflexión ontológica y metafísica, a través de la cual el hablante poético intentará individuarse.

El desarrollo se vuelve, así, análogo a un “reflexionar poéticamente”, que consiste en dejar fluir el pensamiento mientras que, en una dialéctica dionisiaca y apolínea,<sup>72</sup> el sujeto mantiene y pondera el trayecto que separa el “aquí” de la enunciación del “allí” de lo que se quiere enunciar; un recorrido que hace naufragar el *yo* en el infinito, pero que lo acerca a un saber inalienable, anterior al lenguaje. Algo similar a lo expresado por Vicente Huidobro, para quien el valor de la poesía “está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos”;<sup>73</sup> ese trecho con el que Octavio Paz trata de fijar el pensamiento de un sujeto que peregrina por la página en blanco mientras escribe, por ejemplo, *Pasado en claro*:

Ni allá ni aquí: por esa linde  
de duda, transitada  
sólo por espejos y vislumbres,  
donde el lenguaje se desdice,  
voy al encuentro de mí mismo.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Como aparece representado metafóricamente el poema en *Muerte sin fin* de José Gorostiza [n. 31].

<sup>72</sup> Hay que recordar que Nietzsche, al hablar del sujeto “aporta una reinterpretación personal de la distribución retórica de los géneros según una oposición estética fundamental entre el lirismo de la ebriedad dionisiaca y la épica de la ‘forma’ apolínea, de la representación plástica”, véase Combe, “La referencia desdoblada”, en Cabo Aseguinolaza, *Teorías sobre la lírica* [n. 46], p. 131.

<sup>73</sup> Vicente Huidobro, “La poesía”, en *Altazor/Temblor del cielo*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 177. Este texto originalmente fue el prefacio a la primera edición española de *Temblor del cielo*.

<sup>74</sup> Paz, “Pasado en claro”, en *Delta de cinco brazos* [n. 1], p. 84.

Así pues, en el poema extenso se “despliega” el pensamiento de un hablante que, ya desde el siglo XIX, había adquirido mayor libertad, aunque viese su estatuto menos definido.

### Conclusión

Lo que induce a un escritor a redactar un poema largo puede rastrearse, en el intento de lograr conjugar en una sola forma dos paradigmas diversos. Leyendo algunos de los poemas extensos modernos se advierte que su particular tensión nace al haber incorporado dos modelos formales de lírica entre los que no es tan fácil establecer mediaciones. De hecho, en su breve artículo “Contar y cantar”, Paz considera que el poema extenso se afirma en el siglo XX cuando logra conjugar la tensión polar que existe entre la lírica de Whitman y la de Mallarmé y se deja la épica para poner el acento en la lírica.

El camino que lleva de Whitman a Mallarmé adquiere un significado creativo en la construcción de un nuevo lenguaje poético y marca un momento decisivo para la comprensión del poema largo porque, como ha señalado Sánchez Robayna,

el simbolismo es el grado límite y el grado otro del romanticismo. Las correspondencias se convierten ahora en un *código* hermético [...] y el *absoluto* de la visión del lenguaje y el mundo es ahora una compleja trama metafísica; la musicalidad pasa a ser la primera [...] entrada de la palabra [...] en la actitud ante la experiencia del lenguaje; lo que era un *impulso* es ahora un cálculo.<sup>75</sup>

Walt Whitman en *Song of myself* de 1855, trata de renovar la épica dando importancia al sujeto lírico que se expande como el poema para comprender el mundo. A través del *yo*, el lector percibe lo cercano y subjetivo, pero asimismo, una visión distante y cósmica. El poema, en un intento abarcador, se vuelve una exploración, una disección anatómica del cuerpo amado y una procesión de los objetos del mundo mientras el sujeto lírico abomina del orden jerárquico y valoriza una verdadera democracia del espíritu.

En *Un coup de dés* (del cual existen dos versiones, una de 1887 y la otra de 1914), Mallarmé no sólo habla de la poesía, sino también de la concepción del poema (“Le Grand Oeuvre, comme disaient les

<sup>75</sup> Andrés Sánchez Robayna, “Un debate inconcluso (notas sobre Góngora y Mallarmé)”, en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 63.

alquimistas, nos ancêtres”)<sup>76</sup> que encarnando una crítica radical, se sitúa entre el ser y la nada, entre la Palabra y el Silencio. A su vez, el poeta va convirtiendo en imaginario todo objeto real y el mundo se transforma en el Libro y en beneficio del lenguaje que, sin embargo en el poema se ve sujeto a una poética de la eliminación: una lección que Huidobro trata de llevar a cabo en *Altazor*. De hecho, si el romanticismo alteró profundamente la concepción del poema largo porque transformó el cuento la narración épica de los hechos en canto, mucho mayor fue la ruptura que introdujo el simbolismo al romper la secuencia, el flujo de la palabra del poema, dejando en el espacio de la página en blanco sólo algunos fragmentos aislados.

En el espacio sin límites del pensamiento que el poema intenta representar por medio de su argumento, vemos cómo se juegan elementos contrarios que dejan de serlo para producir una continua y orgánica extensión del texto. Esa expansión y crecimiento late al unísono con un sentimiento vital y transgresivo: con las palabras se excede un límite, se pone en un máximo estado de tensión las medidas del *logos* para ingresar en la tierra del más allá donde muerte y vida ya no constituyen elementos opuestos.

<sup>76</sup> Stéphane Mallarmé, *Propos sur la poésie*, Mónaco, Éditions du Rocher. 1953, p. 89. Carta del 14 de mayo de 1867 a Henri Cazalis.