



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

LA CONFIGURACIÓN DEL POEMA EXTENSO MODERNO:
APROXIMACIONES A *CUERPOS* DE MAX ROJAS

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA: JAVIER MORALES ROSAS

DIRECTOR: DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

MARZO 2018

Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo presentar los rasgos esenciales que configuran el poema extenso *Cuerpos* (2009) de Max Rojas. La metodología utilizada para dicho fin consistió en una breve revisión histórica y conceptual del poema extenso desde su origen épico hasta los experimentos híbridos de la actualidad, enfocándose principalmente en la crítica anglosajona y francesa del siglo XX. Asimismo se establecieron algunos códigos de género del poema extenso moderno, los cuales se dividieron en aspectos compositivos y temáticos para determinar ciertas particularidades del proceso creativo. Dicho marco teórico permitió profundizar en problemas complejos como la oposición entre brevedad y extensión, el fragmentarismo y la naturaleza del sujeto lírico, además de la diversidad tipológica de poemas extensos, gracias a la comparación, síntesis y fusión de ideas de diversos teóricos. Finalmente, la aplicación de este corpus permitió identificar los recursos expansivos en *Cuerpos*, los cuales fueron analizados tanto en sus aspectos formales como temáticos. En suma, la importancia de este proyecto no sólo radica en esclarecer una de las obras poéticas más importantes de nuestra tradición, sino que representa una posibilidad para ampliar el análisis de otros poemas extensos, ya que el método propuesto en este trabajo ofrece herramientas útiles para el estudio de textos pertenecientes al mismo género.

Abstract

The current research work aims to introduce the essential features that configure the long poem *Cuerpos* (2009) by Max Rojas. The methodology employed to accomplish this purpose consisted of a brief historical and conceptual review from the epic origin to the hybrid contemporary experiments of the extensive poem, focusing mainly on the Anglo-Saxon and French criticism of the 20th century. Likewise, some genre codes of the modern extensive poem were established, which were divided into compositional and thematic aspects to determine the particularities of the creative process. This theoretical framework allowed a deep reflexion on complex problems such as the opposition between brevity and extension, fragmentarism and the nature of the lyrical subject, as well as the typological diversity of long poems, all thanks to the comparison, synthesis and fusion of ideas of various theorists. Finally, the application of this corpus allowed the identification of the expansive resources in *Cuerpos*, which were analyzed in both formal and thematic aspects. Summarizing, the importance of this project not only lies in clarifying one of the most important poetic works of our tradition, but represents a possibility to expand the analysis of other extensive poems since the method proposed in this paper offers useful tools for the study of texts belonging to the same genre.

A mis padres

Agradecimientos

La presente investigación es el resultado de un trabajo realizado durante varios años, en los cuales he recibido el apoyo invaluable tanto de diversas instituciones profesores, amigos y familiares. Su respaldo incondicional no sólo me ha ayudado a concluir esta labor sino que me ha permitido enriquecer mi formación académica y me ha prodigado valiosas enseñanzas en el ámbito personal.

En primer lugar quiero agradecer al Dr. Alí Calderón Farfán, por su inestimable orientación para realizar este proyecto. Sus profundos conocimientos, pasión y entrega por la poesía fueron determinantes para perfilar mi trayectoria académica. Gracias al seminario de poesía impartido por él en 2014, leí por primera vez algunos poemas de Max Rojas que posteriormente me impulsarían a leer *Cuerpos*.

Asimismo, extiendo mi gratitud al Mtro. Gustavo Osorio de Ita y a la Dra. Samantha Escobar Fuentes por haber leído mi trabajo y por haberme transmitido valiosas sugerencias para corregir y mejorar el contenido y la presentación del mismo.

Un agradecimiento especial para el Dr. Juan José Rastrollo Torres, de la Universitat Pompeu Fabra, por su amabilidad para orientarme desde el otro lado de Atlántico, cuando mi trabajo aún estaba en ciernes. La formación del marco teórico hubiera sido imposible sin la consulta de su eminente tesis doctoral así como de sus ensayos. De cierta manera, mi estudio es una continuación modesta a su ingente labor como especialista en el poema extenso.

Por otra parte, agradezco el apoyo otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias A.C., que me concedió la oportunidad para realizar estancias de investigación durante los veranos del 2014 y 2015, en la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa y la Universidad Nacional Autónoma de México, respectivamente. La participación en el programa para jóvenes investigadores, además de perfeccionar mi proyecto con las opiniones de diversos académicos, me permitió recabar fuentes de información fundamentales para el marco teórico.

Finalmente, reitero mi gratitud para mis padres, hermanos y amigos, por su incansable apoyo, incluso en los momentos más difíciles, y por su paciencia ante la perspectiva de un trabajo que parecía inacabable. Sin todos ellos, nada hubiera sido.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	1
1. Antecedentes del poema extenso moderno.....	4
1.1. El sustrato épico	8
1.2. La búsqueda del absoluto	14
1.3. Los postulados teóricos del poema extenso.....	18
1.3.1. Una discusión moderna: Poe y los simbolistas franceses.....	18
1.3.2. Elogio de la brevedad	25
1.3.3. La brevedad contra la extensión	27
1.4. Los modos de expresión del poema extenso	29
2. Los códigos de género del poema extenso	34
2.1. Aspectos compositivos	34
2.1.1. El efecto expansivo.....	34
2.1.2. La secuencia lírica y la forma serial	38
2.1.3. Fragmentarismo, collage e hibridismo	43
2.1.4. Simultaneísmo	52
2.1.5. El poema narrativo y el <i>Verse novel</i>	59
2. Aspectos temáticos	64
2.2.1. La nueva épica y el poema extenso americano.....	64
2.2.2. La poesía investigativa	67
2.2.3. Reivindicación cultural.....	71
2.2.4. Desorientación ontológica	75

2.2.5. El poema extenso lírico moderno	78
3. Aproximaciones a <i>Cuerpos</i> de Max Rojas	82
3.1 La estructura de <i>Cuerpos</i>	83
3.2. Recursos expansivos.....	84
3.2.1. Sobreabundancia y repetición de imágenes.....	87
3.2.2. La serialidad dispersa: memoria y olvido.....	97
3.2.3. Desorientación ontológica: el recuerdo y la muerte	109
3.2.3. Sujeto lírico: despersonalización y multiplicación.....	117
Conclusiones.....	131
Bibliografía.....	134

Introducción

En el desarrollo de la literatura moderna, uno de los fenómenos más interesantes para entender la evolución de los géneros literarios se trata del poema extenso. Sus cambios en el curso de la historia reflejan una paulatina apropiación de formas y recursos que han complejizado su definición —y por tanto, su estudio— lo cual ha provocado que muchas de sus manifestaciones más sobresalientes hayan sido relegadas de la crítica, e incluso, del canon literario, ya que no pueden adaptarse a ninguna de las categorías precedentes.

Sin embargo, su importancia dentro de la poesía es incuestionable. A menudo considerado como la forma más alta a la que puede aspirar un poeta, el poema extenso ha tenido una posición privilegiada en casi todas las tradiciones debido, quizás, a la asociación inconsciente con la epopeya y su papel determinante en la formación de las sociedades antiguas. Probablemente, la recurrencia de este género a lo largo de los siglos es un hecho que sólo puede entenderse por sus capacidades expresivas. El anhelo por expresar lo absoluto, lo inconmensurable, o las grandes realidades objetivas o subjetivas (la profusión lírica) parece una necesidad humana imperecedera. Por eso, el poema extenso sigue siendo una forma recurrente en la actualidad y, probablemente, es el género que refleja de la mejor manera la crisis del sujeto moderno, cuya complejidad se materializa en el fragmentarismo y la hibridación genérica.

Dentro de este panorama, la posibilidad de una síntesis teórica de las formas expansivas es imposible; no sólo por su variedad actual, sino por su renovación constante. Así, nos encontramos ante una modalidad difusa y poco estudiada dentro del ámbito hispánico, y que exige, más que nunca, la atención de críticos y estudiosos de la poesía, no sólo para dilucidar su carácter estilístico y ontológico, sino para dar cuenta de ciertas claves de lectura que posibiliten el acercamiento de los lectores.

Por estas razones, la presente investigación se divide en tres apartados. En el primero se intenta ofrecer un acercamiento a los antecedentes del poema extenso, es decir, el origen de su formulación teórica, desde la génesis de la epopeya hasta las grandes discusiones del romanticismo y los simbolistas franceses. La importancia de las ideas de

Edgar Allan Poe en este punto es evidente. Su condenación al poema extenso (la “herejía de la extensión”) fue fundamental para definir el camino de la poesía moderna. Por eso su influencia es constante en Baudelaire, Valéry y Mallarmé, e incluso ahora, en el presente, sigue siendo una piedra de toque para la reflexión sobre el tema. El capítulo se cierra con la gran tipología elaborada por el investigador español Juan José Rastrollo Torres, cuya tesis doctoral sostiene en gran medida el marco teórico de este trabajo.

En el segundo apartado, se presenta un contenido medular: la constitución de los códigos de género del poema extenso moderno. Su carácter preliminar, aproximativo e incompleto, es un rasgo que no puede pasarse por alto, ya que, como se ha mencionado antes, no es posible abordar la heterogeneidad del género en cuestión. Para generar un método interpretativo de los poemas extensos escritos en nuestra tradición, se consideró imprescindible, en primera instancia, tender puentes con la crítica anglosajona entorno al *long poem*. La profusión de fuentes y de líneas de investigación constituía una oportunidad para entender el poema extenso, a pesar de que sus objetos de estudio se enfocaban principalmente a obras escritas en inglés, ya que los códigos de género podían ser aplicados a otras tradiciones. De hecho, la aportación de este trabajo no consiste tanto en la formulación de esos códigos, sino en la transposición y, sobre todo, en el encuadre teórico de los mismos para obtener una teoría aproximativa al poema extenso.

Finalmente, la contribución más importante aparece en el tercer capítulo: la aplicación de los códigos de género al análisis de *Cuerpos* de Max Rojas. La elección del objeto de estudio responde a diversas circunstancias. En primer lugar, se trata del rescate y difusión de una obra fundamental para nuestra tradición poética, ya que, sin bien existe una atención creciente a los primeros poemarios de Rojas, *El turno del aullante* (1983) y *Ser en la sombra* (1986), que durante décadas le valieron un reconocimiento como “poeta de culto”, la crítica de *Cuerpos*, su poema extenso dividido en 27 tomos, es nimia. Por eso era necesario proponer un punto de partida para la interpretación de una composición *sui generis* en nuestra literatura.

A lo largo de dicho análisis, se intenta revelar la dinámica expansiva del poema basada en el ritmo definido a partir del binomio memoria-olvido. El papel de estos conceptos es esencial para entender el modo particular en el que se desarrolla el lirismo de

Max Rojas. De hecho, las distintas observaciones sobre el efecto expansivo se encaminan paralelamente a la determinación del sujeto lírico, el cual tiene una naturaleza particular dentro del poema.

En síntesis, rechazando la idea de que el poema extenso lírico es imposible, como se ha enunciado frecuentemente, lo que se intenta demostrar en esta investigación es la presencia de un lirismo particular en *Cuerpos*, generado a partir de recursos específicos, cercanos al poema en serie.

1. Antecedentes del poema extenso

En la crítica literaria moderna, uno de los tópicos más importantes para caracterizar el estado actual de la producción literaria se refiere a la inestabilidad de los géneros, abierta durante el período romántico¹. La preocupación por los géneros se mantiene en gran medida debido a la necesidad de marcos de legibilidad que permitan cierta orientación lectora para comprender los textos. Sin embargo, la pertinencia y fiabilidad de estas clasificaciones se encuentra en punto álgido actualmente debido a la anulación de fronteras genéricas en las obras, un elemento propio de la posmodernidad. La crítica no sólo se enfrenta el problema de la hibridación entre géneros tradicionales (un fenómeno comenzado hace siglos), sino que también debe afrontar nuevas clasificaciones generadas a partir de la intersección de diversos dominios (por ejemplo, la poesía visual o sonora), cuya constante actualización apenas permite introducirse en su complejidad.

Por estas razones parece que sólo quedan dos alternativas: la anulación íntegra del concepto de género literario, o bien la búsqueda de modelos abiertos que intenten establecer correspondencias entre textos que a veces pueden parecer disímiles pero que tienen un vínculo subyacente ya sea en su forma o en su proyección estética. Esta última posibilidad parece más plausible y constituye la propuesta del presente trabajo de investigación. Asumiendo que el poema extenso es una forma compleja, heterogénea, múltiple y de difícil aprehensión metodológica, lo que se intenta configurar es una lectura global y aproximativa de una manifestación poética que, a pesar de su gran pluralidad, puede tener ciertas correlaciones que configuren un género.

Un primer acercamiento al poema extenso moderno evidencia que no se trata de una forma reciente, sino que es el resultado de un proceso largo de evolución literaria que parte desde el sustrato de la epopeya—es decir, desde los albores de la literatura—y que experimenta un recorrido histórico sinuoso, pleno de avatares, que deriva en la indeterminación del género en la actualidad.

¹ La época moderna se refiere a la etapa comenzada por el Romanticismo que introdujo por primera vez la posibilidad de superar los modelos genéricos para abrir paso a la hibridación.

Asimismo, existe una larga tradición de estudios referidos al poema extenso, a su ubicación genérica y su problemática, iniciada prácticamente desde la Antigüedad y que se mantiene vigente hoy en día. En vista de que este trabajo expondrá tangencialmente los puntos más importantes de esa tradición, parece más útil prescindir de un desarrollo extenso de este apartado e introducir la cuestión con una serie de consideraciones preliminares.

En principio, la conceptualización del poema extenso presenta dificultades porque no existe un consenso para denominarlo homogéneamente. Por ende abundan términos que enfatizan ciertos aspectos formales o temáticos. Dentro de nuestra lengua, por ejemplo, son válidas las designaciones *poema extenso* o *poema largo*², traducidas del término inglés *long poem*³, que destacan el aspecto espacial. Por otra parte, existen denominaciones que evocan la base más antigua de estas composiciones: la épica. Así, el poema extenso también puede llamarse *nueva épica* o *poema épico-lírico*. Además figuran otros nombres como *poema sucesivo* o *poema continuo* que subrayan la cuestión temporal, y finalmente se encuentra aquellos que destacan la diégesis como *poema narrativo lírico*. Para los fines de este trabajo de investigación, conviene asentar el término *poema extenso* para abarcar a todos los macrotextos que comparten las características que se describirán en los siguientes capítulos.

Los diversos enfoques utilizados para analizar el poema extenso demuestran, como ya se ha mencionado antes, que el camino más viable para el análisis del mismo tiene que ser abierto. Sólo esta alternativa hará posible que el poema extenso sea estudiado en toda su riqueza y que no se encasille en los modelos tradicionales, ya que, por ejemplo, la rigidez de la crítica que polariza a la épica (expansiva) contra la lírica (concentrada) impide analizar todas las creaciones que se encuentran a medio camino entre ambas. De acuerdo con Dana Gioia (1983) la problemática del poema extenso se debe a razones similares:

The major problem facing the long poem today is that contemporary theory allows the poet almost no middle ground between the concentration of the short lyric and the vast breadth of the epic (the modern epic, that is, in its distinctive form as the historical culture poem). Of course, our theoreticians have not banned all other kinds of poetry, but the critical emphases on lyric and epic have been so strong over the past seventy years that to poets and teachers alike they have become the

² Paralelamente en otros idiomas aparecen términos similares como *poèmelong* en francés, *poemetto* en italiano, *langesgedicht* en alemán, etc.

³ En la crítica anglosajona, también es común el término *maximalism poetry* para agrupar a los poemas extensos.

distinctive forms of both the modern and so-called postmodern period. The long poem has nearly died as a result. It has become an all-or-nothing proposition, an obsessive, lifelong undertaking. The poet must confront his entire culture and prepare some vast synthesis (p. 21)

Si bien es cierto que la crítica se ha obnubilado en el análisis de este tipo de textos, la tesis de Gioia se vuelve cuestionable cuando afirma que la culpa del *impasse* que sufre el poema extenso se debe al modelo férreo impuesto por la crítica sobre el *poema extenso ideal* (que debe ser una síntesis de la cultura de su tiempo, una ambición totalizadora evidente en *Cantos* de Ezra Pound, por ejemplo) y que de algún modo se convierte en una sujeción para la libertad creadora de los poetas, los cuales deben aspirar a continuar el mismo.

Contrariamente a las ideas del teórico estadounidense, una de las primeras evidencias de esta investigación es que el poema extenso no ha muerto y que, al contrario, sigue fortaleciéndose en el presente, alejado de los moldes implantados por la crítica. De hecho, una de las virtudes del género es su reinención constante, que ha superado ostensiblemente el arquetipo del poema extenso como síntesis de una cultura y ha apuntado a otros objetivos.

En el mismo orden de ideas, María Cecilia Graña (2011) apunta que tampoco es productivo comenzar el estudio del poema extenso considerándolo simplemente como una derivación de la épica, pues esto implica retomar la categorización de los géneros tradicionales, exclusivos y de nula permeabilidad. Aunque no niega el sustrato procedente de la epopeya, la autora argentina prefiere adoptar el concepto de “productividad genérica”, propuesto por Jean Marie Schaffer, para ampliar el alcance del poema extenso como una obra que conserva relaciones directas con otros architextos pero se mantiene abierto a la generación de nuevos textos, es decir, que se vuelve inclusivo⁴. Desde este punto de vista, el poema extenso abarca una pluralidad de formas, técnicas y estilos en su composición que, en la época moderna, está asociado frecuentemente a la máxima hibridación y al fragmentarismo.

⁴ Así lo considera también Sharon Keefe Ugalde (1994) en su estudio sobre el poema largo femenino: “El término ‘poema largo’ es inclusivo, no exclusivo, y se refiere a un texto que se abre tanto a la intensidad lírica como a la integridad narrativa” (p. 173)

Además de estas características, el inventario de atributos del poema extenso presenta grandes variaciones de acuerdo con la evolución del género. Por ejemplo, durante el clasicismo, el rasgo temático más evidente era el carácter didáctico de los poemas extensos, que en esa época podían ser un retablo de amplia magnitud para desarrollar una serie de reflexiones de orden moral o filosófico. Los cambios que se explicarán en el cuerpo de esta investigación podrán dar cuenta de ese proceso. Sin embargo, ahora conviene acercarse al perfil del poema extenso moderno, que puede basarse en las siguientes propiedades propuestas por el investigador español Juan José Rastrollo (2011): “Extensión, diégesis, carácter híbrido, autobiografismo, recurso memorístico, desorientación ontológica del sujeto lírico, viaje mental, búsqueda de un espacio de alienación, sintaxis irregular y fragmentada, repeticiones rítmicas” (p.103). En el desarrollo de los poemas, uno o varios de estos elementos interactúan siempre con una dinámica particular, casi siempre mediada por la ausencia de un centro compositivo ni temático y que, de hecho, es un factor para la expansión formal de los poemas, puesto que favorece la acumulación desmesurada de ideas.

La dilucidación de este proceso se podrá constatar en el análisis de *Cuerpos* de Max Rojas, ya que se trata de una obra que no sólo cumple cabalmente con la caracterización del poema extenso moderno, sino que agrega otros componentes interesantes como la proyección a la forma infinita. Pero antes de llegar a ese punto, conviene acercarse al poema extenso desde su recorrido histórico para entender de qué manera se ha gestado su fusión genérica.

1.1 El sustrato épico

Un primer acercamiento a los poemas extensos representativos de las distintas tradiciones literarias en la cultura occidental revela una serie de correspondencias históricas que remiten a un origen común: el poema épico, cuya influencia, continuidad o disolución ha atravesado la sensibilidad artística a través de los siglos. Actualmente, el origen épico parece un punto de partida aceptado por la crítica literaria que se ha enfocado en determinar los grados de ascendencia épica en los poemas extensos modernos. La revitalización de este tipo de composiciones parece un reflejo de crisis del sujeto iniciada al final del Romanticismo y que trastocó la visión del mundo, de manera que se volvió necesario recuperar los modelos épicos para generar un sentido de orden y grandeza a las sociedades. Por este motivo es importante estudiar el marco de la epopeya, para entender hasta qué punto el universo poético de la Antigüedad le concedió al hombre la oportunidad de dar sentido a la Historia y su cultura, en un marco de grandeza cósmica.

El *ethos* épico, vinculado a la aparición del *logos*⁵ formó parte de la idiosincrasia humana desde sus orígenes y constituyó la base para la preservación de las culturas antiguas. En primera instancia, el mito configuró una base cosmológica para la comprensión del universo que posteriormente derivó en la aprehensión de una herencia mítica, cultural e histórica en relatos lineales que pudieran transmitirse a través de las generaciones. La diégesis no sólo se convirtió en una plasmación de esos avatares, sino el vehículo por el cual el hombre se recrea a sí mismo en el tiempo.

Desde esta perspectiva, la poesía épica representó un método de autoconciencia para los pueblos antiguos, una manera de retrotraerse hacia el pasado con una tensión que sólo el canto podía resguardar en su seno. La Historia encontró un camino para desplegarse a través

⁵Asimismo, la tendencia a asociar la poesía con el origen del lenguaje no sólo es una especulación romántica. Existen fundamentos para pensar que en el principio poesía y canto constituían una simbiosis, y que incluso los primeros pensadores formularon sus ideas con base en esta pauta. George Steiner (2012), recuperando una tesis de Nietzsche, señala que “La poesía no sólo precede a la prosa sino que es, paradójicamente, el modo performativo más natural” (p. 29) y más adelante agrega “Hay razón para creer que las enseñanzas presocráticas eran recitadas oralmente, quizás cantadas” (p. 30).

de los siglos gracias a la función memorística de la epopeya. De hecho, la poesía griega ya estaba vinculada a la memoria desde su nacimiento puesto que Mnemosyné era la diosa de la memoria y la madre de las Musas — a quienes los poetas invocaban para iniciar sus cantos. Por eso los poetas tenían una condición suprahumana, sólo ellos podían evocar los acontecimientos originarios, ayudados por las musas. “El dios que les inspira les descubre, en una especie de revelación, las realidades que escapan a la mirada humana [...] El saber o la sabiduría, la *sophia* que Mnemosyné dispensa a sus elegidos es una omnisciencia de tipo adivinatorio” (Vernant, 1973, p. 91). Dicho poder era muy importante porque permitía formular una visión global de los pueblos, ya que no sólo les permitía “recordar” el pasado original; su mirada englobaba al tiempo absoluto, al tiempo mítico. A partir de este hecho, se observa la relación de la poesía con lo sagrado:

El poeta canta las hazañas que pasan a formar parte de la memoria como el espacio del esplendor y de la luz. Esta concepción de la memoria como equivalente a la vida constituye el paso del pensamiento religioso al pensamiento filosófico (la prehistoria del poema de Parménides). Según esta concepción la verdad es, en primer lugar, palabra. (Arriarán, 2010, p. 19).

Desde luego, se trataba de una memoria nacida en el seno de lo divino, que dista mucho de la concepción moderna de la misma. No obstante, es interesante anotar que dicha noción se encuentra presente de algún modo en *Cuerpos* de Max Rojas, ya que en ciertos pasajes se reconoce una memoria que intenta superar a la memoria psicológica, ahondando en la esfera de la metafísica. Por ahora basta sintetizar, en palabras de Jean Louis Robert (1999), que “La poésie est une mnémotechnique, ‘la mémoire des peuples sans écriture’ (Georges Jean). Étant un langage-mémoire, elle suscite une forme qui protège, conserve, transmet” (p. 27) de manera que “ce que nous appelons poésie n’est pas né comme plaisir, mais comme outil. Toute l’histoire ultérieure de la poésie sera l’histoire des changements d’usage et de destination de cet outil” (p. 28). Hay que agregar, además, que la memoria de los pueblos se desarrolló gracias a la inmersión en un mundo doble, donde la realidad y la poesía convivían activamente. “Los poetas épicos pueden preservar la memoria de antiguas civilizaciones porque desde una edad temprana, cada nueva generación crece en un doble mundo, el real y el de la poesía” (Fraenkel, 1993, p. 37)

Para que ese mundo de la poesía penetrara en la idiosincrasia del espíritu griego fue necesaria la consolidación de un género literario de grandes dimensiones, tanto temáticas como expresivas. Sólo a partir de la simbiosis con un género que aspiraba a la representación absoluta de una cultura, se podía formar el *ethos* épico tan determinante para el encumbramiento de su historia. Debido a esta importancia, la caracterización de la epopeya se encuentra en el origen de la distinción de los géneros literarios en la Antigüedad. Su tratamiento más destacado se encuentra, sin duda, en la teoría de Aristóteles, quien estableció sus fundamentos.

La caracterización de El Estagirita se basó en los rasgos compartidos con los otros géneros. Así, por ejemplo, consideraba a la epopeya como un tipo especial de imitación donde el autor se oculta detrás de sus personajes (Gallardo, 2011), y que además tiene un parentesco con la tragedia como un esbozo dramático que aparece cuando los personajes profieren sus diálogos. Sin embargo, Aristóteles se encargó de dejar bien asentadas las diferencias entre estos géneros⁶. Una de las más significativas, referida a la extensión, aparece en la *Poética* (trad. 2007):

Es así que la epopeya tiene mucho a su favor, para poder alargarse más; por cuanto en la tragedia no es posible imitar muchas cosas hechas a un tiempo, sino solamente aquella parte que requiere la escena y los representantes. Mas la epopeya, por ser mera narración, cabe muy bien el unir en verso muchas partes con sus cabos, por las cuales, siendo propias, crecerá la estructura del poema. De manera que tiene esta prerrogativa para hacer más grandiosa y divertir al oyente, y variar los episodios; puesto que la uniformidad, hastiando pronto, es causa de que las tragedias desagraden. (p. 62)

En la *variedad* mencionada por Aristóteles se puede encontrar el germen de lo que posteriormente será un requisito del poema extenso moderno. De hecho, esta cualidad no ha perdido su base desde la Antigüedad, puesto que sigue siendo un criterio cuando se considera la incapacidad psicológica para enfocar la atención en un episodio extenso⁷. Sin afán de profundizar en la teoría aristotélica de los géneros, cabe apuntar que ésta se convirtió

⁶ Las otras diferencias, además de la extensión, se refieren al tipo de verso (hexámetro para la épica, mientras que para el drama se utilizan metros variados); la forma de imitación (narrativa frente activa; y las dos partes más que tiene la tragedia (el canto y el espectáculo) además de la elocución, la fábula y los caracteres que comparte con la epopeya. (Gallardo, 2010).

⁷ Las implicaciones de esta idea, que forma parte de la condenación de Poe al poema extenso serán analizadas posteriormente.

en la base adoptada durante siglos para estudiar a la epopeya e incluso, la totalidad de los géneros⁸.

El concepto de la epopeya ha sido estudiado durante los grandes períodos estéticos, sin embargo, la abundancia de reflexiones y teorías vuelven imposible una recopilación de la misma en la presente investigación. Por ende conviene, para fines prácticos, elegir un modelo que nos permita entender, de manera integral, el sentido del poema épico. En este caso, el investigador colombiano Óscar Gerardo Ramos (1988), ha elaborado una teoría sintética en su obra *Categorías de la epopeya*, la cual, nos facilita, en un solo vistazo, los elementos esenciales del género en cuestión:

[La epopeya] es un *macrocosmos mimésico*, que el narrador —colocado en una distancia de *supraperspectiva*— crea por sí y en base a leyendas demóticas, proyectando *numerosidad de agonistas, vastedad de espacio, magnitud de tiempo y grandiosidad de movimiento*. Ello le permite desarrollar una *complejidad de temas* y significaciones, entrelazado todo hacia una unidad poemática (p. 123)

Esta formulación, alejada inicialmente de las premisas aristotélicas, conjuga categorías filosóficas, literarias y lingüísticas en aras de una comprensión integral de la epopeya; además, aunque emanan del análisis de un poema en particular, *La Odisea*, pueden considerarse un punto de partida para determinar la ontología de la epopeya en general.

Sin embargo, la aplicación de estas categorías de la epopeya al estudio del poema extenso moderno no puede llevarse a cabo de manera directa, ya que constituiría un error metodológico. En cambio, lo que parece rescatable de estas funciones es su participación en el *efecto expansivo* del poema extenso moderno. Si en nuestro caso, por ejemplo, el análisis de *Cuerpos* de Max Rojas, considera la extensión como un rasgo fundamental de su estética, vale la pena confrontar qué tipo de mecanismos heredados de la épica están presentes en el poema para acrecentar sus dimensiones. De hecho, al cabo de este trabajo de investigación, se verá que casi todas las funciones están presentes en el poema de Rojas, aunque estén difuminadas o enmascaradas.

⁸Otra base fundamental del filósofo griego se refiere a la estructura formal de la epopeya está comprendida por 1) la fábula, que consiste en la imitación de las acciones; 2) los caracteres, es decir, los personajes; 3) los pensamientos y elocución, el primer de ellos se refiere a la capacidad de los personajes para conmover a los otros, y el segundo se avoca a la expresión verbal

El intento para estudiar los poemas extensos modernos desde la épica no es nuevo. La extensión no ha sido el único parámetro comparativo, también se han realizado interesantes comparaciones en el nivel temático. Un ejemplo de este ejercicio se encuentra en el trabajo de Gabriele Bizzarri (2011) en torno a Saint John Perse y el *long poem* americano. Según el académico italiano, existen dos cepas clásicas del *epos* homérico en relación con el arquetipo del viaje:

[...] la que recoge los efectos y los propósitos de un desembarco en lo ignoto que tiende a “fundar” monumentos de estancia y permanencia, a exportar e imprimir con letras de fuego en el paisaje encontrado las marcas indelebles de una conquista; y la que, desinteresándose por el arribo, aprovecha la naturaleza gratuita y precaria del camino, de la que el mar y sus rutas móviles e intercambiables se convierten en emblemas privilegiados. En este segundo caso, el espacio que se recorre es también tiempo que transcurre y tiñe el viaje de ecos metafísicos alusivos a la transitoriedad de la existencia y se transforma en el modelo de una toma de conciencia ejemplar de lo inestable y escurridizo (p. 101).

La virtud de este tipo de acercamiento al poema extenso se manifiesta en la correspondencia entre el paradigma de viaje heroico y el viajero marino de la modernidad (cuyo modelo más importante se encuentra en el *Sinbad el varado* de Owen) porque ofrece una posibilidad interpretativa para los poemas americanos que entrañan un proyecto de renovación civilizadora (por ejemplo, *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes) por parte del hombre americano. Asimismo estudia el modo en que el viaje épico fue cambiando hasta llegar a la indeterminación del intelectualismo puro, el cual fue una tendencia de los poemas extensos del grupo de los *Contemporáneos* en México.

Ahora bien, este tipo de correspondencia (de Bizzarri) entre la épica y el poema extenso sólo constituye una posibilidad. En realidad, a lo largo de esta investigación se hará alusión constante a distintas manifestaciones de la “nueva épica”, por un lado, en América Latina, a partir de las visiones romántico-nacionalistas en torno a las culturas americanas y, por otro, a la tradición anglosajona del siglo XX, en la cual se escribieron diversos poemas extensos, basados en métodos compositivos de vanguardia, cuya proyección global entrañaba un aliento épico. En este sentido, la épica moderna aspiraba a plasmar una visión del mundo:

The primary characteristic of the modern epic is its comprehensiveness. The epic must express a complete world view, a breadth of intellectual concerns, or mental capaciousness. Whether one regards the non-narrative collage of historical and cultural documents in *The Maximus Poems* of Charles Olson or the dramatic structure of James Merrill's *The Changing Light at Sandover* as the

more illustrious conveyance of the epic into the late twentieth century, the epic form still demands a complete portrait of the culture (not an excerpt), or a whole system of belief (not a single idea) (Conte, 1992).

Este “retrato de la cultura” o “sistema completo” se ha articulado de maneras muy diversas en los poemas extensos, y en muchos casos hacen alusión a referentes históricos, sociales o científicos, como se constata en los *Cantos* de Ezra Pound, la obra paradigmática de este tipo de composiciones. Dicha aspiración del poema extenso evidencia un grado de complejidad muy alto, no sólo en el nivel estructural, sino en el temático, que en algunos casos no puede mantener una coherencia absoluta, a pesar de las exigencias de la crítica, como se puede apreciar en la observación de Conte (1992) al respecto:

The epic demands even if it does not always achieve a coherent synthesis of its socio-economic, anthropological, or cosmological materials. In keeping with what used to be called the "argument" of the poem, the modern epic retains a hierarchical superstructure, even if only the pro-forma one of the traditional twenty-four books (párr. 4).

Quizás esa misma imperfección en los *Cantos*, la falta de cohesión, sea un factor determinante para el fracaso del mismo, como han juzgado diversos críticos y poetas⁹. A pesar de ello, y aunque este tipo de poema sea considerado como un fracaso a priori, parece que seguirá siendo un intento constante en los poetas del porvenir, especialmente en períodos históricos —como el presente— en el cual se vuelve necesaria la búsqueda de marcos totalizadores para volver inteligible la realidad social tan compleja.

En última instancia lo que resulta más interesante para la presente investigación es entender de qué manera el modelo de la épica, con su afán de captar la totalidad de una cultura, puede adaptarse al mundo subjetivo, al poema extenso lírico. La transición de la épica a la lírica es un proceso largo que no se aborda en este trabajo, pero que puede seguirse parcialmente cuando se aborde el período romántico. No obstante, es útil anticipar que la ambición épica aparece tergiversada en el poema extenso lírico de un cuando ya no se busca el retrato de la cultura (portrait of the culture), sino el retrato total de la subjetividad misma, es decir, la exaltación del sujeto lírico en un sistema completo, que refleje al yo de una manera absoluta, ya sea en su integridad psíquica o biográfica.

⁹ Uno de ellos, Octavio Paz, dejó varias sentencias en torno al fracaso de Pound, las cuales se mencionarán más adelante.

Esta vuelta de tuerca al sustrato épico es un planteamiento que sólo puede ejemplificarse mediante el análisis de un texto específico. Por ello, en el tercer capítulo se intentará demostrar que en el poema extenso *Cuerpos* de Max Rojas es posible figurar una obra bien podría ser considerada como una *epopeya de la memoria*.

1.2.1 La búsqueda del absoluto

El desarrollo del poema extenso durante el período romántico sólo puede entenderse a partir de una serie de premisas literarias, filosóficas, históricas y culturales que den cuenta del proceso vivido a finales del siglo XVIII en Alemania¹⁰, particularmente en el grupo establecido en Jena. La importancia de este contexto se debe a que constituye el origen del *clima* espiritual en el cual se gestó un movimiento de renovación poética, cuyas implicaciones, en el transcurso de los años, abarcaron varias naciones europeas, principalmente Inglaterra y Francia¹¹, e incidieron en la concepción de los géneros y las formas tradicionales.

El giro copernicano en la concepción del sujeto, suscitado en el seno del romanticismo alemán, tuvo, entre otras consecuencias, la sublimación del Yo como centro del universo, en medio de un período convulso en la historia de las naciones europeas. Sin embargo se trata de un yo desorientado por la confrontación de su espíritu literario y una realidad política inestable, y que ya no puede asirse a las instituciones sociales ni ideales (como la Belleza) que en otro tiempo eran inexpugnables. Por ello resulta comprensible que los poetas románticos buscaran la recuperación de modelos de grandeza para conceptualizar

¹⁰ En este sentido, es necesario adoptar una visión multidisciplinaria para lograr una comprensión integral del fenómeno en cuestión, porque ningún hecho está aislado de esa matriz compleja que representó el espíritu alemán. Un ejemplo de esta perspectiva se encuentra en el estudio de la sublimación del Yo lírico —uno de los estandartes de los poetas románticos— como una consecuencia de las luchas libertarias de la Revolución Francesa. De esta manera, un hecho histórico de gran impacto en las sociedades de Occidente sirve para comprender las búsquedas del subjetivismo y la formulación del idealismo alemán emprendidos por Herder, Kant y Fichte entre otros filósofos.

¹¹ El estudio del Romanticismo en España e Hispanoamérica, por razones históricas y culturales, se desarrolla tardíamente y no presenta las mismas características del romanticismo europeo. Por ende, se ha vuelto una tendencia su análisis separado en la historia de la literatura.

el mundo. Si su presente se encontraba sumido en ruinas, para dar coherencia y sentido a su contexto histórico, debían retomar —por vías filosóficas¹² y literarias— la forma que dio gloria a las grandes civilizaciones de Occidente: la epopeya.

Históricamente, en la fase previa, la Ilustración había convertido al racionalismo en la fuente de progreso, el desarrollo científico-técnico y el estudio de la naturaleza. El neoclasicismo, como manifestación artística de la Era de la Razón, concedió una importancia superlativa al uso de la retórica para embellecer el discurso y a una serie de conceptos universales relacionados con el deber moral. En esta época, ya se percibía una tendencia a la profusión de poemas breves encadenados con un objetivo enciclopédico, basados principalmente en una poesía descriptiva y el uso de la perífrasis. “Le «spectacle mobile et successif de l’univers réuni dans un seul tableau» : tel est bien le projet que se proposent les auteurs des poèmes-fleuves du XVIIIe siècle” (Joubert, 1999, p. 21). No obstante, la tensión social generada hacia el final del siglo desemboca en una vuelta hacia las profundidades del subjetivismo¹³ y al desarrollo del idealismo.

La ambición totalizadora del *poème-fleuve*¹⁴ ya no podía estar encaminada a mostrar el *deber ser* ni la realidad exterior, sino que debía encumbrar la subjetividad del yo lírico, y a partir de éste, problematizar los temas trascendentales como el amor, la muerte o la Historia. El primer poema extenso con estas características fue *The Prelude* de Wordsworth, que se convirtió en un paradigma del género.

De acuerdo con George Steiner (2012), dicha adhesión a la forma épica, tiene un trasfondo histórico relacionado con los acontecimientos políticos del siglo XIX, y que no sólo incidieron en la literatura, sino que también se manifiesta en todas las artes:

El romanticismo y el siglo XIX estaban impresionados por el ideal y el prestigio de la epopeya. Chateaubriand, poseído de épicos designios, traduce *El paraíso perdido*. Wordsworth aspira a la epopeya interiorizada en *El preludio* y en *La excursión*. Las series de *La comedia humana* de Balzac y de *Los Rougon-Macquart* de Zola proclaman dimensiones épicas. *La leyenda de los*

¹² Una opinión corroborada por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (2012) cuando afirman que “Si el romanticismo puede ser abordado, dicho de otro modo, no es sino por la “vía filosófica”, si aceptamos que no existe crisis que no sea, en su fondo, filosófica y si la crisis que aquí está en juego, como veremos, no ha sido abierta por nada exterior a la Crítica misma” (p. 59).

¹³ En este proceso, las ideas de tres filósofos alemanes son fundamentales para asentar las bases del yo romántico: Herder, Kant y Fichte.

¹⁴ Nótese que la metáfora del poema extenso como un río ha sido constante en diversas tradiciones. Un ejemplo de ellos la designación idéntica (“poema río”) que Juan Ramón Jiménez utiliza en sus reflexiones.

siglos de Victor Hugo había de ser un panorama épico de toda la historia. Al final de su carrera, Hugo compone epopeyas teológico-apocalípticas que rivalizan con Dante y Milton. Pensamos en *El anillo* y *el libro* de Browning o en *Dynasts* de Hardy.

La pintura de historia y la arquitectura posrománticas y las titánicas partituras de Mahler y Bruckner están caracterizadas por unas inmensidades panópticas. ¿De qué otro modo podía la sensibilidad responder a la saga napoleónica y el gigantismo de la Revolución Industrial, competir con ellos? Tres veces, además, se hizo realidad plenamente el sueño épico: en *Moby Dick*, en *Guerra y Paz* y en *El anillo* de Wagner. (pp. 121-122)

Gracias al repaso histórico de Steiner se puede entender que la búsqueda del absoluto se debe a unas circunstancias históricas, las cuales constituyeron un horizonte que debía superarse en los límites de las formas colosales. Con base en estas ideas, es posible formular una definición de dicha tentativa: el poema extenso deriva en *absoluto* cuando aspira a producir una visión totalizadora de la realidad a través de una arquitectura verbal que imite al universo.

El investigador Rastrollo Torres (2011) apunta que en estos poemas “hay una pretendida ilusión icárica por englobar el mundo y así —reconstruyendo el mito del hombre poeta demiurgo de un universo totalizador cuya unicidad se evidencia más allá de su misma expresión verbal— ganar la batalla frente al tiempo” (p. 105). De hecho, las relaciones del poema extenso con el tiempo y el mito son más que una alegoría, y constantemente aparecen como temas explícitos dentro de los textos, como se comprobará más adelante en *Cuerpos* de Max Rojas.

La propuesta estética del absoluto encuentra su expansión durante el Romanticismo alemán y se asocia con frecuencia a la indeterminación del fragmento (promovido principalmente por Novalis), aunque también se enmarca la obra de arte abierta, impulsada por Schlegel, uno de los fundadores del Romanticismo, cuyo programa teórico del mismo sienta las bases de la “estructura visionaria” que sólo podía articularse en el seno de la “poesía universal”:

Para Schlegel mismo, el hilo de Ariadna es la idea de la “poesía universal”. A partir de ella este autor desarrolla el concepto de una obra de arte abierta, concepto entorno al cual la literatura reciente ha hecho mucho ruido. La obra de arte abierta ya no se atiene al orden poetológico de los géneros (Safranski, 2009, p. 63).

La expansión de la subjetividad conlleva una modificación en la forma, y la derivación material de ese proceso es el poema extenso debido a su la incorporación gradual de la fusión genérica, antes señalada. La poesía romántica alemana, se convierte en la primera tentativa para sustituir a la epopeya.

Esta vuelta hacia la Antigüedad constituye uno de los rasgos principal del *Athnaeum*, y se traza la meta de recuperar los fundamentos del origen, de la “Edad de Oro” que no puede alcanzarse puramente porque es imposible imitar el espíritu griego, pero que puede rozarse si anulan las separaciones genéricas. En consecuencia, su proyecto aspira a una síntesis hegeliana para lograr el absoluto:

El retorno crítico se acompaña, en efecto, de un motivo constructivo: se trata, tal es el horizonte constante del proyecto, de hacer (o de rehacer, en versión moderna) la gran obra clásica que le falta a la época, a pesar de Goethe [...] se trata de hacer más o mejor que la Antigüedad: sobrepasar y completar a la vez la Antigüedad en lo que está tiene de inacabado o no cumplido, en lo que no ha conseguido consumir del ideal clásico que vislumbraba. Lo que supone en suma operar la síntesis de lo Antiguo y lo Moderno o, si se prefiere, anticipando la palabra hegeliana (pero no necesariamente el concepto), superar – *aufheben*—la oposición de lo antiguo y lo moderno. (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 32)

Ahora bien, una parte esencial del Romanticismo se concentra en su carácter inacabado, en constituir un puente hacia el infinito, pero que indefectiblemente nunca alcanza su objetivo trascendental. De hecho, esta autonegación del absoluto constituirá una posibilidad para que el espíritu ejerza su libre actividad infinita. Según Alejandro Martín Navarro (2010), esta categoría, la “ausencia del absoluto”, es una cualidad propia de la poesía (y de la revolución) en tanto *son* en el mundo. Así que la única posibilidad para la poesía es perseguir el absoluto negativamente:

Lo Absoluto es, pues, algo que sólo se nos da negativamente. ¿En qué consiste esta negatividad? En primer lugar, debemos considerar el *carácter ontológico de la negatividad de lo Absoluto*. La naturaleza misma de lo Absoluto lo hace diferente del mundo. Él es lo que no es cosa, como reza la letanía de las antiguas religiones mesopotámicas: *ne ti, ne ti*: no es esto, no es eso otro. Es lo que no es nada fáctico. Por eso, el mundo, la historia, que es la sucesión temporal de todo lo fáctico, está vacío de Absoluto. También hay que considerar un *carácter gnoseológico*: lo Absoluto no puede ser conocido. [...] Por último, y esto es lo importante a destacar ahora, hay que considerar un *carácter escatológico* en esa negatividad. La ausencia de lo Absoluto conlleva una nostalgia del mismo, la que surge en la visión de un mundo relativo y deficiente, provocada por una razón que no puede conformarse, al modo estoico spinozista, con la facticidad del mundo, y exige su superación (p. 194).

En su carácter ontológico, el Absoluto es lo inabarcable, e incluso, lo irrepresentable: en su seno se libran las contradicciones del ser y no ser. Por eso, en su carácter epistemológico, resulta imposible experimentarlo, aprehenderlo ya sea en los límites de los sentidos o en un marco intelectual. La Poesía, y cualquier otro sistema de símbolos, es un medio insuficiente, e incluso es un fracaso a priori. La única alternativa restante es convertir a la imposibilidad en el centro mismo de los esfuerzos poéticos. Ese es la esencia, por ejemplo, de la asunción de la *flor azul*, el núcleo metafísico que, a partir de Novalis, su creador, concentra la nostalgia del absoluto. De acuerdo con Martín Navarro, esta idea se encuentra relacionada estrechamente con las tesis del platonismo, las cuales establecían la separación entre el mundo sensible y el mundo de las ideas donde reposaba el ser original, de modo que la realidad terrenal se convertía en un antivalor de aquella realidad suprema (p. 197). Asimismo, la idea de Belleza, en tanto rastro divino sobre las cosas, dejaba constancia de la esencia de un Absoluto, que indefectiblemente sólo podía ser captado de manera negativa.

En este contexto, la aparición de lo religioso en el Romanticismo encuentra una justificación. La figura del poeta como sacerdote, visionario o profeta amplió la búsqueda de lo sagrado y fundó una sensibilidad supraterebral que llegaría hasta la modernidad, especialmente en la corriente simbolista.

1.3 Los postulados teóricos del poema extenso

1.3.1 Una discusión moderna: Poe y los simbolistas franceses

De acuerdo con el artículo de Daniel Mesa Gancedo (2006), en el cual explora las ideas de Octavio Paz, el poema extenso tuvo dos ramas principales en su proceso evolutivo durante la modernidad. Por una parte, se encuentra la corriente continental-francesa-mallarmeana; y por la otra, la corriente anglosajona-whitmaniana. Esta separación, si bien tiene sus entrecruces, resulta muy funcional para analizar dicho tipo de textos desde sus particularidades contextuales.

En primera instancia estas dos vertientes del poema extenso no se corresponden cronológicamente, ya que fue en la tradición francesa donde primero se retomó la reflexión del poema extenso, donde se gestaron los primeros poemas extensos modernos (*Le Cimetière marin* de Paul Valéry y *Un Coup de Dés* de Mallarmé) y donde comenzarían las ideas que posteriormente fueron tan fecundas en Estados Unidos. De hecho, si se analiza con más atención, se verá que la relación entre ambas tradiciones literarias comenzó a ser productiva mucho antes, a partir de la fascinación que ejerció el genio de Edgar Allan Poe en Baudelaire, Mallarmé y Valéry, quienes guiaron su producción y reflexión poética considerando en gran medida el anatema contra el poema extenso.

Por estas razones, en el presente apartado, se estudiará el recorrido conceptual del poema extenso en la primera corriente, es decir, la continental, para entrever las correspondencias que entabló con la segunda. Así, sin perder de vista esta dinámica de influencias, lo primero que debe apuntarse es que la especulación en torno al género ya acumulaba cierta antigüedad, y se había convertido en un tópico durante el Romanticismo inglés, particularmente en las obras de Wordsworth, Coleridge y Keats.

No obstante, el verdadero punto de partida lo constituyen las ideas Poe, quien, a contracorriente de las ideas románticas, anuló el ideal clásico de la inspiración, según el cual el poeta era un mero transmisor de ideas y palabras recibidas directamente de las Musas¹⁵. De acuerdo con el escritor norteamericano, la escritura de cualquier obra literaria no tenía ninguna relación con el azar ni la intuición. Por el contrario, ésta debía basarse en el cálculo más riguroso que consideraba, entre otras características, la extensión, la impresión y el tono. Para ejemplificar su proceso constructivo recurrió a una descripción pormenorizada de su poema más famoso, *El Cuervo*, que desarrolló en *The Philosophy of Composition*, un ensayo fundamental para la poética moderna, en donde pueden leerse las siguientes líneas: “la primera condición que tuve en cuenta era la que se refería a la extensión. Si un trabajo literario es demasiado largo para que pueda ser leído de una sola vez, debemos resignarnos a no aprovechar el efecto importantísimo que deriva de la unidad de la impresión” (Poe, trad. en 2007, p. 12).

¹⁵ De acuerdo con Paul Valéry, la corriente inaugurada por Poe (apoyada por parnasianos y realistas) invirtió el modelo creativo: “diría que la sustitución del romanticismo por estas «escuelas» diversas puede concebirse como la sustitución de una acción espontánea por una acción reflexiva”. (175)

De esta manera, Poe considera el componente psicológico del acto de lectura, aunque no precisa algún acercamiento sobre las especificidades de esa lectura unitaria en relación con el tiempo para llevarla a cabo de principio a fin, por ejemplo. Enseguida, introduce una reflexión que posteriormente abriría al debate del fragmentarismo (un método que será estudiado en esta investigación) dentro del poema extenso:

Lo que llamamos un poema largo no es otra cosa que una sucesión de poemas cortos —esto es, de efectos poéticos breves—. Resulta inútil demostrar que un poema sólo es tal cuando, al elevar el alma, determina cierto grado de exaltación; y que todas las exaltaciones intensas son, por necesidad física, breves. (p. 13).

El axioma de Poe, de amplia resonancia en adelante, asoció fuertemente la noción de poema a las formas breves por su capacidad de concentración, cuya intensidad tendría un efecto más próximo a la contemplación de lo bello.

Dentro de este límite la extensión del poema puede guardar una relación matemática con su mérito, o sea con su grado de exaltación o elevación, o, expresado de otro modo, con el grado del efecto poético auténtico que sea capaz de transmitir; pues resulta claro que la brevedad debe estar en relación directa con la intensidad del efecto buscado. (p. 13)

La implantación de estos ideales, la conversión del “poema en teorema”, tuvo una efusión especialmente fructífera en el contexto europeo, gracias a la absorción teórica de Baudelaire, quien conoció la obra de Poe en 1847, y de inmediato se sintió identificado con su genio. La llamada *poemania*, que ha estudiado Javier del Prado Biezma, es decir, el proceso de encumbramiento comenzado por Baudelaire a partir de la traducción y difusión de Poe en Francia, fue retomada por Mallarmé, y generó un corpus interesante de comentarios y glosas entorno a la obra del bostoniano, que vale la pena ahondar en este apartado. Dicho de otro modo: “Poe lie la brièveté souhaitée du poème aux idées de concentration, de condensation, d'intensité. La modernité poétique, avec Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, fait de la brièveté un des traits qui la définissent” (Joubert, 1999, p. 22). El resultado, como numerosos críticos han señalado, fue la proclamación de la muerte del poema extenso que, no obstante, no sería definitiva.

Baudelaire, con espíritu reaccionario, estaba decidido a limpiar los residuos del sentimentalismo romántico anterior que favorecía la profusión y la extensión en la forma

(basta pensar en los poemas extensos de Lamartine y Victor Hugo)¹⁶. En este sentido, las ideas de Poe sirvieron para dar sentido a su poética, y Baudelaire pronto se mostró entusiasmado por el genio del mismo¹⁷. Además de las diversas traducciones que Baudelaire hizo de las obras de Poe, también enfocó su atención en los ensayos sobre poesía. De este modo, el autor de *Les Fleurs du mal* plasma en su ensayo *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (que encabeza el volumen *Nouvelles histoires extraordinaires*, publicado en 1857) la exégesis más importante en torno a la “herejía de la extensión” y la ponderación del poema breve:

Recurro como es natural al artículo titulado: *The Poetic Principle*, y encuentro, desde el comienzo, una vigorosa protesta contra aquello que, en materia de poesía, podríamos llamar la herejía de la longitud o de la dimensión, el absurdo valor atribuido a los poemas extensos. “Un poema extenso no existe; lo que se entiende por un poema extenso es una perfecta contradicción de términos”. En efecto, un poema no merece ese nombre más que cuando excita, transporta el alma, y el valor positivo de un poema es debido a esa excitación, a este *rapto* del alma. Pero, por necesidad psicológica, todas las excitaciones son fugitivas y transitorias. Este estado singular, al que el alma del lector ha sido, como quien dice, arrastrada por la fuerza, no durará sin duda tanto como la lectura de semejante poema, que supera la capacidad de entusiasmo de la que es capaz la naturaleza humana.

He aquí evidentemente condenado el poema épico. Pues una obra de esta dimensión sólo puede considerarse poética si se sacrifica la condición vital de toda obra de arte, la Unidad; no me refiero a la unidad en la composición, sino a la unidad en la impresión, a la *totalidad* del efecto, como ya dije cuando comparé la novela con la narración. El poema épico se nos aparece entonces, estéticamente hablando, como una paradoja.

Es posible que la edad antigua haya producido series de poemas líricos, reunidos posteriormente por los compiladores en poemas épicos, pero toda *intención épica* resulta indudablemente de un sentido imperfecto del arte. El tiempo de esas anomalías artísticas ha pasado, y es incluso sumamente improbable que un poema extenso haya podido ser nunca verdaderamente popular en toda la extensión del término. (Baudelaire, 1988, 103-104).

Más allá de la repetición de ideas que Baudelaire realiza del ensayo de Poe, resulta interesante la condenación tajante del poema épico, e incluso de su intento de renovación moderna. El apóstrofe contra “las anomalías artísticas” del poema extenso además de

¹⁶ La condena al carácter descriptivo de los poemas románticos reaparece con Paul Valéry: “El Romanticismo ha decretado la abolición de la esclavitud de sí. En su esencia está la supresión de la continuidad de las ideas, que es una de las formas de dicha esclavitud; en esa vía, ha hecho posible un desarrollo inmenso de literatura descriptiva. La descripción libera de cualquier clase de sujeción, admite todo lo que admiten los ojos, permite introducir nuevos términos a cada instante. De tal suerte el esfuerzo del escritor, limitado y concentrado en ese instante, se dedicó a los epítetos, a los contrastes de detalle, a los «efectos» fácilmente separables. Fue el tiempo de las joyas” (p. 216).

¹⁷ La relación de Baudelaire con el genio de Poe, se encuentra ampliamente documentada en su producción ensayística.

apegarse perfectamente a los ideales de concentración, condensación y unidad, probablemente tiene otros motivos profundos, ancladas en el simbolismo francés, y que han sido señalados por Javier del Prado Biezma (2010). Por una parte, Baudelaire rindió culto al *spleen*, es decir, la sensibilidad enfermiza relacionada con el tedio y el asco, como una fuerza identitaria del poeta moderno. Dicha afectividad resulta incompatible con la extensión debido a una serie de factores vinculados con la percepción:

Una poética asentada en la hipersensibilidad, en la irritabilidad de los sentidos y del sentimiento y afianzada en la capacidad de la imaginación para captar las correlaciones fulgurantes, huidizas, transitorias y secretas que existen entre los distintos seres (sin necesidad de grandes desarrollos o acumulaciones inductivos o deductivos), no puede tener cabida en textos de proceso largo, en textos que dilatan la experiencia mediante los trucos narratológicos o retóricos de la novela o del poema largo (asentados, salvados, en narración o discursividad). (p. 115).

La aceptación de este procedimiento a favor del poema breve derivó en una paulatina transición hacia la “poesía pura” o el ideal de “el arte por el arte”. En este punto, la vehemencia por la brevedad provocó, entre otras consecuencias, la necesidad de eliminar cualquier elemento fuera de lo lírico, ya que el exceso de reflexión o narratividad, con frecuencia, originaba la otra herejía vituperada por Baudelaire: la «herejía de la enseñanza» o el intento de adoctrinar a través de la poesía. Por ello, la perfección de la forma, la limpieza del poema, requería cortar todos los lazos *extra* líricos y, de ese modo, afincarse en la brevedad.

El camino que siguió Mallarmé en relación con Poe mantuvo un paralelismo con el de Baudelaire, y de cierto modo, fue una continuación. Determinado a completar la traducción de las obras de Poe, no sólo lo consagró como líder espiritual de su época, también integró a su poética los elementos de rigor intelectual que exigía *The Philosophy of Composition*, principalmente aquellos relacionados con la composición matemática¹⁸ del texto y el poder de la condensación. El proyecto mallarmeano, quizás el más ambicioso del siglo, intentó convertir la poesía en un reflejo del pensamiento mismo en su dinámica: “Conocemos, de su propia mano, lo que quiso hacer: intentar una «utilización desnuda del pensamiento»; intentar «fijar su dibujo».

¹⁸ De acuerdo con Valéry: “En consecuencia, la Sintaxis, que es cálculo, tomaba el rango de Musa”. 216.

Soñó con un *instrumento espiritual* para la expresión de las cosas del intelecto y de la imaginación abstracta” (Valéry, 1995, p. 198).

Para conseguir este fin, Mallarmé acentuó la perspectiva arquitectónica de la composición que transgredió la poesía tradicional mediante el uso de los espacios en blanco y la ruptura de los niveles sintácticos, fonéticos y simbólicos de la palabra. En última instancia, el poema llegó a los linderos del lenguaje, *Un coup de dés*, representó la vuelta del espíritu hacia lo indefinido, sostenido por la tensión musical que impone, como señala Juan Carlos Rodríguez (citado en Calles, 2009): “un límite borrado (la expresividad) que se desdobra hacia una apertura ciega: la espacialidad (la Idea) que solo se construye en la fricción entre lo subjetivo y lo objetivo...”. La despersonalización que comenzó Rimbaud en su poesía llegó a su punto más alto en la obra maestra de Mallarmé, donde no se encuentra atisbo de sujeto lírico.

Más cercano a la lógica de la conciencia, de acuerdo con Octavio Paz, el poema de Mallarmé está emparentado con el *Primero sueño* de Sor Juana, ya que ambos son “poemas del acto de conocer”. En palabras del poeta mexicano, este tipo de poemas constituyó uno de los rasgos más notables de la poesía moderna, ya que marcó una separación radical del modelo épico, y se acercó a la representación de “visiones” (Gancedo, 2010, p. 34). En este camino, el poema extenso inició su tránsito hacia el “simultaneísmo” y al fragmentarismo. El poema-archipiélago de Mallarmé contenía de manera anticipada la concepción del hombre moderno fragmentado, la dilatación del pensamiento en el espacio, una relación que Octavio Paz (1972) analiza del siguiente modo:

En la dispersión de sus fragmentos... El poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? Espacio, proyección, ideograma: estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura: fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados. [...]Constelaciones: ideogramas. Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista. Pienso en *Un Coup de dés*.(p.270).

En este mismo camino, Paul Valéry se adhiere a la lógica de Poe, apelando a la composición lógica del poema. Igual que sus antecesores, reitera la necesidad de desterrar

la inspiración a favor de la lucidez en el espíritu creador que, entre otras facultades, debe ser capaz de calcular la impresión en el lector. Tampoco resulta extraño que Valéry manifieste la discrepancia entre la extensión y la *consistance*¹⁹, un principio compositivo fundamental en su pensamiento. Asimismo, en un artículo de la revista *Tel Quel*, Valéry (citado en Joubert, 1999) argumenta a propósito de Racine:

Les grands poèmes épiques, quand ils sont beaux, sont beaux quoiqu'ils soient grands, et le soient par fragments.

Démonstration : un poème de longue durée est un poème qui se peu résumer. Or est poème ce qui ne peut se résumer. On ne résume pas une mélodie (p. 22)

No obstante, así como Mallarmé escribió *Un coup de dés*, a pesar de su desconfianza en los poemas extensos, Valéry compuso *Le Cimetière marin*, que se convirtió a su vez su poema más conocido. En su artículo *La genèse du "Cimetière marin"*, L.J. Austin (1953) afirma que Valéry, al igual que Poe, abordó distintas explicaciones de su poema, siguiendo la línea metódica de *The Philosophy of Composition*, en las cuales estableció que el primer germen del mismo consistió en cierto ritmo que lo obsesionaba, y que posteriormente se cargó de significación a partir de reflexiones filosóficas y vivencias personales, en las cuales el yo se encontraba en una búsqueda constante de trascendencia.

Sin duda, *Le Cimetière marin* marcó el sendero que posteriormente seguirían los poemas metafísicos o reflexivos (en lengua española, tiene una fuerte parentesco con

¹⁹ El término *consistance* en el pensamiento de Valéry se encuentra influenciado por la obra de Edgar Allan Poe, particularmente de su ensayo *Eureka*, en el cual identifica la *consistance* como un concepto clave dentro de su cosmología personal. En palabras sencillas, se trata de una armonía de fuerzas, de la coherencia interna de cualquier sistema, y que en última instancia nos conduce a la verdad. Paul Valéry (citado en Scapolo, 2011), lo explica del siguiente modo: "Dans le système de Poe, la Consistance est à la fois le moyen de la découverte et la découverte elle-même. C'est là un admirable dessein, exemple et mise en œuvre de la réciprocité d'appropriation. L'univers est construit sur un plan dont la symétrie profonde est, en quelque sorte, présente dans l'intime structure de notre esprit. L'instinct poétique doit nous conduire aveuglément à la vérité" (citado por Luminet, 2014).

Por otra parte, Jean-Pierre Luminet afirma que el sistema inventado por Poe pretendía ser una reflexión del universo, pero la *consistance* necesitaba una significación absoluta, cerrada, con principio y fin: "Son souci de Consistance absolue nécessite une vue du monde comme édifice limité dans le temps et l'espace, dont la cohérence puisse être totalement embrassée. Une cosmologie de la Consistance implique donc un univers évolutif, ayant un commencement et une fin" ("Le système cosmogonique d'Eurêka", párr.1) En este sentido, la importancia de la *consistance* en la poesía no puede ser menos importante, de manera indirecta anula cualquier posibilidad al poema extenso que por naturaleza está inclinado a la indeterminación, a la forma abierta.

Muerte sin fin de José Gorostiza). Su carácter meditativo, su estructura clásica (el decasílabo con acento y cesura en la cuarta sílaba) y la abstracción frente al paisaje, configuraron “une vaste rêverie” de gran alcance para interpretar la situación del ser ante la nada, en la gran apertura del universo.

1.3.2 Elogio de la brevedad

En el grupo de poetas-pensadores de la corriente occidental, cabe incorporar al poeta portugués Fernando Pessoa que conceptualmente no pertenece a la línea francesa que se ha detallado antes, pero que representa un tipo de cierre al pensamiento iniciado por Poe²⁰ en torno al poema extenso. Dotado con una gran lucidez creativa, y al mismo tiempo teórica, Pessoa aportó el genio necesario para el impulso del modernismo en Portugal y, asimismo, desarrolló una crítica contante a poetas tanto clásicos como contemporáneos. Sus reflexiones, influenciadas por la tradición de la poesía inglesa —en la cual él encontraba los ideales de la poesía absoluta, particularmente en Shakespeare y Milton—sostuvieron una inclinación, a veces categórica, a considerar decadentes las formas derivadas del romanticismo francés y el simbolismo:

El arte verdaderamente decadente es el de los románticos. Aquí el punto de partida es el sentimiento; el intelecto se usa para interpretar ese sentimiento. El romanticismo no es nada más que esto. De ahí los intolerables y baldíos paisajes de Hugo, en los que un sentimiento trivial o débil se expande por una aplicación subsidiaria del intelecto hasta fatigar al lector; pues el sentimiento subyacente no puede, siendo trivial y vulgar, soportar un desarrollo tan extenso, y el pensamiento subsidiario (además de que miente a la naturaleza humana, pues el intelecto, aunque más tardío en su evolución, es primordial en toda vida superior) no puede hacer otra cosa que dar vueltas y vueltas en torno a la vaciedad central de la inspiración real. (Pessoa, 1985, p. 322).

En la diatriba de Pessoa no resulta difícil distinguir la condenación de Poe al poema extenso, especialmente por su incapacidad de concentrar un efecto único y contundente. De nueva cuenta, la perspectiva del lector tiene un valor especial ya que su impresión del texto está determinada por un desarrollo directo que no puede dispersarse en alusiones vagas. Pessoa creía que la modernidad debía estar sustentada en la brevedad y la concisión,

²⁰ Al igual que los poetas franceses, el contacto de Pessoa con Poe también se basó por una admiración de su obra y de su genio. Además, Pessoa contaba con una formación inglesa que le condujo a un conocimiento profundo de dicha tradición literaria.

principios armónicos con las condiciones sociales del presente. Quizás en ese pensamiento se encontraba una preocupación latente por la velocidad del mundo, la anulación de fronteras y una comunicación global en ciernes que comenzaba a vislumbrarse en esa época. El resultado de esta ansiedad por la forma breve no puede tener una reducción más terminante:

Todo hombre tiene muy poco que expresar y la suma de toda una vida de sentimiento y pensamiento pueden encerrarse a veces por completo en un poema de ocho líneas. [...] Quizás cada uno de nosotros tenga mucho que decir, pero acerca de ese mucho hay poco que decir. La posteridad quiere que seamos breves y precisos. Faguet dice muy bien que la posteridad gusta sólo de los escritores concisos (pp. 381-382).

No obstante, Pessoa decreta una concesión: la extensión sólo es posible si se desarrolla a partir de la variedad, la cual no tendría que realizarse dentro del poema, sino en el poeta²¹. En múltiples escritos, el autor de *Mensaje* dejó esbozada una escala evolutiva del lirismo, cuya forma más acabada, más perfecta sería aquel poeta que se disgrega en personalidades distintas, definidas y autónomas, es decir, si encarna otras personas, o en términos más exactos, si crea heterónimos.

La variedad es la única excusa para la abundancia. Ningún hombre debería dejar veinte libros diferentes a menos que sepa escribir como veinte hombres diferentes. Las obras de Víctor Hugo ocupan cincuenta extensos volúmenes a pesar de que cada volumen, casi cada página, contiene a todo Víctor Hugo. Las demás páginas se suman como páginas, no como genio. No había en él productividad, sino prolijidad. Perdió su tiempo como genio por poco que lo desperdiciara como escritor. La opinión de Goethe acerca de él sigue siendo suprema, a pesar lo pronto que fue expresada, y una gran lección para todos los artistas: <<debería escribir menos y trabajar más>>, dijo. Esta, con su distinción entre el trabajo real, que no se extiende, y el trabajo ficticio, que sí ocupa espacio —pues las páginas no son nada más que espacio— es una de las grandes sentencias críticas del mundo. Si puede escribir como veinte hombres diferentes, es veinte hombres diferentes, sea como fuere, y sus veinte libros tienen razón de ser. (pp. 381-382)

Curiosamente, parece que todos los poetas mencionados en este capítulo actuaron de modo paradójico en relación con aquello que condenan, puesto que Pessoa también creó un poema extenso a través de su heterónimo Álvaro de Campos: *Oda marítima*, en la cual es posible distinguir una visión metafísica del mundo.

²¹ Esta concepción de la variedad es diferente a la propuesta por Octavio Paz, quien la consideraba como un principio constructivo del poema extenso, como se estudiará más adelante.

1.3.3 La brevedad contra la extensión

En el origen de la literatura lo lírico aparece asociado a lo breve, apunta Juan José Rastrollo (2015) cuando abre su investigación en torno al poema extenso. En el arte de la composición, visto desde el *decorum* horaciano, la extensión sería un rasgo contrapuesto a la primacía de lo breve que, desde las categorías establecidas por los retóricos latinos, gozaba del prestigio debido, entre otras ventajas a la claridad y la concisión. Y todavía más antiguo, el juicio de Aristóteles recomendaba que un poema no debía ser tan largo para rebasar la memoria del lector u oyente. Por ende, no resulta nada extraño que la contradicción generase un *impasse* en la reflexión poética:

El callejón sin salida que supone la contradicción entre la existencia de poemas líricos de cierta extensión y el hecho de que en esencia estos tengan que ser breves, la indeterminación de su género y el condicionante de que la extensión dilatada no corresponda con la esencialidad poética nos va a ofrecer —como veremos— uno de los debates hermenéuticos más fascinantes de la historia de la crítica literaria y uno de los silencios más sugestivos. (Rastrollo, 2015, p. 3).

En relación con el poema moderno es evidente que el debate se reavivó a partir de los juicios de Poe —revisados en diversos puntos de este trabajo— que criticaron la posibilidad del poema extenso, considerándolo una serie de poemas aislados o momentos de intensidad. Por su parte, los continuadores franceses de esta doctrina también dejaron constancia de la brevedad como un parámetro compositivo. Así, por ejemplo, cuando Valéry estudia la transición del romanticismo hacia la modernidad en la poesía francesa, se aboca particularmente al contraste entre las obras de Victor Hugo y Baudelaire, y señala un alejamiento concienzudo de la prosa (o la tendencia a la descripción):

Es fácil ver que Baudelaire ha investigado qué había dejado de hacer Victor Hugo; es evidente que se abstiene de todos los efectos en los que Victor Hugo era invencible; que se somete a una prosodia menos libre y escrupulosamente alejada de la prosa; que pretende y consigue casi siempre, la producción del *encanto continuo*, esa inapreciable cualidad y, en cierto modo, trascendente de ciertos poemas, pero cualidad que rara vez se encuentra, y rara vez pura en caso de encontrarse, en la obra inmensa de Victor Hugo. (176).

La virtud de Baudelaire, el *encanto continuo*, se asocia a sus poemas eminentemente breves, y aparece, por el contrario difuminado e impuro en la vastedad de la obra hugoniana, donde se vuelve imposible sostener el momento epifánico. En el fondo de este

juicio se vuelve a vislumbrar el factor psicológico que, de acuerdo con Poe, rompía la fascinación del poema: la fatiga y la pérdida de la atención. La modernidad acuña lo breve como un garante de la verdad, del instante donde el pensamiento llega a su cúspide. De otra manera, la extensión corre el peligro caer en la divagación o en la verborrea. Fernando Pessoa (1985), otro gran crítico de la poesía moderna, analizó estos riesgos con gran lucidez:

El ser concentrado que se requiere para producir incluso un buen poema breve excede la incapacidad constructiva, la mezquindad del entendimiento, la futilidad de la sinceridad, la desordenada pobreza de imaginación que caracterizan nuestra época. Cuando Milton escribía un soneto lo hacía como si fuera a vivir o a morir a causa de ese único soneto. No se debería escribir ningún soneto en cualquier otro estado de ánimo. Un epigrama puede ser una brizna de paja. Pero ha de ser la brizna de paja a que el poeta moribundo se agarra. (p. 380)

Como todo gran crítico de su tiempo, Pessoa entrevió las necesidades literarias de su época —incesantemente asociada a la decadencia— cuya producción debía adaptarse a las capacidades de sus lectores, pero que tampoco podía prescindir de la gran poesía:

La tensión y la presión de las condiciones modernas pueden tener muchos aspectos desagradables, pero han tenido uno muy favorable: la necesidad de concisión y de interés deliberado en una obra literaria. [...] No es preciso que excluyamos al poema épico pero podemos reducirlo a cinco libros —la magnitud de un drama—, la cual debería ser el límite de la capacidad literaria para que el interés sea completo y se mantenga. (p. 381)

Además, arraigado en la visión del arte griego como un ideal estético insuperable, Pessoa niega la posibilidad de composiciones absolutas posteriores, puesto que la perfección no estaba representada únicamente en los mecanismos compositivos, sino que emergía de una completa *Weltanschauung* inmersa en el espíritu mismo del heleno. Por lo tanto, este cariz sublime del arte en la modernidad, no podía organizarse con la excelsitud y la proeza de la antigüedad. Ningún monumento poético, ninguna forma colosal era válida en una era de caos y desarticulación:

No es la nuestra época de largos poemas pues el sentido de proporción y el de la construcción son cualidades que no tenemos. Es la nuestra época de breves poemas, breves poemas líricos, y sonetos y canciones. En épocas venideras nuestra supervivencia asumirá muy probablemente la forma de *cancioneros* como aquellos donde se guardan como vestigio los trovadores de Provenza y los poetas cortesanos del reinado de D. Dinis (p. 391).

Resulta interesante destacar la observación de Pessoa en torno al modo de transmisión de la poesía del porvenir, el *cancionero*, ya que anticipa de algún modo, una de las variantes del poema extenso moderno, disgregado en partes perfectamente distinguibles y señaladas.

Sin embargo, volviendo a la cuestión de la brevedad, para Valéry (1985) el rigor de la composición exige además de la forma condensada, una capacidad de cohesión entre los momentos de intensidad, ya que en cuanto desaparecen los nexos narrativos o descriptivos:

Pero cien instantes divinos no construyen un poema, que es una duración de crecimiento, una suerte de figura en el tiempo; y el hecho poético natural no es más que un encuentro excepcional en el desorden de imágenes y de sonidos que llegan al espíritu. Hace falta, pues, mucha paciencia, mucha obstinación e industria en nuestro arte, si queremos producir una obra que finalmente parezca algo más que una serie de tales golpes, tan sólo afortunadamente encadenados. (p. 218).

La conclusión evidente es que el meollo del problema es dilucidar cómo se logra esa consistencia, de qué manera se consiguen articular las diversas partes del poema extenso. Como se verá en el segundo capítulo de esta investigación, la respuesta es múltiple, ya que existen diversas formas y recursos para logra el efecto anhelado, sin perder de vista que estas posibilidades implican un cambio en los modos de lectura.

1.4 Los modos de expresión del poema extenso

Una vez que se ha reiterado en esta investigación el carácter transgresor del poema extenso en relación con los moldes genéricos tradicionales resulta inevitable pensar el sentido de una categorización para este tipo de textos. La respuesta elaborada por Juan José Rastrollo (2016), alejada de posturas más radicales que dictaminan la abolición total de los géneros literarios, se acerca más a la idea de Todorov que establece la creación de nuevos géneros para sustituir a los del pasado. En este sentido, considerando las dificultades que engloba la diversidad del poema extenso, la descripción sistemática del mismo sólo puede ser aproximativa, incompleta y limitada, puesto que no puede abarcar todas las modalidades del género. Sin embargo, consideramos que la tipología de Rastrollo Torres, ofrece las herramientas indispensables para el análisis de nuestro objeto de estudio, y por eso se constituye el marco teórico para el presente trabajo. El sistema del investigador catalán se

basa en las “propiedades discursivas” de los actos de lenguaje, propuestos por Charles Morris: 1. El aspecto *pragmático* (el modo de enunciación) 2. El aspecto *sintáctico* y 3. El aspecto *verbal* (la materialidad de los signos). A continuación se ofrece una interpretación de dicha taxonomía:

1. Desde el punto de vista del contenido:

- *Poema extenso autobiográfico o de autoafirmación*: su mecanismo de transmisión es la escritura testimonial, el recuerdo y la reflexión en torno a los acontecimientos biográficos y espirituales del poeta. Asociado comúnmente a la figura del autor, tiene como paradigma *El Preludio* de Wordsworth que instauraría un modelo a seguir incluso una vez que el romanticismo fue superado.
- *Poema cosmológico o enciclopédico*: su objetivo principal es la inmersión en el cosmos a través de la vida a partir de una mirada totalizadora que intenta abarcar en la posesión del lenguaje una expresión global del universo.
- *Nuevo poema épico*: se basa en la aparición de un sujeto de enunciación que narra el desarrollo de un viaje de estructura circular, que comúnmente puede suceder en el plano mental. Un poema paradigmático de este tipo es *Sinbad el Varado* de Gilberto Owen. Asimismo, existe una variante que puede considerarse “epopeya paradójica” que, basada en términos de Bajtin, representa una “particular forma de subversión, deconstrucción, carnavalización o actualización de los géneros altos y de ciertos mitos clásicos” (611), lo cual sucede en poemas como *Omeros* de Derek Walcott o *El Levante* de Mircea Cărtărescu.
- *Poema largo meditativo y monológico*: su esencia es la reflexión, a menudo filosófica, sobre temas trascendentales como Dios, la vida o la muerte. De carácter especulativo o ensayístico, ofrece una reinterpretación del mundo, donde el sujeto lírico, usualmente, se desenvuelve en el flujo de conciencia. En nuestra lengua, el poema decimonónico de este tipo es *Muerte sin fin*; en la tradición francesa, *El cementerio marino*; y en inglés, *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot.

2. Desde el punto de vista de la enunciación:

- *Poema lírico*: en este tipo, a pesar de las dificultades que ofrece la categorización de lo *lírico*, se reconoce la enunciación subjetiva en primera persona de un sujeto que canta sus experiencias personales, comúnmente asociadas al recuerdo.
- *Poema narrativo*: inserta la diégesis en un canto de largo aliento, frecuentemente expresado en tercera persona que a veces funciona como máscara para contar la vida del poeta. Favorece la aparición de pasajes reflexivos y polifónicos.
- *Poema dramatizado*: introduce una gran variedad de recursos estilísticos y tiene un “carácter dramático, polifónico, simultaneísta, caleidoscópico y heteroglósico” (614). La aparición de diversos personajes fugaces desfocalizan al sujeto poético. Además, a veces se produce el dialogismo con referentes variados (elementos naturales, objetos, abstracciones). *La tierra baldía* de T.S Eliot es un prototipo de este modelo.

3. Desde el punto de vista de la estructura²²:

- *Poemas estructurados en fragmentos*: en este tipo de poema extenso, la estética del fragmento funciona como la técnica compositiva de engarce entre los versos así como el eje para la estructura general.
- *Poemas extensos con presencia de silencios o blancos*: pueden anclarse a diversas técnicas como 1) el poema collage, 2) el poema montaje, 3) el poema ideogramático (Pound) o 4) poema de gesticulación tipográfica. En todos ellos se presenta la utilización del espacio como recurso semántico, los versos se atomizan y la sintaxis se subvierte totalmente. El poema moderno que inauguró este modelo es, sin duda, *Un golpe de dados* de Mallarmé, que Octavio Paz calificaba como “poema archipiélago”.

²² La noción de estructura está considerada en su sentido general, es decir, como la organización, disposición y relación de las partes dentro de un todo (textual).

- *Poemas extensos seguidos*: sus discursos no están subdivididos en fragmentos. Frecuentemente aglutinan una gran cantidad de versos, con una puntuación mínima o inexistente, y se extienden sobre un eje semántico que expresa la huida o una búsqueda incansable.
- *Poemas cerrados o circulares*: su estructura presenta un verso inicial que también funciona como cierre, por lo que sugiere un viaje circular o una relectura imperecedera. En *Piedra de sol* de Octavio Paz se advierte este modelo, basado en las ideas cosmogónicas del perpetuo devenir.
- *Poemas abiertos e inconclusos*: su carácter fragmentario y misceláneo, como en *La tierra baldía*, generan la impresión de un texto disgregado que podría extenderse indefinidamente.

4. Desde el punto de vista expresivo:

- *Poemas extensos en prosa*
- *Poemas extensos en verso* (rimado o en verso libre)
- *Poemas extensos híbridos de verso y prosa*
- *Series líricas*: conjunto de poemas cortos interrelacionados por un hilo conductor.

La conclusión de Rastrollo Torres, después de presentar el estado de la cuestión en torno a la genericidad del poema extenso, no deja de ser rica para el análisis. Siguiendo sus ideas, su propuesta hermenéutica, intenta establecer códigos de lectura que faciliten el acercamiento a este tipo de textos que en la mayoría de las tradiciones han sido relegados a la periferia de los géneros tradicionales. De este modo, se intenta dar pie a un “horizonte de expectativas” para el poema extenso (Rastrollo, p. 618).

No obstante, el hecho de que no exista un modelo único para el poema extenso, el peso de la estética del fragmento se vuelve central para la producción del género en cuestión, y de hecho, quizás sea el único estable dentro de la diversidad de elementos

compositivos. El desarrollo del mismo, así como su dinámica de ensamble, son fundamentales para entender la esencia del poema extenso.

2. Los códigos de género del poema extenso

A partir del recorrido histórico del concepto asociado al poema extenso, se puede deducir que una definición genérica no puede abarcar íntegramente la tipología diversa que se ha generado en torno a esta forma poética. Sin embargo, uno de los propósitos de la presente investigación consiste en sugerir algunos acercamientos que puedan esbozar los códigos de género intrínsecos en la mayoría de los poemas extensos, particularmente los que se han escrito desde la posmodernidad.

Reiterando el carácter aproximativo, los siguientes códigos se agrupan en aspectos compositivos y aspectos temáticos, que en conjunto explican de manera general la configuración del poema extenso moderno.

2.1 Aspectos compositivos

Entre estos aspectos se destacan aquellos que tienen como función primordial generar la expansión del poema mediante la acumulación de versos. La articulación de los mismos refleja una fuerte cohesión en diversos niveles lingüísticos.

2.1.1 El efecto expansivo

La expansión del poema extenso es una cuestión que se aborda constantemente a lo largo del presente trabajo y, de hecho, se trata de uno de los objetivos que se intenta analizar en el objeto de estudio, el poema *Cuerpos* de Max Rojas. No obstante, a primera vista, es evidente que no se trata de un proceso universal, ya que dentro de la gran variedad de poemas extensos, los procedimientos varían de acuerdo con cada tipo. Así, por ejemplo,

dentro de un poema extenso narrativo, la dinámica expansiva²³ está mediada principalmente por la acumulación de episodios, voces o personajes, mientras que en un poema meditativo (o reflexivo), es común encontrar reflexiones encadenadas en un flujo de conciencia que puede prolongarse indefinidamente.

Una de las aproximaciones más destacadas en torno a esta materia, circunscrita principalmente al poema extenso en su sentido tradicional, se encuentra en las reflexiones de Octavio Paz (1994). De acuerdo con el poeta mexicano, el poema extenso se desenvuelve a partir de una dinámica bien definida:

La poesía está regida por el doble principio de la variedad dentro de la unidad. En el poema corto, la variedad se sacrifica a expensas de la unidad; en el poema largo, la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad. Así, en el poema largo encontramos no sólo la extensión, que es una medida cambiante, sino máxima variedad en la unidad. En el poema extenso aparece, además, otra doble exigencia, que está en relación estrecha con la regla de la variedad dentro de la unidad: la sorpresa y la recurrencia [...] Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa, recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad (p. 76).

A partir de esta exposición, pueden extraerse los binomios variedad/unidad y recurrencia/sorpresa, los cuales se convierten en los factores que articulan la expansión del poema extenso. Si se considera que las recurrencias²⁴ dotan de unidad al poema, por otra parte, las sorpresas (es decir, las rupturas, los cambios) están abiertas a la acumulación indefinida y constituyen el factor de expansión, adheridas a la fuerza que otorga la unidad.

Ahora bien, esta dinámica podría atribuirse al poema extenso tradicional, pero la cuestión se vuelve más compleja conforme avanza la historia. Por ejemplo, Paz señalaba un cambio fundamental en la poética del simbolismo, el cual “aplicó al poema extenso la estética del poema breve” (p. 86). En este período, se anula la continuidad y se propicia la composición por fragmentos, engarzados por la pausa y el espacio en blanco, que adquiere gran importancia.

Siguiendo esa lógica de dificultad gradual, es comprensible que la expansión del poema extenso haya buscado nuevos mecanismos que se adaptaran al apogeo del

²³ La *expansión* o *efecto expansivo* no debe identificarse, por otra parte, con la corriente de poesía estadounidense llamada *expansive poetry* que, si bien tiene cierta relación con el poema extenso, no esclarece este apartado.

²⁴En el mismo apartado, Paz menciona algunos ejemplos de recurrencias: el metro y sus acentos, la rima, los epítetos, las frases e incidentes, los motivos y temas musicales. (p.76).

fragmentarismo. Durante la modernidad americana, por ejemplo, se generó un antagonismo entre la técnica del collage de Pound y los poemas reflexivos de Stevens, en el cual, cada método favoreció la expansión poética y, por tanto, la creación de poemas extensos, utilizando métodos diferentes. De acuerdo con Marjorie Perloff (2003), quien ha problematizado dicho contraste, el collage alcanzó su máxima expresión en los *Cantos* de Pound, cuyo mecanismo expansivo estuvo mediado por el dinamismo de la parataxis y otros recursos emparentados con el futurismo italiano. Por su parte, las reflexiones de Ashbery en *The tennis court oath* muestran multivocalidad, alteración de la sintaxis y fragmentarismo, entre otras características modernas, mientras que en *Three poems* experimenta con la forma del poema extenso en prosa.

En este panorama bifurcado, la repercusión de los *Cantos*, en los cuales la anulación del yo constituía una de sus bases principales, provocó cambios importantes en la manera de entender el lirismo²⁵. A partir de la obra de Pound, se volvió común la creencia de que gran parte de la poesía moderna debía estar regida por la ausencia de un yo, es decir, por la muerte de la lírica, en palabras de Perloff. Sin embargo, según otros críticos, como Peter Colin Dingler (2012), dicho supuesto no es totalmente legítimo, y no puede aplicarse a los modos poéticos emergentes de la modernidad. Por eso considera injusto que la modalidad del poema en serie, su objeto de estudio, sea descartado como una posibilidad lírica, ya que en poetas como Ashbery, Spicer y Berrigan es posible encontrar una articulación lírica que se desarrolla con la dinámica particular del poema en serie.

Ahora bien, considerando que tanto la técnica del collage —que se desarrollará en un capítulo posterior— como la producción del poema en serie frecuentemente configuran algunos poemas extensos canónicos modernos y que, de hecho, en la actualidad siguen siendo métodos fecundos, es importante conocer sus mecanismos de producción textual.

Por tal motivo, en el presente apartado se ha elegido describir dos de los medios más frecuentes utilizados para generar dicho efecto en los poemas extensos modernos (y

²⁵ No obstante, dentro de la vasta diversidad de estilos en los *Cantos*, cabe señalar que dicha anulación del yo no es un rasgo permanente en la totalidad del conjunto, ya que también son importantes los fragmentos que desarrollan un lirismo en sentido tradicional; y en otros casos, la multiplicación del yo.

posmodernos): la *forma en serie* y la *capacidad de recombinación*²⁶, los cuales, a menudo están vinculados entre sí y se integran en sistemas poéticos complejos.

La forma en serie es una modalidad del poema extenso cuyas partes se encuentran aisladas de modo que existe un efecto constante de disrupción y discontinuidad. En este tipo de composiciones el sentido del poema surge directamente de la participación activa de todas las partes. Por ende, confronta la tradicional disposición progresiva, lineal y cerrada del poema épico; y favorece la recombinación de sus partes con base en una disposición cuyos principios pueden ser aleatorios o no (Conte, 1992), pero que siempre permanece abierta a la acumulación. Para Joseph Conte, la oposición se funda en las diferentes orientaciones gravitacionales dentro de los poemas:

The epic is capable of creating a world through the gravitational attraction that melds diverse materials into a unified whole. But the series describes an expanding and heterodox universe whose centrifugal force encourages dispersal. The epic goal has always been encompassment, summation; but the series is an ongoing process of accumulation (p. 5).

La dispersión puede encontrarse en la mayoría de los poemas extensos que pretenden abarcar una realidad desmesurada —ya sea la vida entera del sujeto lírico, en un proceso de expansión memorística (como sucede en *Cuerpos* de Max Rojas), o bien, la síntesis de una cultura, o la narración de la Historia—, en los cuales, la atención del poeta debe concentrarse incluso en los detalles mínimos, puesto que del proceso de análisis exhaustivo surge un encadenamiento infinito de ideas:

It's impossible to preserve the whole of life, and thus the poet turns to its seemingly inconsequential parts. Placed side by side these fragments nevertheless suggest something of the "plenitude" of the whole. And in their interchangeable compartments, these poems project a vaster network of meaning, an infinite "enchainment." (Conte, 1992, p. 10).

El resultado, el poema extenso, se vuelve un símil de la complejidad del mundo, ya que éste, en su realidad más pura, tampoco se rige de manera lineal y coherente, sino que, se compone de indeterminación. La aprehensión no tiene ni principio ni final, el poema materializa una “canción continua” que fluye sin detenerse en ningún momento, un

²⁶ Estas dos cualidades también se analizan en el siguiente capítulo “2.1.2 Secuencia lírica y forma en serie” de la presente investigación

movimiento que podría tener un parangón con el “flujo de conciencia” en la narrativa moderna.

Sin embargo, para que el desarrollo del poema no se diluya es fundamental la acción de otro factor: la aparición de núcleos (que bien podrían considerarse como las “recurrencias” que Paz consideraba como una base para la composición de poemas extensos), es decir, de puntos iterativos sobre los cuales el poema se atomiza²⁷ y en los cuales suceden momentos de intensidad o epifanías. Asimismo, entre estos puntos, deben existir partes que funcionan como nexos, que enlacen los diversos momentos de intensidad. No puede olvidarse que en un poema extenso “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” (Paz, 1994, p. 82).

En los poemas extensos narrativos, por ejemplo, Dick All (1983) afirma que “we should, then, rightly anticipate that the longer the poem is the more we can expect and welcome sections which are not of high intensity, which exist to round out the characters, further the plot, add suspense, provide an interesting setting, enhance the mood”(p. 79). Y más adelante complementa su juicio agregando la funcionalidad de estas secciones de baja intensidad: “Indeed, sections of lesser intensity prepare us to appreciate and be moved by sections of greater intensity [...] and relax our attention so we are ready to consider deeply what major points might follow (pp. 79-80). Analógicamente, puede derivarse que en un poema extenso lírico dichas secciones cumplen con una función similar, es decir, que relajan la atención del lector y permiten crear expectativas de nuevos momentos de alta intensidad.

2.1.2 La secuencia lírica y la forma serial

La secuencia lírica y la forma en serie son modalidades del poema extenso que presentan características análogas pero que divergen fundamentalmente en la articulación de sus

²⁷ Aunque también es cierto que algunos poemas extensos se caracterizan por una ausencia absoluta de núcleos. Sobre todo aquellos compuestos con técnicas asociadas al collage y la aprehensión de lo instantáneo.

partes y en el efecto unitario que producen a partir de la misma. Ambas formas tienen una fuerza renovada a partir de la apertura experimental comenzada en el siglo XX y, debido a su cercanía, a menudo son estudiadas utilizando de manera indistinta los términos. Sin embargo, en este estudio, se optará por marcar la distinción ya que se consideran prácticas diferentes.

Por una parte, la secuencia lírica tiene un recorrido histórico más amplio, ya que puede rastrearse su origen desde el Renacimiento, particularmente en el *Cancionero*²⁸(s. XV) de Petrarca²⁹, que se convirtió en modelo del género. Así, en los siglos subsiguientes, los poetas de todas las naciones europeas escribieron sus composiciones con base en el arquetipo petrarquista, y al mismo tiempo lo enriquecieron de modo que “the lyric sequence effectively became to lyric what tragedy was to drama or what the novel would be to narrative—not merely a “form” but a complex of generic capacities” (Greene, 2012, p. 834).

Sin afán de profundizar en la historia de la secuencia lírica en las diversas tradiciones, lo que interesa en esta investigación es el cariz que tomó la forma en la modernidad. Algunos de los ejemplos más destacados en el inicio esta etapa son los *Petites Poemes en prose* de Baudelaire, los poemas de Emily Dickinson y *Leaves of Grass* de Whitman, cuya influencia, según *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012) es fundamental: “[...]is the most visionary of 19thc. lyric sequences; his influence on the lyric sequence is virtually that of a New World Petrarch and has led to an extraordinary abundance of works in the mod. period, esp. in the U.S. and in Latin America” (p. 835).

Posteriormente, en el siglo XX, la forma creció exponencialmente y sus procedimientos variaron debido a la incorporación de nuevas técnicas. Asimismo resulta importante destacar que durante este período comenzó a acercarse considerablemente al

²⁸ Al respecto *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* establece que el nuevo orden estructural comenzado por el *Cancionero* concedía un riguroso orden a sus partes y generaba un continuum (o discontinuum, si se considera la importancia del espacio en blanco entre las partes) a partir de patrones formales, ficticios y cronológicos (Greene, 2012).

²⁹La misma fuente atribuye como fuentes de Petrarca al Libro de los Salmos, los volúmenes líricos de Catulo, Propertio y otros poetas augustos, la *Vita nuova* de Dante, así como los *chansonniers* de los trovadores occitanos.

poema extenso, y de hecho terminó asimilado al mismo, como una de las modalidades más recurrentes:

Modernist upheavals included a reinvestment in the long poem, creating certain challenges in attempting to distinguish between long poem and lyric sequence, but the term lyric sequence is most accurately applied to works that maintain a sense of tension between the unity or interrelation of the whole and the independent workings of each part. The term is particularly apt when individual integers in a sequence demonstrate some level of engagement with the lyric, be this understood as subject position, level of musicality, or aim toward brevity. Some, like Conte, have insisted on a further division between the lyric sequence and the postmod. poetic series, claiming for **“serial form”* a deliberate absence of the arc, progress, or devel. they deem necessary for a lyric sequence and citing projects like Robert Duncan’s *Passages* 1968–87) or Robert Creeley’s *Pieces* (1968) as examples. Others, like Rosenthal and Gall, speak of *“poetic sequence”* rather than lyric sequence and include modernist epics such as Ezra Pound’s *Cantos* and W. C. Williams’s *Paterson* in this category (Greene, 2012, p. 835).

En esta explicación vale la pena destacar, por una parte, la definición de la secuencia lírica moderna caracterizada por un sentido de tensión entre la unidad o la interrelación del conjunto y el funcionamiento independiente de cada parte, y por otra, la diferencia con la forma en serie, que tiene una ausencia deliberada de progreso o desarrollo, y que más bien apunta hacia la discontinuidad. Para completar esta distinción, es útil consultar la entrada de la forma en serie (*serial form*), donde aparece la siguiente descripción:

Serial poems tend to be open rather than closed, prospective rather than introspective and driven by empirical reality rather than internal necessity. They value process over product. Resisting thematic or narrative structures, serial poems tend to be discontinuous, elliptical, and open to recombination and extension. While not present in every serial poem, these traits—more like malleable, informing concepts than strict formal prescriptions—distinguish the series from the mod. poetic sequence (Greene, 2012, pp.1295-1296)

Una vez que se han delimitado las dos formas abordadas en este capítulo, es necesario enfocarse en la *serialidad* del poema extenso moderno porque en esta propiedad subyace uno de los factores que propician la expansión formal. Para abordar este punto se retomará en gran medida lo que se ha mencionado en el capítulo anterior en relación con el efecto expansivo del poema en serie, ya que representa un punto de partida para la dilucidación del mismo. Asimismo, se hará alusión fundamentalmente a la gran tesis de Peter Colin Dingler, quien conceptualiza al poema en serie y estudia su potencialidad lírica en las obras de Ashbery, Spicer y Berrigan. La ventaja de este trabajo es que, además de analizar con un enfoque novedoso las obras de los poemas mencionados, presenta un estado de la cuestión

del poema en serie y sintetiza el pensamiento de diversos teóricos como Marjorie Perloff, Joseph Conte, y Blau DuPlessis, entre otros.

Como ya se había señalado anteriormente, de acuerdo con Conte (1992), la serie representa una alternativa radical y opuesta a la épica, considerando que “the long poem, as I define it, is a closed poem”. The epic poem strives always to be complete” (párr. 4). Por tanto, el surgimiento de la serie debe analizarse en un contexto de inestabilidad, de incapacidad para formular una visión global del mundo, debido, en gran parte, a los hechos convulsos del siglo XX. Las respuestas poéticas a este entorno abarcan una gama considerable de corrientes, recursos y técnicas escriturales. De hecho, el poema en serie no puede desprenderse en su origen de otros métodos como el collage y la yuxtaposición del futurismo. Todos estos procedimientos tienen en común el carácter discontinuo, la irrupción, la fragmentación, entre otras cualidades asociadas. Y aunque en algunos casos, como el collage de los *Cantos* de Pound, aspiren a retomar el aliento épico, la realidad es que su verdadero alcance consiste en problematizar (y enriquecer) el campo de la poesía, agregando modalidades y confrontando nociones otrora inmutables como el sujeto y la enunciación lírica.

La tesis de Dingler comienza un paso delante de los postulados de Marjorie Perloff, a quien a menudo cita, critica y rebate. Según Dingler (2012), la serie es una modalidad del poema extenso utilizada por los poetas norteamericanos de posguerra, cuya obra, en lugar de situarse en el dominio de la muerte de la lírica (“death of lyric”) proclamada por Perloff, reaviva el papel crítico del lirismo, mediante una práctica experimental motivada retóricamente, de manera que se cuestiona la función de la voz: “These serial works do not simply contain a critical voice that speaks in the poem, nor are they simply “polyvocal.” Rather, serial develops as a mode that is critical of voice, and foregrounds the voice’s generic contingency in order to accomplish other rhetorical ends” (p. v).

El efecto inmediato de dicha retórica de la serie provoca un cambio en el modo de lectura del poema. Su configuración demanda al lector la identificación del sentido, el cual está mediado principalmente por recursos conceptuales, antes que estilísticos. No obstante, es posible encontrar unas propiedades comunes en todas las manifestaciones de la serie, articuladas por la tensión:

The defining feature, which suggests the serial mode's dialectical movement, is an unresolved tension between the parts of the series and the whole. Generalizing from Spicer's work to describe a postwar "practice of seriality," Rachel Blau DuPlessis characterizes precisely this feature when she describes the serial as: "a way of structuring a long, sectional yet lyric poem as a series of meditative leaps, paratactic in relation, and thinking or meditating serious issues without narration" ("Genius for Sale!" 198). Blau DuPlessis recognizes that the central tension of the serial is only partly a matter of the serial's "sectional" form, which accounts for its "length"; the most important term in her definition is the conceptual category "relation," which she attempts to clarify with a standard set of descriptors from criticism of experimental poetry: "paratactic leaps," "rhizomic," "without narration."(p. xviii).

De nueva cuenta, en esta síntesis, se atestigua la aparición de conceptos como "meditación", "parataxis", "sección" o "rizoma", los cuales se conectan con distintos modos de poema extenso abordados en esta investigación. Lo que es importante resaltar a partir de esta explicación es que, de acuerdo con Dingler, el poema en serie no se basa específicamente en la demarcación precisa de partes o secciones, ya sea mediante la separación en libros o la división en bloques bien definidos, y tampoco es particular de la escritura en verso. En realidad la serie implica más una dinámica, y no tanto una disposición. Por eso, es posible encontrarla en la obra en prosa de Ashbery:

The serial tension in Ashbery's work emerges not because the text is formally delineated into discrete sections, but rather because the discourse continually interrupts itself with digressions, non-sequiturs, and other linguistic "dislocations" or "accidents" that trouble the reader's attempts to place the voice in a stable context. What seems at first to be a continuous flow of first-person speech develops a feeling of incredible monotony through heavy repletion of images, phrases, verbal tics, and syntactical patterns. Ashbery's serial mode, which is experienced by the reader as a tension between communication and confusion (p. ix).

En vista de que la serie se caracteriza por la discontinuidad, la ruptura y la parataxis, rasgos que también están presentes en otros métodos como el collage o el montaje futurista, en los cuales desaparece el yo lírico, es común que la crítica americana asuma que la serie también está desprovista de lirismo. Dicho problema, como ya se ha señalado antes, corresponde a la oposición Pound / Stevens, formulada por Perloff y aceptada por la mayoría de la crítica. Por este motivo, la mayoría de las prácticas experimentales posteriores a Pound fueron adscritas a la vertiente no-lírica: "Poundian collage in Perloff's account becomes the prototype for later critics who have understood serial poetry as an "open form," which also means, "anti-lyrical," within the critical ideology I have outlined" (Dingler, 2012, p. 5).

El asentamiento de esta premisa incuestionable entre la crítica norteamericana provocó una valoración problemática de la serialidad. Los *Cantos* de Pound, con su técnica de collage, se convirtieron en el modelo inclusivo, en el parteaguas de la fusión genérica en la cual, no obstante, no tenía lugar la lírica. Sin embargo, el modelo se volvió inflexible para describir las nuevas prácticas experimentales, particularmente los poemas largos estructurados en serie. En este sentido, el trabajo encomiable de Colin Peter consistió en reunir un corpus crítico para analizar la serie desde una perspectiva fuera del canon y que permitiera la aceptación del lirismo. Su conclusión, apoyada en las teorías de otros investigadores como Mutlu Blasing y Rachel Blau DuPlessis, apunta hacia una redefinición de la serie, vista como un modo de estructurar poema extensos, mediante un desarrollo rizomático, con uso frecuente de parataxis, articulados por un fondo meditativo, de modo que, en síntesis, la serie podría considerarse un “collage meditativo”. Las particularidades de esta meditación guardan una relación con los poemas extensos monológicos, intelectuales-filosóficos, los cuales “se manifiestan como un intento de reinterpretar el mundo a través del método especulativo de un poeta-filósofo que libera en su larga creación un flujo de conciencia trufado de asociaciones mentales” (Rastrollo, 2015, p. 40).

Sin embargo, debe señalarse que el nivel de fragmentarismo del “collage meditativo” supera ampliamente poemas extensos meditativos como *Muerte sin fin* de José Gorostiza o *Le Cimetière marin* de Paul Valéry, que se desarrollan con núcleos más definidos, de forma más ordenada, casi ensayística.

2.1.3 Fragmentarismo, collage e hibridismo

Durante el siglo XX, el desarrollo de la poesía moderna experimentó una serie de cambios importantes en el marco de las vanguardias históricas, las cuales intentaron hacer tabula rasa con las nociones que habían dominado anteriormente en el campo de las artes y abrir paso a la innovación. En el campo de la literatura, el vanguardismo se manifestó principalmente en la poesía, a veces con paralelos con otras artes, como la pintura (por

ejemplo, el cubismo pictórico que se trasladó a la poesía; o viceversa, el surrealismo poético que se imitó en la pintura). La heterogeneidad de recursos y métodos utilizados durante el período configuran un panorama extenso de obras, en las que, no obstante, es posible encontrar algunos puntos en común: la apología de lo nuevo, el carácter iconoclasta, el rechazo de las normas y la libertad de expresión. Además, todas las vanguardias tienen como origen un contexto social en proceso de transformaciones radicales, ocasionados por el progreso científico y tecnológico.

Sin hacer un repaso exhaustivo de dicho contexto —en vista de que existe una documentación vastísima relacionada con el período de *avant-garde*— el objetivo de este capítulo es analizar tres recursos compositivos que nacieron durante esta fase y que se convirtieron en elementos fundamentales para el desarrollo de la poesía posterior: el fragmentarismo, el hibridismo y el collage. Su importancia para nuestro objeto de estudio radica en ser procedimientos que participan activamente en la conformación de poemas extensos durante la modernidad y, de hecho, siguen siendo utilizados actualmente.

Originalmente, las tres técnicas están vinculadas a la representación dinámica de la realidad, a la velocidad, a la multiplicidad de planos y voces, a la apertura genérica y a la anulación del yo lírico. Su incursión dentro de las vanguardias se reparte entre el futurismo y cubismo europeos, así como el imagismo, simultaneísmo y vorticismos norteamericanos; aunque, como ya se ha mencionado, su relevancia no se limita a esta época, sino que llega a nuestros días, potenciada por el auge de la poesía interdisciplinar, como denomina Marjorie Perloff a la poesía del siglo XXI.

Para entender el sentido de estas innovaciones es necesario el proceso por el cual la poesía cambió de un modo estable hacia la composición fragmentaria. En principio, cabe señalarse que el fragmento ya era un método compositivo en la poesía, particularmente en la tradición romántica, en autores como Novalis o Hölderlin³⁰. La diferencia es que sus

³⁰Para los poetas románticos, el fragmento no tiene un carácter incidental o residual en relación con otra obra íntegra, de la cual se desprende, sino que, se configura a partir de una intención genuina y autónoma que no excluye las posibilidades de un fin expositivo y sistemático, cuyo ejemplo más notable es *Granos de polen* de Novalis. La fuerza expresiva del fragmento buscaba la evocación de una idea presentada sobre el trasfondo del absoluto. La riqueza de esta visión amplía la funcionalidad del fragmento, que ya no sólo concentra la expresión aislada, sino que entraña la totalidad; en otras palabras, la parte replica el todo, y viceversa, como un *analagon*. De este modo, el fragmento adquiere una fuerte carga de individuación, sentenciada en el fragmento

autores se apropiaron de este recurso heredado (de la Antigüedad) para investirlo de una trascendencia programática (“el aura de lo inconcluso”, afirma Steiner). En cambio, a partir de la modernidad, el fragmento deja de ser un propósito para convertirse en el resultado de la crisis del sujeto, de la razón y de los grandes sistemas totalizadores del pensamiento, y uno de los medios más eficientes para transmitir la visión de un mundo en ruinas.

Durante la transición hacia la modernidad, las sociedades de Occidente comenzaron a experimentar una desconfianza hacia los sistemas debido a múltiples factores: la crisis de la razón provocada por las guerras, la caída de la doctrinas mesiánicas, la apertura de la ciencia hacia principios de incertidumbre y relatividad, la anulación de las concepciones lineales y estables del mundo. La pérdida de estos horizontes dogmáticos anteriormente incuestionables derivó en una realidad que ya no podía ser entendida a partir de núcleos:

“El centro no puede resistir”. Las ambiciones enciclopédicas de la Ilustración, las enormes construcciones del positivismo, como las de Comte y Marx, ya no convencen. Nos resulta difícil contar o escuchar las «grandes historias». Nos vemos arrastrados a lo indefinido, a la *forma aperta*. Levinas distingue entre la exclusión y las aserciones coactivas de la “totalidad” y la promesa totalitaria y liberadora, mesiánica en esencia, de la “infinitud” (Steiner, 2012, p. 31).

La realidad desfocalizada, sin un punto que funcione como asidero, se convierte en la apuesta de los vanguardistas. Esta visión caótica provoca frecuentemente que el discurso se oscurezca en relación con su contenido semántico —como las metáforas surrealistas se alejan más que nunca de sus referentes— y que también desborde el plano formal decimonónico mediante la desarticulación del lenguaje, manifestada en juegos gráficos, simultaneidad, yuxtaposición de imágenes distantes y carácter fragmentario.

Asimismo, como apuntan los estudios de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad técnica del arte, las obras perdieron su valor prístino para insertarse en la dinámica de la producción en masa. La aparición del cine y la fotografía, por su parte, acentuaron este proceso de apertura hacia públicos masivos. Por ende, el impulso de los creadores se abocó hacia la captación de lo fugaz, del impulso vital (Veres, 2010). Hacia esa búsqueda partieron algunas vanguardias que asentaron el montaje como un mecanismo

206 de *Athenaeum*: “Un fragmento igual que una pequeña obra de arte tiene que estar completamente aislado del mundo que lo rodea y cerrado en sí mismo como un erizo”.

central de la creación. En palabras de Bürger (1987), dicho recurso “se trata, más bien, de una categoría que permite establecer con exactitud un determinado aspecto del concepto de alegoría. El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de constitución de una obra” (p. 137).

El montaje en la poesía se manifestó principalmente en el futurismo italiano, cuyos manifiestos señalaban las siguientes directrices: ausencia de puntuación o forma en verso, rechazo a los verbos conjugados y adjetivos, conjunciones reemplazadas por símbolos matemáticos, manipulación de la tipografía para crear significado, ortografía fonética y uso de onomatopeyas (Perloff, 2003). Además, abogaba por la destrucción del *yo*, es decir, enarbolaba una poesía anti-lírica. La *parole in libertà* de Marinetti, como se denominó a esa secuencia de imágenes ensordecedoras, buscaba captar la “belleza de la velocidad”, las máquinas y la guerra. Su carácter plástico estaba emparentado de algún modo con el collage, cuyo sistema compartía algunas características mencionadas anteriormente. Para observar dicho parentesco basta analizar la siguiente definición en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012):

[Collage] describe poems or series of poems built out of abrupt textual juxtapositions, newsprint transcriptions or headlines, direct prose quotations, and so forth. Thus, where the related combinatorial form of pastiche relies on the imitation of an established voice or style, collage relies on visible textual collocation (p. 274).

La singularidad del collage constituía, sin duda, en el fragmentarismo y, sobre todo, en la apertura genérica, que distaba del método compositivo del montaje, en el cual aun no se podía entrever intertextualidad. En este sentido, Marjorie Perloff (2003) enriquece la distinción con la siguiente nota:

Marinetti's *parole in libertà* are basically just lists [...] The structural principle operative, in other words, is less that of collage than of catalog. To put it another way, the elements paratactically related in the Marinetti text do not retain their “alterity,” their “difference,” and, accordingly, the sequence, far from operating [...] is merely what we might call a montage-string. (p. 60)

Así, mientras el montaje (futurista) se basa en la parataxis que deriva en catálogo de imágenes, el collage alberga un conjunto de elementos que retienen marcadamente su alteridad, su extrañeza, aunque tengan que supeditarse a una composición global. Evidentemente, el collage es un trasunto del cubismo pictórico, pero no puede olvidarse

que los recursos son diferentes, y por tanto no debe pensarse literalmente, como advierte de nueva cuenta Perloff:

But perhaps because verbal, as opposed to visual, collage must be understood metaphorically (words and phrases are not literally pasted and glue together), literary critics have tended to look at it disapprovingly as a mode that undermines coherence and unity, whether in lyric poetry or in the novel or drama. (p. 72)

Antes de Pound, ya existían obras pioneras en el uso del collage, algunas basadas en la mera imitación del collage pictórico, y otras con una definición más clara. En este sentido, cuando Serge Faucherau (1970) analiza el sentido de las “citas” dentro de los poemas de Pound y Eliot, introduce la siguiente reflexión sobre el collage:

Estas citas son *collages*, ni más ni menos. La literatura llegó a esta técnica después que la pintura [...], la escultura [...], y la música [...], lo hubiesen hecho. Lo que sorprendía en Pound y Eliot es que utilizaban los versos de los grandes poetas para incorporar a su propio texto, mientras que los otros *collages* literarios tenían un origen más humilde: pancartas, carteles y periódicos en Apollinaire, Tzara, Aragon, Breton, W.C. Williams, Mañakovski[...] (p. 67)

De hecho, en vista de que el collage de Pound se basa sobre todo en la incorporación de citas y elementos de otras obras literarias, tanto modernas como antiguas, en realidad cabría suscribir la opinión del mismo Fauchereau, quien entrevé un collage más audaz (o más puro) en otro poema extenso canónico de la literatura estadounidense: el *Paterson* de William Carlos Williams, al cual, además consideraba una “epopeya moderna”³¹. En tal poema, el teórico francés encuentra las siguientes características:

Eliot añadía notas que servían de aclaración al lector. Los fragmentos de prosa del *Paterson* no tienen, en cambio, ni ese origen ni esa intención. Son fragmentos de cartas, monografías, anuncios, recortes de periódicos antiguos y recientes. [...] En el poeta, su utilización es más compleja: a menudo sirven de trampolín a la poesía, pero otras veces son intermedios o decorados; prolongan y diversifican la poesía creando un todo monumental contradictorio y complicado, a la medida del mundo industrializado en el que vive el hombre Paterson. (p. 102).

Sin embargo, generalmente, la crítica coincide en establecer un solo poema extenso como la cima del collage en la tradición de la poesía anglófona: los *Cantos* de Ezra Pound, el

³¹Debido a la originalidad de esta idea, vale la pena reproducir la el fragmento completo de Fauchereau: “Por imperfecta que sea, es probablemente la obra épica más original que haya inspirado Norteamérica desde las *Hojas de hierba*. *Paterson* es la obra de un «profeta entre los poetas norteamericanos del siglo actual”. *Paterson* tiene un puesto al lado de las grandes epopeyas modernas, al lado de *Ulysses*, los *Cantos*, los *For Quartets*, *Anabase*, *Der Mann ohne Eigenschaften* (El hombre sin atributos) o el *Canto general*. 103

poema extenso arquetípico en lo que podría denominarse la corriente experimental. Una de las virtudes de este poema consistió en devolver a la poesía los materiales que anteriormente habían sido adjudicados al dominio exclusivo del lirismo, entre los cuales destaca, la Historia. La reincorporación de estos elementos podría poner luz a la dilucidación del efecto expansivo. Peter Colin Dingler (2012), el otro autor que se ha seguido en esta investigación, ofrece un seguimiento puntual a las ideas de Perloff:

Because she defines this mode of poetry as the return of not one, but numerous repressed elements, she provides a formal description of the new mode that stresses its expansive scale, its heterogeneity, and most importantly, its ability to indicate—if not actually represent—historical time. Perloff argues that we should recognize a tradition of innovative 20th century poetry whose genealogy can be traced to Pound's "transformative" poetics of fragmentation and collage (p. 5).

El problema que se plantea, como ya se ha analizado en capítulos anteriores, linda con la negación de la poesía lírica en la poesía serial posterior a Pound. La crítica alterna al canon impuesto por Perloff ha intentado dar cuenta de las posibles incursiones del lirismo en poemas extensos cuyo estructura incluye los recursos del collage, pero que manifiesta una voz lírica. Una de las manifestaciones más visibles de esta modalidad es, sin duda, el poema en serie, que puede ser considerado como una "meditación lírica", la cual es analizada en otro capítulo de esta investigación.

Finalmente, en relación con la última técnica, el hibridismo, debe reiterarse que su origen se encuentra en la misma *Zeitgeist* de las vanguardias. Escritos a partir de una nueva sensibilidad basada en la dispersión, los poemas vanguardistas se volvieron frecuentemente un itinerario de la errancia mental del sujeto. En ese recorrido introspectivo, el poeta se encontró atravesado por multitud de voces, de códigos y referentes que lo obligaron a explotar los modos de expresión articulados mediante un discurso metatextual. La aparición del hibridismo apareció, en este contexto, como la respuesta más eficaz a esa heterogeneidad latente en la conciencia individual, exacerbada por la modernidad.

El hibridismo, en su sentido general, constituye la inserción de fragmentos de otros textos, pertenecientes a géneros diversos, por eso, para algunos autores, como Luis Veres Cortés (2010), sigue siendo un tipo de collage: "El resultado es el collage metaliterario, un texto fragmentario formado de otros textos, un texto hecho de trozos al igual que esos pedazos de identidad perdida" (p. 117). Sin embargo, esta noción no debe confundirse con

el concepto de intertextualidad, tal como lo concibe Genette, sino que implica una co-ocurrencia estilística, temática e incluso de nivel de sentido.

La relación del hibridismo con el poema extenso funciona igual que en los otros procedimientos, se trata de una técnica que favorece el flujo del lenguaje, gracias a la posibilidad de incorporar una infinidad de elementos exteriores: voces, textos, anuncios, publicidad, etc. En este punto, es visible su entrecruce con el collage y el fragmentarismo. Dicha tríada se vuelve el único camino—o quizás el fértil— para abordar una realidad distendida, fraccionada, múltiple, donde el sujeto ya no existe en su forma estable. Y si este proceso de descomposición comenzó de manera abrupta durante el siglo pasado, su progresión ha alcanzado su punto álgido durante la posmodernidad, lo cual ha implicado serios cambios en el campo de la teoría literaria. Gustavo Osorio de Ita (2017), reflexiona la cuestión en su ensayo *La hibridez a través de las estrategias de enunciación en la poesía mexicana contemporánea*:

La época contemporánea se corta transversalmente con el acceso a múltiples campos disímiles y produce un ente dinámico y homogéneo que neciamente seguimos intentando encapsular bajo el antiguo concepto de “individuo”. Y la poesía que éste “individuo” piensa, escribe y lee no es otra cosa sino también un híbrido; una creación homogénea vinculada con múltiples tradiciones, estilos, posturas y filiaciones que pueden ser antagónicas a la vez. En otras palabras, pienso en el texto poético contemporáneo [2] como una síntesis dinámica de múltiple entrada: no la negociación compacta y concreta entre una tesis y una antítesis, sino la duda permanente, la oscilación constante entre múltiples antítesis todas con la misma calidad de validez (párr. 3).

Ante el creciente desarrollo del hibridismo en la poesía contemporánea, y en particular, su creciente participación en la creación de poemas extensos, se han vuelto necesarios nuevos acercamientos al fenómeno. No obstante, no puede olvidarse que en nuestra tradición, Octavio Paz ya había formulado algunas ideas al respecto, particularmente en relación con la poesía moderna y el poema extenso. Del conjunto de sus ideas, Juan José Rastrollo (2011) elabora la siguiente síntesis:

Hibridismo y carácter fragmentario son dos aspectos consustanciales al moderno poema de largo aliento y dicha combinación de voces, de elementos recurrentes junto con sorpresas y combinación genérica son habituales y necesarios para el desarrollo de esta moderna y aglutinante composición. Así, el poema extenso —como una “nueva épica”— construye escenas de ficción lírica con un cierto carácter diegético consistente en el propio acto de hacerse y lanzarse hacia una lectura (recomendable en voz alta) prolongada, variada y heterogénea, donde la sintaxis está al servicio del sonido y de una prosodia no ajena a veces a lo coloquial (p. 107).

En el presente, a pesar de que el hibridismo ya se ha desarrollado ampliamente en la poesía en español, la atención rigurosa de la crítica apenas es visible. Incluso, en la crítica anglosajona, el fenómeno se ha aislado hace apenas unas décadas³², y ha dado lugar a una nueva categoría llamada *hybrid poetry*, que circuló informalmente en los estudios de la poesía más reciente, pero que fue formalizada a partir de la publicación de la *American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry* de Cole Swensen (2009), en la cual puede encontrarse la siguiente definición:

Today's hybrid poem might engage such conventional approaches as narrative that presumes a stable first-person, yet complicate it by disrupting the linear temporal path or by scrambling the normal syntactical sequence. Or it might foreground recognizably experimental modes such as illogicality or fragmentation, yet follow the strict formal rules of a sonnet or a villanelle. Or it might be composed entirely of neologisms but based in ancient traditions. Considering the traits associated with "conventional" work, such as coherence, linearity, formal clarity, narrative, firm closure, symbolic resonance, and stable voice, and those generally assumed of "experimental" work, such as non-linearity, juxtaposition, rupture, fragmentation, immanence, multiple perspective, open form, and resistance to closure, hybrid poets access a wealth of tools. (p. XXI)

La definición de Swensen recoge en gran medida el conjunto de características que se han estudiado en este apartado, y nos conduce a una conclusión: el poema híbrido está abierto a la inclusión virtualmente infinita de materiales diversos. En esta instancia ya no se trata de negar los valores poéticos del pasado, como se han producido en la evolución literaria a lo largo de los siglos anteriores (por ejemplo, el rechazo de las nociones románticas durante el simbolismo, o la anulación de valores tradicionales durante las vanguardias), sino de fusionar todas las posibilidades poéticas del presente y del pasado. Siguiendo los términos de Osorio de Ita, se trata de lo "post-posmoderno".

Quizás, en esta apertura genérica, lo único que permanece ambiguo es la participación del yo lírico. Por ejemplo, en la definición de *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012), la poesía híbrida es situada en oposición a la poesía personal o emocional, de tinte autobiográfico:

What is hybridized in hybrid poetry? A form that passed into American poetry in the 1980 might be described something like this: on the one hand is poetry that emphasizes personal or emotional expressiveness, often with a first-person, apparently autobiographical speaker. It ranges in style from

³² El hibridismo como procedimiento de otras vanguardias (futurismo o simultaneísmo) ha sido estudiado ampliamente por la crítica. En cambio, el término *hybrid poetry* apenas comenzó a considerarse a partir de los años 90.

the restrained writings of Elizabeth Bishop to the intimate poems of James Schuyler and Frank O'Hara to the explosive poetry of Robert Lowell, Allen Ginsberg, and their heirs. Though it sometimes uses surrealism, it mostly employs tropes of realism. Poetry from the other strain foregrounds, rather than emotional expression, the materiality of language. It is attracted to procedures that call into question the authority of a subjective speaker and representation itself; it points to its own processes of composition, employing disjunctive or fragmentary syntax as an alternative to conventional grammar (p. 644).

Probablemente se trate del mismo enfoque utilizado por Marjorie Perloff, el cual ha servido para clasificar invariablemente a toda la vertiente experimental como un resultado del poema antilírico poundiano. No obstante, igual que en la categorización imprecisa de los poemas extensos en serie (al que ya se ha referido en esta investigación), debe señalarse que es necesaria una crítica alterna, que abra la oportunidad de valorar los poemas extensos híbridos con alguna manifestación de lirismo como, de hecho, sucede en el ensayo de Gustavo Osorio citado en este capítulo.

Para terminar el presente apartado, no puede omitirse una de las principales consecuencias del hibridismo del poema extenso moderno: la gran variedad de formas posibles. En el desarrollo de esta investigación sólo se han estudiado algunas modalidades derivadas del fragmentarismo (las cuales son relevantes para el objeto de estudio), ya que sería imposible abarcar toda la tipología que se ha publicado en los últimos años. Quizás, en este sentido, sea valiosa la lista mínima y provisoria de Lynn Keller (1997):

Narrative poems, verse novels, sonnet sequences, irregular lyric medleys or cycles, collage long poems, meditative sequences, extended dramatic monologues, prose long poems, serial poems, heroic epics—this is a partial list of the formal varieties that I believe may legitimately be identified as long poems (p. 3).

Dichas categorías constituyen, sin duda, las modalidades más discernibles en el panorama del poema extenso moderno. Sin embargo, a la crítica literaria le corresponde acelerar su análisis para poner en relieve las formas emergentes que en la actualidad siguen resonando desde todas las tradiciones.

2.1.4 Simultaneísmo

En el fin del período romántico-simbolista, la vitalidad de la poesía estadounidense tuvo como precursor a Walt Whitman cuya fuerza, aunada a la de su contraparte en Occidente Mallarmé, cerraron un ciclo fundamental para la poesía moderna. A partir de entonces, el vínculo entre Estados Unidos y Europa se fortaleció en gran medida por la dinámica de influencias mutuas. En las décadas subsecuentes, quizás no hubo un proceso de asimilación más evidente que la incorporación de las vanguardias históricas europeas a la poesía de América, específicamente el cubismo, o “simultaneísmo”, como fue nombrado en el contexto anglosajón.

Igual que en Europa, la aparición del simultaneísmo estuvo frecuentemente relacionada con la visión del poeta desamparado frente al mundo derruido. En este sentido, el ejemplo paradigmático de dicha desolación es el poema extenso de T.S. Eliot, *The Waste Land*, en el cual Octavio Paz (1994) detectaba una “alegoría del alma humana, perdida en el purgatorio de la historia terrestre” (p. 288). De modo que las bases significativas del poema elotiano deben buscarse en ese malestar social, o bien, en un nivel superior, en la hostilidad del universo sobre el sujeto moderno. En todo caso, se puede comprobar que en su origen, tanto en Occidente como en América, el trasfondo del cubismo-simultaneísmo es el antagonismo con el mundo que los rodea indefectiblemente.

Debido a que el simultaneísmo guarda un parentesco común con otros procedimientos ya expuestos en el curso de esta investigación: fragmentarismo, collage e hibridismo, no hace falta hacer una revisión exhaustiva del entorno socio-histórico de su origen. Basta recordar que su procedencia corresponde a un conjunto de necesidades expresivas en el entorno de una modernidad pujante y veloz, por lo tanto es un resultado y una respuesta a una ambiente que se presenta cada vez más fragmentado.

Aunque la mayoría de los críticos identifican en la génesis del simultaneísmo una transposición directa del cubismo pictórico al plano literario —que derivó en un cubismo literario, o en una poesía cubista—, otros autores han planteado una revisión más profunda. Es el caso de Octavio Paz, quien retrocede una fase anterior para encontrar los primeros atisbos de esta dinámica en el futurismo italiano: “Los futuristas, como es sabido, añadieron a esta estética intelectualista dos elementos: la sensación y el movimiento. También el nombre: *simultaneísmo*”. (Paz, 1990, p. 170). Esta propuesta se confrontaba con una

dificultad a priori: la imposibilidad de representar simultáneamente la sucesión, ya que la escritura tiene un desarrollo lineal *per se* que no puede dislocarse sin romper la lógica. Además, se agregó otro factor asociado a la sensación: el tiempo, que de inmediato se volatizó hasta convertirse en instante. Así, los recursos empleados para este tipo de representación derivaron en el poema simultaneísta:

El poema simultaneísta —más exacto sería decir: instantaneísta— no era sino una yuxtaposición de interjecciones, exclamaciones y onomatopeyas. El poema futurista no se encaminaba hacia el futuro sino que se precipitaba por el agujero del instante o se inmovilizaba en una serie inconexa de instantes fijos. Eliminación del tiempo como sucesión y como cambio: la estética futurista del movimiento se resolvió en la abolición del movimiento (Paz, 1990, p. 171)

La reflexión de Paz no parece tan lejana a la visión de Marjorie Perloff, quien también establece una filiación entre la *parole in libertà* de Marinetti y el collage (simultaneísta), en el cual remarca su carácter espacial que no obstante, en poesía, se ve reflejado por la pérdida de relaciones lógicas entre las palabras, que originó principios de equivalencia e identidad, es decir, la parataxis (Perloff, 2003).

El recorrido del poema simultáneo tuvo su siguiente fase en el vanguardismo francés que comenzaba a emerger en distintas direcciones. En este punto, Paz afirma que la figura de Guillaume Apollinaire fue fundamental para estrechar lazos entre distintas tendencias. Primero estuvo inmiscuido con el grupo «simultaneísta» de Henri-Martin Barzun, quien difundió una poética basada en el drama musical, y que absorbía los ruidos de la ciudad moderna. No obstante su preeminencia por la representación oral mostró grandes dificultades. Otra solución para el problema del tiempo fue sugerida por Cendrars quien acentuó directamente el lenguaje cotidiano, con sus onomatopeyas, exclamaciones y la ebullición caótica de sus fragmentos. Según Paz (1990) su poesía “fue el canal por el que penetró en la poesía de nuestro siglo el tiempo real, el tiempo simultáneo y discontinuo” (p. 174), aunque, de acuerdo con el binomio paciano *cuento / canto*, su poesía se precipitó por el cuento. Por su parte, Apollinaire formuló poemas extensos basados en la anécdota, la música y el cuento, con un centro de atracción³³ que rechazaba la yuxtaposición pura. Sin embargo, el proceso sufrió una radicalización con Reverdy, que anuló dichos elementos y abogó por una poesía limpia de relativos y conectores. En consecuencia, la tendencia se

³³ La importancia de los centros de atracción el poema extenso será analizada en capítulos posteriores.

inclinó paulatinamente hacia el dictado del inconsciente y los bloques textuales sin ninguna conexión, que pronto se convertirían en premisas del surrealismo.

Hasta este punto el avance de la vanguardia europea se mostró cada vez más proclive a profundizar en la conciencia del individuo frente al mundo. Sin embargo, el asentamiento del simultaneísmo en Estados Unidos siguió un camino inverso ya que, como apunta Paz, los poemas extensos de Ezra Pound y T.S Eliot (*The Cantos* y *The Waste Land*, respectivamente) avanzan hacia una reconciliación con la historia, materializados en composiciones de grandeza épica. Para comprender la dimensión totalizadora de estos dos poemas vale la pena trazar un breve recorrido sobre su elaboración.

En principio Pound fue el introductor del simultaneísmo en el mundo anglosajón gracias a su contacto directo con dadaístas y otros poetas franceses durante sus estancias europeas. Su visión de Occidente, anclada en su condición de foráneo, de ciudadano del Nuevo Mundo, le otorgó un anhelo diferente para su poesía. Según Paz, Pound y Eliot acudieron a Europa para reconquistar la grandiosidad de su pasado histórico. Por eso es comprensible, que en la formación del autor de los Cantos, desde sus primeros años, se haya arrogado los modelos clásicos:

His approach was programmatic: he would take twenty-five years to learn and practice all that was known about the craft of poetry; he would use as models only the best work of the greatest masters [Homer, Dante, Chaucer, Shakespeare, Browning] or of minor poets whose discoveries had advanced the art [Sappho, Ovid, Catullus, Propertius, the Provençal poets, Waller, Laforgue, et al.] (Terrel, 1980, p. 6).

Basándose en estos poetas, Pound planifica sus *Cantos* como el gran poema de su civilización. Para lograr este objetivo, tenía que conglomerar fragmentos de todos los tiempos bajo una mirada absoluta. La vastedad del alcance épico vuelve a aparecer como un horizonte para captar la masa ingente de tiempos, culturas e individuos. El símil con la *Divina Comedia* de Dante revela ciertos paralelismos. “La materia de los Cantos es épica; la división tripartita es teológica”³⁴ (Paz, 1990, p.189). Incluso el mismo Pound, cuando se

³⁴El carácter teológico de los *Cantos* ha sido la interpretación más aceptada por los teóricos, así, por ejemplo, Carol F. Terrel afirma: “To me, *The Cantos* is a great religious poem. The tale of the tribe is an account of man’s progress from the darkness of hell to the light of paradise. Thus its a revelation of how divinity is manifested in the universe: the process of the stars and planets, the dynamic energy of the seed in motion

refiere a su poema —a veces, con evidente pesadumbre por la estructura compleja de su composición y las lecturas complejas que origina— insinúa en una carta alguna línea programática que hace pensar de inmediato en el poema de Dante.

Por otra parte, el método compositivo de los *Cantos* ha sido analizado minuciosamente por investigadores eruditos de su obra. Entre estos destaca Carol F. Terrel, quien reunió en *Guide to the Cantos* una cantidad ingente de información extraliteraria para la comprensión de cada pasaje del poema. Sin embargo, ya que el fin de este apartado no permite la exposición minuciosa, quizás conviene poner atención a dos descripciones esclarecedoras. La primera está formulada por Marjorie Perloff (2003), que tiene como virtud la elucidación del ritmo poundiano:

What we might call, with respect to rhythm, the Pound signature— the seemingly casual talk, broken by the insertion of Chinese ideograms, of Greek and Latin meters, or of found objects (documents, letters, quotations), all these welded into a tight web of trochees, spondees, and amphibrachs, culminating either in a heavy stress [...]— has a little to do with the “contrast between fixity and flux” that Eliot, no doubt thinking of his own poetry, attributes to successful free verse (p. 170).

De nueva cuenta, lo que salta a la vista de inmediato son los conceptos habituales del collage y el hibridismo que, en conjunto, deben dotar al poema extenso de “fijeza y flujo”, un binomio que podría ser equivalente a la “unidad y variedad” de Paz. De hecho, la siguiente exposición sobre el sistema de Pound corresponde a un fragmento perteneciente a uno de los ensayos que el poeta mexicano dedica al tema:

El sistema poético de Pound consiste en la presentación de las imágenes como racimos de signos sobre la página. Ideogramas, no fijos, sino en movimiento, a la manera de un paisaje visto desde un barco o, más exactamente, tal como las constelaciones forman distintas figuras a medida que se juntan o separan sobre la hoja del cielo. La palabra constelación evoca inmediatamente la idea de música y la de música con sus múltiples asociaciones, del acorde erótico de los cuerpos al acuerdo político entre los hombres, suscita el nombre de Mallarmé. Estamos en el centro de la analogía. (1994, p.197)

La analogía que propone Paz como una caracterización de los *Cantos* no es otra que la dimensión épica que comúnmente asocia indistintamente tanto a *The Waste Land* como al

(semina motuum), and the kind of intelligence that makes the cheery stone become a cherry tree. Hell is darkness[“there is only darkness of ignorance”]; thus the highest manifestation of divinity flows from the mind and the spirit of man. [...] Thus, the central conflicts and tensions of the poem are the same as those of all other great epics, prose or poetry, of the past: the eternal struggle of the force of good against the forces of evil”.(1980, p. 8).

mismo poema extenso de Pound, donde el poeta mexicano observa la reaparición de la Historia en el poema³⁵: “La fusión del yo subjetivo y el nosotros histórico, mejor dicho, la intersección entre el destino social y el individual, fue y es la gran novedad de *The Waste Land* y los *Cantos*”(Paz, 1994, p. 292). Sin embargo, hay otros análisis interesantes que dan cuenta de las múltiples e inacabables discusiones al respecto, por ejemplo, las ideas, John Berryman (1987), que perteneció a la generación de poetas confesionales, y vivió en una época dominada por la influencia de Pound. Su juicio, a contracorriente de la mayoría, sorprende por su originalidad:

Mucho más interesantes son los equivalentes de la forma musical, y la versificación. Esto ocurre con la afirmación de Pound en el sentido de que son “la historia de la tribu”; sólo de manera aparente son una épica histórica o filosófica; en realidad, son una épica personal, según él mismo parece entender en alguna parte de *Culture*, cuando sugiere que el trabajo debe mostrar, como la música de Beethoven, los defectos inherentes “en el registro de una lucha” (p. 122).

La reflexión de Berryman —de gran calado para nuestra investigación, ya que propone la posibilidad de una “épica personal” y el “registro de una lucha”, que de alguna manera puede conectarse con la elaboración de *Cuerpos* de Max Rojas— abre la puerta para un tipo de análisis que ahonde en la identificación de símbolos y figuras en la vida del autor, pero que no necesariamente se identifiquen con los referentes históricos. En cualquier caso, los *Cantos* deben considerarse como un proyecto inacabado que no pudo concluir su fin primordial: la unificación del mundo (objetivo o subjetivo, según el punto de vista) en un poema:

In the case of Pound, *Cantos* was from the beginning only a working title for the long poem he envisioned; witness the fact that the titles of the first three installments all began “A Draft of. . .” But his own life took unexpected turns, and the extent to which the pub. *Cantos* reveal any integrative architecture is uncertain. Pound clearly meant his 800-page “tale of the tribe” to be read as a mod verse epic, based to some degree on Homeric, Ovidian, and Dantean models, while at the same time, such a title, in foregrounding the poem’s units of construction rather than subject matter, emphasized that the poet was still working toward an as yet unseen vision of order that would unify the poem’s component parts. (Greene, 2012, p. 190).

³⁵El recorrido histórico del pensamiento de Paz en relación con el poema extenso no está libre de controversias y paradojas. Para seguir un análisis puntual de estos avatares, se recomienda la lectura del ensayo multicitado de Daniel Mesa Gancedo (2008), donde, entre otras cuestiones, aborda las contradicciones de Paz en sus planteamientos sobre la Historia y alegoría: “La argumentación, como digo, es algo confusa: *The Waste Land* y los *Cantos* son modernos por utilizar una técnica fragmentaria y simultaneísta y por reintroducir la historia en el poema; pero al mismo tiempo, recuperan el sentido alegórico de raigambre medieval que, en principio, parecería excluir la inserción histórica” (p. 39).

El otro gran poema extenso dentro de la tradición moderna anglosajona es, sin duda, *The Waste Land* de T.S Eliot, vinculado con los *Cantos* de Pound³⁶ no sólo por su similitud en los procesos constructivos, sino por la creación misma del poema, en la cual intervinieron ambos poetas, aunque la participación de Pound sólo se trató de la depuración para conseguir su versión final. No obstante, según la apreciación de Paz, *The Waste Land* se destaca por encima de los *Cantos* en coherencia, sostenida intensidad y perfección (293). El poema extenso de T.S. Eliot representa la composición más acabada del simultaneísmo, introducido por Pound a los Estados Unidos. En el nivel estilístico evidencia una excelencia en el uso de las diversas técnicas simultaneístas, y al mismo tiempo deviene en la gran alegoría de la decadencia occidental:

La novedad de *The Waste Land* no está tanto en su forma cuanto en la aparición de la historia humana como sustancia del poema. La poesía regresa a la épica. Como toda épica, ese poema cuenta una historia transfigurada por un mito. Además, es una épica que incluye a la edad presente; por esto también es un film, reportaje, crónica [...] Como en la Comedia de Dante, el héroe de *The Waste Land* encarna la historia de Occidente y su caída. (Paz, 1994, p. 292).

Evidentemente, el comentario de Paz tiene muchas similitudes con su aproximación a los *Cantos*. En ambos poemas encuentra la re inserción de la Historia, el tratamiento épico y el sentido alegórico. Sin embargo, un contraste más profundo muestra claras diferencias; *The Waste Land* concretiza un sujeto y un tiempo concreto: el hombre moderno circunscrito, abismado en la gran urbe —que puede ser cualquier gran capital del mundo— y que por tanto puede ser el hombre universal. El poema extenso se convierte en el territorio donde frecuentemente germina una visión desoladora del mundo, y donde el poeta puede errar de modo fragmentario sobre las ruinas de su civilización.

³⁶Las referencias entorno a la relación entre T.S Eliot y Pound, particularmente en la creación de *The Waste Land* es inabarcable y heterogénea. Por una parte abundan los partidarios que defienden la originalidad de Eliot, y por otra, los que consideran a Pound casi como un coautor de la versión final del poema. En este segundo grupo se encuentra John Berryman (1987) quien considera dominante al aportación de Pound: “Otra es su ahora célebre intervención —que ocurriría años más tarde— en el acabado de *La tierra baldía*, desembarazándolo de todos aquellos elementos que su propio autor describe como caóticos, y que aumentaban al doble su extensión, para entregarlo ahora como conocemos. Si mantenemos en orden nuestros datos y especulaciones, no necesitamos seguir a un crítico como Yvor Winters, tan puntual las más de las veces, para encontrar a Pound como “espíritu motor” detrás de cada gesto, cada deplorable gesto del deplorable Eliot”(p. 98)

Más allá de las convicciones ideológicas de Eliot, quien veía en la vuelta al cristianismo medieval un camino de salvación para la sociedad, su poema más importante recrea la crisis espiritual de una época, la cual se transmuta en un desarreglo del sujeto, de las percepciones, de los contornos temporales e históricos. El hombre se reconoce imposibilitado para superar su mutilación espiritual, y a partir de esta falencia, el horizonte desesperanzador se abre indefinidamente frente a sus ojos.

En el examen crítico realizado detalladamente por Octavio Castro López (1973), se reconoce la virtud de Eliot al igualar una estructura formal con el caos que quiere representarse, es decir, que el nivel plástico se corresponde con el nivel semántico. Esta reciprocidad es visible en la disposición del poema que no admite orden más allá de su propia distribución interna, de su propia lógica. Además, la reflexión de Octavio Castro ofrece una comparación con otros dos poemas extensos fundamentales en la tradición del poema extenso, por una parte *El cementerio marino* de Paul Valéry, y por el otro, *Muerte sin fin* de José Gorostiza, cuyos métodos compositivos son concomitantes:

Su fisonomía externa es casi caótica. La extensión de cada una de sus 5 partes es diferente, abundan los cortes abruptos, el tránsito de un pasaje a otro implica cambio de tema y de recursos lingüísticos, los títulos de cada sección no parecen tener ningún vínculo entre sí, todo lo cual sugiere un absoluto desorden en la composición del poema. *El cementerio marino* y *Muerte sin fin*, gemelos de *Tierra baldía* en el contexto de la lírica contemporánea, ofrecen un fuerte contraste si uno atiende a su estructura. Ambos se asemejan a la simetría de Baudelaire. En el caso de *El cementerio marino* todas las estrofas son de una misma medida y mantienen escrupulosamente su ritmo. Por lo que hace a *Muerte sin fin*, su verso es blanco pero cada sección está claramente delimitada tanto desde el punto de vista formal como temático. Además hay un pasaje intermedio cuyos breves cuartetos adoptan todas las características de la versificación tradicional. Y si se examina el poema en bloque, exhibe una rigurosa circularidad, producto de la concepción cósmica que expresa. En cambio *Tierra baldía* aprovecha los recursos técnicos más dispares, pero no de manera uniforme. En eso estriba la diferencia respecto de las obras de Valéry y Gorostiza. Hay quienes piensan que esa estructura del poema de Eliot obedece, entre otras cosas, a los cambios y cortes que le sugirió Pound. Yo creo firmemente que tiene su origen en el plan estético a que obedece la obra entera. Todavía más, acrecienta la impresión de desasosiego espiritual que quiere comunicar. (pp. 57-58).

Finalmente, Castro expone algunas técnicas simultaneístas utilizadas en *The Waste Land*, particularmente aquella para generar un efecto de estupor entre los seres que deambulan en el poema. Sin embargo, ya que este procedimiento aparece de algún modo en *Cuerpos* de Max Rojas, el objeto central de esta investigación, se ha preferido postergarlo para el análisis específico del mismo. Lo que interesa destacar del poema elotiano es su naturaleza

de palimpsesto³⁷, el cual ha sido estudiado desde diversas perspectivas: lingüísticas, culturales, históricas, etc. Olga Osorio (2002) señala que es “un poema que hace resonar complejas referencias culturales en la mente del espectador para situarlo ante la vacuidad y el misterio que finalmente, por muchos apoyos intelectuales a que se recurran, siempre acaban por rodear al ser humano” (p. 1). La referencia al Tarot, al mito artúrico, así como la gran cantidad de voces entremezcladas y versos en lenguas extranjeras componen un texto abigarrado que, empero, no está limitado la erudición, sino que se desarrolla en una lectura ágil, alentada por recursos estilísticos variados, metáforas de gran impacto, y un sentido alegórico constante.

2.1.5 El poema narrativo y el *Verse novel*

Considerando que la narración en verso se trata de una técnica emparentada con la poesía épica y que, a pesar de su confrontación histórica con las formas condensadas de la lírica, sigue siendo una manifestación bien definida dentro de la tipología del poema extenso, es necesario analizar cuáles han sido sus diversas modalidades durante el período moderno.

En primera instancia, se puede comprobar que la narratividad es uno de las grandes dificultades para el poema extenso moderno, ya que transgrede dos nociones fuertemente arraigadas desde el simbolismo: la forma breve, rebasada debido a la expansión intrínseca de la narración; y el lirismo³⁸, anulado por la objetividad. De modo que no es injustificado el carácter casi marginal del poema extenso narrativo dentro del canon poético, como han señalado diversos críticos. Un ejemplo de esta diatriba contra la supremacía de la lírica, se encuentra en la opinión de Dana Gioia (1983):

The orthodox academic reply is that the intensity and concentration of modern poetry has made the long poem impossible. An extended work in verse would perforce break up into shorter fragments. This explanation sounds plausible at first, and indeed it may even have some limited applicability to certain early modern schools such as Imagism, but careful observation proves it untrue in any general sense (p. 20).

³⁷ Octavio Paz (1994) atribuía el mismo carácter para los *Cantos* de Pound cuando apuntaba: “La obra de Pound es otro ejemplo de palimpsesto” (p. 287)

³⁸ De hecho, a partir de este momento histórico, la poesía se identifica prácticamente con la lírica, y en consecuencia, se deja a un lado las otras manifestaciones poéticas.

La tradición de Estados Unidos, por ejemplo, heredó las técnicas cubistas de las vanguardias europeas, y posteriormente las adaptó al entorno al *imagismo*, en el cual se intentaba desentrañar la imagen mediante una yuxtaposición de planos para destacar los "detalles luminosos" ("luminous details") de la realidad —de acuerdo con Pound. Sin embargo, esta inclinación tuvo consecuencias directas contra la extensión: “Capping a century-long development towards brevity and instantaneity in poetry, the modernist doctrine of the Image, with its emphasis on the epiphanic moment captured with utmost concentration, made no provision for telling stories in verse” (McHale, 2000, p. 250).

En este sentido, otros teóricos han criticado los intentos de adaptar la narratividad a los métodos de la imagen lírica, ya que consideran que, en vista de que es imposible mantener la unidad, el resultado se convierte en un fracaso para el poema extenso moderno. Así lo expresa Dick Allen (1983):

Most of the noble failures of the long poem in our century—and there have been many, Pound's Cantos, Williams's Paterson, among others—result from the poet's trying to write the long poem as if it were an extended imagistic lyric: with a minimum of explicit narrative and dramatic elements (p. 79).

No obstante, de acuerdo con el teórico americano —apegado, en líneas generales, a la consideración del poema extenso como una sucesión de poemas cortos— la narración no significa un fracaso para el poema extenso; de hecho, es indispensable formar una crítica que incluya a los textos poéticos que contenga una trama:

Unless we are to consider the long poem as a series of shorter poems, we must have some kind of plot or, as in John Ashbery's best longer poems, at the very least a sequence of actions and observations so acute that our interest is sustained, our sensibilities kept involved (p. 79).

Si se hace a un lado el juicio de valor que le otorga preeminencia a la narración como único medio para mantener la atención del lector, lo que parece emerger este punto de vista es una conclusión radical: el poema extenso (en general) sólo es posible si existe una trama que articule las partes. Evidentemente, esta es una postura incompatible con el propósito de la presente investigación, ya que en el desarrollo del mismo se podrá ver las distintas maneras en que el poema extenso puede desplegar su materia verbal, sin requerir

necesariamente de nexos narrativos. De hecho, ésa es la premisa que se ha reiterado varias veces desde el primer capítulo: no existe una sola posibilidad para el poema extenso. Por tanto, tampoco se puede aceptar que éste se encuentre condenado al fracaso sólo por el dominio de lo lírico, como afirma Dana Gioia:

Given the immensity of the commitment and the high odds of failure involved in writing the modern epic, it is hardly surprising that most poets have chosen to concentrate single-mindedly on shorter forms, especially the lyric (both in its simple and conglomerate form, the sequence) (1983, p. 22).

Si bien es cierto que los poetas que deciden emprender un poema extenso narrativo se encuentran con la dificultad de no contar con reglas de creación, con una forma definitiva, y que los lectores tampoco tienen una guía para entenderlo, es decir, que no existe una “forma general fuerte” (a strong overall form), esta indeterminación, lejos de limitar el poder expresivo del poema extenso, lo fortalece abriendo las posibilidades de experimentación.

En efecto, dentro de la poesía estadounidense moderna, la narración, tuvo que buscar su propio desarrollo al margen del verso epifánico. El resultado fue una amplia gama de discursos narrativos ampliados por una fuerte tendencia a la hibridación, la parodia y la polifonía, entre otros recursos, y que en la actualidad sigue en búsqueda constante. La apertura actual es tan grande que resulta imposible catalogar toda la experimentación en torno al poema narrativo extenso de la posmodernidad. Sin embargo, es posible encontrar una guía en la investigación de Brian McHale:

Postmodernist poetry has sought to overcome the modernist of narrative by outflanking it on two different fronts. First, it has adopted to a degree unprecedented in 'high-art' poetry, the conventions narrative genres: science fiction and gothic fiction, the western adventure-story, comic-books and animated cartoons, soap-pornography. Secondly, it has sought to recover, through parody, narrative modes characteristic of earlier poetry, flourished before the imperialist expansion of lyric in the nineteenth the modes of Byron's and Pushkin's verse novels, of Ariosto's Dante's dream-vision.(2000, p. 252).

Como se puede constatar, el planteamiento del teórico americano establece que existe una sobreabundancia de poemas narrativos posmodernos debido a la influencia del lenguaje

popular³⁹ y la contaminación masiva de la “baja cultura” o “cultura popular” que abre la posibilidad de abordar subgéneros (por ejemplo, el cómic, las viñetas o la pornografía) que antes eran valorados únicamente por la cultura *underground* o por grupos específicos. No obstante, la separación con el canon del poema extenso no es tan radical, pues, en algunos casos, permanece un vínculo basado en una relación paródica con los modelos anteriores al dominio de la lírica.

Ahora bien, dentro de esta categoría tan extensa, destaca una forma que actualmente tiene una caracterización más definida. Se trata del *verse novel* o poema novelado, cuya particularidad consiste en la presentación de una trama, construida a partir de una gran variedad de recursos poéticos. Patrick Murphy (1989) ofrece el siguiente acercamiento al género en cuestión:

Plot, narration, and characterization are vital aspects for distinguishing the verse novel from other contemporary long poem genres. Regardless of its degree of continuity or discontinuity, its degree of narrative unity or plurality, or its variety of narrative personae, the modern verse novel has an underlying plot and a series of speech events that advance and/or comment on that plot's characters, actions, and themes. One of the most fragmented of modern long poems, *The Waste Land*, presents a plot composed of a series of narrated events without a unifying narrator: a quest for a modern grail that will provide moral knowledge. That quest is presented through a series of narrated and non-narrated episodes with various characters, sometimes (p. 66).

Examinado en conjunto con las demás posibilidades narrativas, lo que evidencia este género es un cambio en los modos de lectura y en las expectativas del lector. Dicha variación ya formaba parte de la reflexión en torno a las posibilidades del poema extenso, iniciada por Poe, y que consideraba el factor psicológico de la atención que favorecían las formas concentradas, en oposición a la dispersión de las formas dilatadas. Así que no es fortuito reavivar el dilema en el contexto de los poemas extensos narrativos, ya que es necesario identificar las virtudes por las cuales se contrarrestan las desventajas de la extensión. En este sentido, Dick Allen (1983) compara el modo de lectura del poema con el de la novela y establece una serie de similitudes interesantes:

³⁹ Un principio que ya se encontraba en la poesía imagista y que para algunos teóricos como Patrick Murphy (1989), se acerca al género de la novela moderna: “As it does so, it becomes more similar in “language” to the modern novel than to previous long poem genres, and increasingly reports the dialogue of its characters in their own “voices,” both in terms of social dialects and rhythmic patterns. This specific feature of the narrated “speech event” draws many modern long poems closer to the genre of the modern novel and farther away from historical long poem genres” (p. 60).

We can expect to read the long poem differently than we do the lyric poem. For a poem of three to twenty pages, our reading should be akin to the reading of a complex short story; for a longer poem, we can expect to engage in a reading experience not dissimilar to that of reading a novella or novel, an experience which we may extend for several days, treating each new section of the poem as we would another new chaptering a novel. When we finish, we can expect to be able to turn back to particularly important and rewarding sections and episodes (p. 81).

Asimismo, de acuerdo con Patrick Murphy estos cambios en el modo de lectura interactúan con un conjunto de factores sociales, entre ellos, la transición de la lectura en voz alta de la epopeya y los poemas largos antiguos hacia una lectura individual y silenciosa, de modo que las expectativas de recursos prosódicos (de métrica) disminuyen y aumentan las similitudes con las expectativas de la novela:

Unlike classical and medieval poems, whether epic, romance, or lyric, the modern long poem is written and printed for silent reading by an audience usually consisting of a single individual. This has a tremendous impact on prosody, but also an impact on internal continuity, verbal density, necessary repetition and redundancy, sight puns, homonymic reverberations, and presentation of the poem on the printed page. The long poem is written to be read under the same conditions as the reader will read a novel (1989, p. 64).

Finalmente cabe señalar que tampoco existe una inclinación temática ni en el poema narrativo ni en el *verse novel*, aunque es posible distinguir ciertas recurrencias en períodos históricos determinados. Así, por ejemplo, durante el romanticismo abundaron los intentos autobiográficos, cuyo paradigma es *The Prelude* de Wordsworth, y en los albores de las naciones americanas aparecieron varios poemas narrativos-fundacionales. Sin embargo, como se ha mencionado varias veces en este apartado, lo que domina actualmente en este tipo de composiciones es la libertad absoluta tanto en la forma como en la selección de temas.

2.2. Aspectos temáticos

Entre los siguientes aspectos temáticos se destacan aquellos motivos que comúnmente están asociados a los recursos compositivos estudiados anteriormente. Dicho de otra manera, constituyen redes semánticas que favorecen tanto la expansión del poema y la obra abierta, es decir, aquella en la que convergen diversas voces y estilos.

2.2.1 La nueva épica y el poema extenso americano

La búsqueda del absoluto constituyó una de las premisas filosóficas más importantes de la poesía romántica alemana. Incluso, cuando el movimiento se extendió hacia otras latitudes, dicho anhelo se mantuvo subyacente en casi todas las literaturas de Occidente. En realidad, es probable que se trate de aquello que George Steiner denomina la “nostalgia del absoluto”, y que corresponde a un elemento intrínseco a la naturaleza del hombre, independientemente de su tiempo.

Con la implantación del Romanticismo en América, durante el siglo XIX, dicha aspiración se renovó en gran medida debido al ambiente espiritual de la época, en el cual confluían un conjunto de factores históricos y culturales que propiciaron la formación de una subjetividad particularmente ávida de ideas absolutas. Sólo a partir de este horizonte pueden valorarse las primeras manifestaciones de poemas extensos americanos y la aparición de la “forma colosal” en las distintas tradiciones literarias de nuestro continente.

Para introducir este tema es necesario seguir las ideas de Daniel Mesa Gancedo (2008), quien ha estudiado profundamente la relación entre el poema extenso y la institución cultural en América. De acuerdo con el investigador zaragozano, en principio, la absorción de la sensibilidad romántica se aclimató a las circunstancias histórico-culturales del ambiente, es decir, el período correspondiente a la formación de las naciones americanas durante el siglo XIX, y la configuración todavía incipiente de una identidad mestiza. En este contexto, es reconocible la necesidad de formar mitos fundacionales que configuren la historia de cada pueblo y sean una marca distintiva en relación con Europa. Incluso, de acuerdo con algunos autores, el objetivo de la poesía —el género más fecundo para la

afectividad romántica— rebasaba las fronteras nacionales y se inscribía en un anhelo de unión americana, como opina Alfredo Laverde (2010):

En este sentido, la poesía más que en la construcción de un mito fundacional de las naciones americanas se centra en el sueño de la unidad continental. América, en contraposición a Europa presenta todos los rasgos que se pueden desprender a partir de la designación de Nuevo Mundo (p. 71).

Estilísticamente, el poema extenso americano estuvo muy vinculado a las formas de la epopeya. No obstante, su estructura se basó en un rasgo distintivo: la adopción de la silva⁴⁰ que, según Gancedo (2008), aceleró la disolución de la épica y la acercaba más a la tradición barroca española:

La silva, por otro lado, es quizá el cauce formal más usado en el intento de superar el canon épico y de escribir poemas extensos de tonalidad lírica. Ya en el barroco la silva extensa había supuesto una innovación específicamente hispánica, a partir de Góngora. En el caso de Heredia, su uso parece preferir la referencia implícita a modelos americanos: la presencia del “sueño” en *En el teocalli de Cholula* no deja de evocar el poema *Primero Sueño* de sor Juana, a veces con alusiones más o menos explícitas (p. 97).

Por otra parte, debe apuntarse que el poema en prosa, un género derivado del poema extenso, también sirvió en varios casos para crear los textos fundacionales en América. Es el caso del *Martín Fierro* de José Hernández y *La cautiva* de Echeverría en Argentina, que reflejan una conexión más evidente con la epopeya mediante la plasmación de hechos fundacionales; aunque, al mismo tiempo, introducen huellas de lirismo que configuran la desviación del sustrato épico, de manera que podrían considerarse “poemas líricos narrativos”.

Una vez alcanzada esta frontera, el poema extenso retornó a la narratividad: “Extremada esa tensión en el texto de Echeverría, el discurso poético emprende un camino de retorno hacia la narratividad épica que, pasando por las leyendas en verso, desembocará en la escritura de poemas “fundadores” de las tradiciones nacionales” (Mesa, 2008, p. 93). A partir de este punto, la tesis de Mesa adquiere una relevancia especial puesto que pone en juego,

⁴⁰ Por su parte, Eduardo Hurtado (2015), también hace una alusión al uso de la silva en la composición de los poemas extensos: “Antonio Alatorre encuentra que la silva, la construcción formal en que se desenvuelven también las *Soledades* y el *Primero sueño*, había alcanzado con Góngora y sor Juana algunas aptitudes esenciales: soltura, variedad, fluidez” (p. 472).

por una parte, el trasfondo cultural del sujeto lírico confrontado con la historia colonial y la materialización particular de esta conciencia histórica: la extensión de la forma, es decir, el poema extenso en relación con su perspectiva ideológica:

La atención a las dimensiones del texto, en este marco, es fundamental, puesto que el “poema largo”, al tiempo que permitía desarrollos demorados –tanto de cuestiones juzgadas de interés colectivo como de visiones individuales– aparecía como una proyección *analógica* de la vastedad de la materia del poema y –lo que no es menos importante– podría garantizar, en virtud de su propia envergadura textual, su “visibilidad”, su capacidad representativa y, así, su perduración como *institución* cultural. (p. 94)

Con base en esta directriz, el análisis histórico del poema extenso testimonia la adopción de la silva y la oda (con una inclinación mayor hacia la elegía durante el Romanticismo). Sin embargo, Mesa se pregunta si es posible la continuación del *ethos* épico a pesar de que se han desvanecido sus rasgos formales. El zaragozano afirma que sí es posible en la conjunción de naturaleza y cultura dentro del poema extenso, cuyo carácter épico se ve reflejado en la confrontación entre ambas. No es difícil encontrar muestras de la honda impresión que causaron en el sujeto americano no sólo los paisajes exuberantes del continente y la superabundancia de recursos naturales, sino también las zonas áridas y hostiles (como la pampa argentina) donde la inmensidad del ambiente circundaba una voz poética particular.

Por estos motivos, el dominio y la adaptación del espacio salvaje, muchas veces ignoto, se volvieron estímulos de la “nueva épica”. Y aunado a estos, también existía otra posibilidad temática: la asimilación con la naturaleza, mediante el canto idílico de sus virtudes. La glorificación de la campiña, en una suerte de regreso nostálgico a la poesía pastoril, se convirtió en un recurso necesario para sustituir a las gestas heroicas de la épica clásica. En todo caso, el fin del poema americano no consistía únicamente en ensalzar la naturaleza, sino que, al mismo tiempo perseguía una separación cultural con respecto a Occidente, es decir, “la necesidad de escribir un poema épico que cantara al continente sobre la base de la declaración de una identidad geográfica y cultural diferenciadora de Europa con fuerte énfasis en la descripción de las riquezas naturales y humanas” (Laverde, 2010, p. 70).

Asimismo, la investigadora argentina María Cecilia Graña (2011) propone que la grandiosidad del poema extenso americano tiende un puente entre el modo semántico y el expresivo, de manera que se forma una analogía entre forma y materia: “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” (p. 75).

En el plano de estructura, la preferencia por la “forma colosal” se convirtió en el recurso perfecto para desarrollar un discurso de gran magnitud, y de manera simultánea, remarcar su visibilidad como institución cultural. Por eso se trata de una posible correspondencia histórica entre la necesidad de crear una identidad americana y la concretización de una forma que pueda canalizar dicho ímpetu.

2.2.2 La poesía investigativa

Siguiendo el hilo temático del capítulo anterior, es importante mencionar algunos cambios destacados en la “nueva épica” en la poesía durante el siglo XX, ya que, el enfoque histórico presente en varios poemas históricos de este período traza cierta correspondencia con el impulso de la poesía investigativa en otras tradiciones poéticas, principalmente la anglosajona. La vocación histórica en la poesía tiene un vínculo épico que puede desenvolverse de dos maneras. Por una parte se encuentran aquellos que constituyen una especie de antítesis épica, porque están contruidos a base de incertidumbre, su aliento “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” (Graña, 2011, p. 67).

La visión de esta crisis adquirió matices particulares en la poesía hispanoamericana que, como se ha señalado en el apartado sobre la identidad cultural americana, se concentró, por una parte, en la conciencia del hombre desprendido de su origen y el sentimiento de otredad en relación con el marco de referencia occidental. Por ello, en los textos del siglo XX, se atestiguó una preocupación reiterativa sobre el pasado precolombino

que comportaba una posibilidad de retorno hacia la fuente original. Posiblemente, los poemas más emblemáticos de este proyecto compositivo, son *Alturas de Machu Pichu* de Pablo Neruda, así como *Piedra de sol* de Octavio Paz que intentó plasmar la concepción cíclica del tiempo azteca:

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 (Graña, 2013, p. 89).

Un trasfondo diferente se encuentra en los poemas extensos en los cuales el sujeto moderno asume su condición vulnerable debido a los avatares históricos que lo han colocado en una posición de incertidumbre, de modo que “es por eso por lo que el poeta, en estas ambiciosas composiciones, pretende —desde su propia desorientación ontológica— crear un nuevo orden epistémico, resignificar el cosmos, recuperar (como un Prometeo) el fuego robándoselo a los dioses” (Rastrollo, 2011, p. 109)

En este sentido, María Cecilia Graña, destaca tres poemas que, de acuerdo con su punto de vista, podrían constituir un paradigma del poema épico latinoamericano durante el siglo XX: *Piedra de sacrificios: poema iberoamericano* de Carlos Pellicer, *Canto general* de Pablo Neruda y *Homenaje a los indios americanos* de Ernesto Cardenal. En estas composiciones se advierte un impulso que buscaba establecer la “enciclopedia de la historia” (p. 67) americana a partir de una cosmovisión globalizante de la propia historia, las culturas y paisajes continentales.

En el caso de Neruda, por ejemplo, en su *Canto general* se advierte que el poeta “tenía la voluntad 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” (Graña, 2011, p. 12) En este proyecto se encuentra, sin duda, la huella del influjo romántico en pos de la captación del absoluto, que gracias al soporte de la poesía podría dar cuenta de la totalidad del universo y modificar la esencia del hombre.

Hasta este punto se ha estudiado la manera en que la historia se ha imbricado con los poemas de cierto período en un contexto determinado. Sin embargo, el enfoque histórico es más patente en otros poemas extensos, más identificados con una tendencia llamada *poesía investigativa*. En esta categoría se anula aquella separación establecida por Aristóteles en su *Poética*, en la cual se afirmaba que la poesía era superior a la historia porque trataba sobre lo que debe (o debería) ser verdad, en lugar de lo que es verdad. En cambio, para el tipo de poesía investigativa es importante una correspondencia fiel a la historia. De hecho, su objetivo es dar cuenta de los hechos, sobre todo en los contextos socio-políticos en los que la historia parece encubierta o mistificada por el discurso oficial. Por eso, en muchos casos, también es llamada *poesía documental*.

Dicha corriente, impulsada originalmente por el poeta norteamericano Ed Sanders en la década de los 70, propuso la liberación de la poesía de cualquier ideología para crear un discurso contestatario:

History-poetry, or investigative poetry, can thrive in our era because of the implications of a certain poetic insight, that is, in the implications of the line, "Now is the time for prophecy without death as a consequence," from *Death to Van Gogh's Ear*, a Ginsberg poem from 1958. Investigative poesy is freed from capitalism, churchism, and other totalitarianisms; free from racisms, free from allegiance to napalm-dropping military police states (Sanders, 2007, "from Investigative Poetry", párr. 1-2).

De acuerdo con Sanders, uno de los poemas representativos de este tipo es *Howl* de Ginsberg (hay que recordar que toda esta teoría se originó inicialmente en la tradición de la poesía estadounidense), una obra que, de antemano, nos ofrece una pista para formar la asociación entre poema extenso e historia. Incluso, si se profundiza en los poemas investigativos más importantes en la literatura norteamericana, se pueden encontrar varios poemas extensos canónicos. Un ejemplo de este hecho es la lista preliminar que ofrece Tom Holmes (2011): *The Maximus Poems* (Charles Olson), *The Bridge* (Hart Crane), *Paterson* (William Carlos Williams), *Cantos* (Ezra Pound), *The Waste Land* (T. S. Eliot), *Poland 1931* (Jerome Rothenberg), *Gunslinger* (Ed Dorn). La creación de estos poemas

sería imposible sin una cierta revisión histórica que, en algunos casos puede limitarse a un espacio local, o bien, ahondar en la historia general de los pueblos⁴¹.

En este sentido, resulta interesante el acercamiento de la poesía investigativa con otra corriente denominada *etnopoésía*, que se refiere al rescate de la riqueza poética (principalmente oral) de los pueblos originarios, alejados de la alta cultura y la civilización tecnológica. Dentro de esta vertiente, destaca el trabajo de Jerome Rothenberg, quien fue el precursor de la misma:

La etnopoética de Rothenberg comenzó como una exploración de materiales tribales, indígenas o primitivas de otras tradiciones no-occidentales. No era la primera vez que un poeta norteamericano se interesaba en estas poéticas. Ezra Pound ya había hecho asomos a poéticas como la china o egipcia, y Charles Olson, emulándole entrevió lo sumerio y usó la apropiación y cierta información etnográfica y bibliográfica acerca de los mayas, digamos, para fabricar su propia poética, como lo registran algunos ensayos suyos o las *Mayan Letters* (Bogarín Quintana, Martínez Yépez & Espinoza Galindo, 2012, p. 1).

La frontera entre ambos movimientos parece difusa ya que, además, en algunos casos comparten poemas representativos. Sin embargo, el rasgo distintivo para la etnopoésía es el tratamiento de un material poético netamente autóctono, mientras que la poesía investigativa abreva en un campo más amplio.

De manera más reciente, la poesía investigativa ha tenido un impulso importante durante el auge de la poesía impersonal y los métodos de vanguardia:

La Poesía Investigativa, este viaje hacia la historia que propone Sanders, es un trabajo de apropiación y de montaje. Datos, frases, hechos, materiales con los que construye un archivo por la vía del collage. El resultado es un texto que hace historia a la manera de Pound y de Olson. Un relato coral y polifónico cuya escritura exige al poeta abrir su percepción y su escritura a una realidad multiforme. A convertirse en ese intérprete del cielo, en ese experto del abismo que aprende a leer y escribir la historia como se hace con un palimpsesto (Pinos, 2015, párr.7).

La incorporación del collage y la polifonía es muy importante para el proceso constructivo, ya que generan la posibilidad de plasmar una historia íntegra, sin margen para el lirismo en

⁴¹ Para profundizar en la idea de Holmes, vale la pena revisar la cita completa: “Could any of these books have been written without an historical perspective? *The Maximus Poems* must study the history of Gloucester, *The Bridge* without a long study into the creation of the Brooklyn Bridge and the events that happened on it during the construction and after couldn’t come to be, nor *Paterson* without a study of *Paterson* or even the Genesee River in Rochester, NY, nor the *Cantos*, which is almost all history, nor *The Wasteland*, which meanders through history and Eliot’s present, nor Gunslinger without an historical study of the Wild West and philosophy. History, does in fact, seem to be the key. (Joyce’s *Ulysess*, if it were a poem, would fall into Investigative Poetry, too, and on a number of levels, as he charts Dublin precisely and then writes in each of the main styles of writing through the history of writing, and the whole early Celtic alphabet thing” (párr. 4)

estado puro. Esto le exige al poeta moderno una capacidad documental en la recopilación de fuentes informativas, es decir, el aprovechamiento de las ventajas que ofrece esta era hiperinformada, gracias a la velocidad de la tecnología y a la sobreabundancia de recursos. Así, por ejemplo, Mijail Lamas (2016), comentando *Memorial de Ayotzinapa* de Mario Bojórquez, sintetiza algunos requerimientos de la poesía investigativa:

Para Sanders, el poeta contemporáneo debe ser un investigador de archivos, cuyos modelos más emblemáticos serán el extenso poema “Paterson” de William Carlos Williams y “Los cantos” de Ezra Pound, lo que no sólo significa volverse un erudito sino un experto en pesquisas documentales, un curador y un artista del collage, con la capacidad de incorporar el discurso periodístico o la apropiación de textos de las más variadas procedencias. Asimismo, Sanders expone la manera en que este procedimiento documental se debe amalgamar con el “uso de todas las habilidades poéticas, metros y métodos de las últimas cinco o seis generaciones” (párr.4).

En conclusión, la poesía investigativa constituye una aproximación (apropiación) de los recursos historiográficos para documentar el pasado, de un modo por el cual el sentido de los hechos se potencializa mediante la función poética. El poema extenso, con todas sus posibilidades, ofrece el soporte más eficaz para la consecución de dicho objetivo.

2.2.3 Reivindicación cultural

Uno de los aspectos históricos más destacados del poema extenso moderno es su construcción a partir de una base cultural relativamente homogénea: la visión masculina, occidental, fundamentalmente de raza blanca. Dicho señalamiento no se trata de un mero rasgo secundario, sino que es una cuestión de género que ha determinado en gran medida al canon del poema extenso. Desde su origen, el poema épico era cantado por un portavoz masculino, un vate cuya inspiración devenía de los dioses. No existía, por tanto, ningún rastro de gracia divina para que las mujeres pudieran fundar el canto de una tribu. Y, por otra parte, tampoco eran considerados los individuos pertenecientes a las minorías. Así, no cabe duda de que el canto de la civilización (la esencia de la epopeya) se formó desde una posición de privilegio (tanto divino como social).

Posteriormente, el desarrollo del poema extenso a lo largo de la historia mantuvo esta tendencia. “La épica monológica con palimpsesto patriarcal, que define con voz autoritaria la historia, la religión y la estética, es arcaica, pero algunas propiedades del género siguen válidos hoy en día” (Keefe, 1994, p.173). El dominio del poema extenso masculino occidental siguió el mismo derrotero incluso cuando se intentó copiar el modelo romántico en Hispanoamérica, seguido por varios poetas que buscaron escribir la epopeya del Nuevo Mundo. Si bien, en esta época existieron algunos intentos por diferenciarse temáticamente de la poesía occidental, lo cierto es que las formas siguieron siendo una herencia de España o Francia. Por supuesto, en esta cuestión, es indudable que la invisibilidad de las mujeres y las minorías está relacionada con diversos factores culturales y políticos, entre ellos, el acceso a la educación, la participación ciudadana, la posición económica etc. No obstante, la situación no cambió rápidamente, a pesar del triunfo de las revoluciones feministas y raciales en el inicio de la posmodernidad.

Más allá de ciertas excepciones, aparecidas principalmente en el horizonte de la literatura anglosajona, los poemas extensos que revolucionaron el curso de la poesía fueron escritos por hombres (Ezra Pound, T.S. Eliot, John Ashbery, William Carlos Williams, etc.). En consecuencia, la crítica del siglo XX centró su atención en los cambios profundos⁴² derivados de estas composiciones sin tomar en cuenta las obras escritas por mujeres ni las minorías.

Sin embargo, la apertura que inauguró la posmodernidad implicó la desfocalización de los modelos canónicos, de tal modo que comenzaron a emerger voces otrora silenciadas. Asimismo, el fortalecimiento del hibridismo amplió en gran medida las posibilidades del poema extenso, el cual dejó de ser la proyección de un género o de una raza. A pesar de esta eclosión, lo cierto es que el reconocimiento pleno de las voces detrás del hibridismo ha sido entorpecido por la obnubilación de la crítica, como señala Lyn Keller (1997) a continuación:

The flowering of women’s long poems since the 1960s is a significant development in literary history, particularly given the scarcity —or invisibility— of long poems by women in earlier eras. Yet no prior book-length study of the genre has been devoted solely or even substantially to poems

⁴² Entre ellos, sin duda, el más importante es la fijación del nuevo poema extenso canónico basado en el collage, obra de Ezra Pound.

written by women. Nor has any acknowledged, let alone discussed, long poems by writers of color. As this book demonstrates, recent gender-conscious play with received traditions of the long poem and the interweaving of non-Anglo-European cultural **traditions** with Anglo-European forms have significantly expanded the available models and their social implications (p. 2).

El estudio de Keller, de gran importancia para analizar el tema en cuestión, se distancia notablemente de algunas posturas canónicas, entre ellas, la fijación del arquetipo del poema extenso moderno construido a partir del collage (y el fragmentarismo), ideado por Marjorie Perloff. También está en contra del modelo enciclopédico (como los *Cantos* de Pound) como el único medio para erigirse como “poeta mayor”. En cambio, Keller afirma que las poetisas no persiguen la escritura del poema extenso por la forma en sí y que tampoco anhelan alcanzar el poema absoluto como un parangón de las obras masculinas; en realidad, las mujeres se inclinan más hacia una exploración diversa que abarca problemas sociales y subjetivos, es decir que para ellas el poema extenso no es un fin, sino un medio:

A great variety of poets are attempting to make poetry more responsive to contemporary cultural and social realities, thought without necessarily moving in Perloff's favored direction of dislocation and fracture. And many are doing so by exploring the resources of the long poem (p. 4).

Además, inmersos en el posmodernismo, muchos poemas extensos femeninos no contienen una marca de género distintiva porque sus técnicas se inscriben en el repertorio del fragmentarismo. Gracias a esta técnica, el resultado final es un mosaico que refleja la naturaleza de algo superior a un género específico: la naturaleza humana. Ésta es una opinión que Sharon Keefe suscribe en la siguiente cita:

No hay mucha distancia entre la negación postmoderna de la noción de la unidad y la función totalizadora de la subjetividad (Hutcheon 164) y el sujeto femenino que crean las poetisas españolas. La narratividad de los 'poemas largos' tampoco implica una aceptación del Logos que el discurso psicoanalítico asocia analógicamente con el falo. De hecho, los textos no ofrecen ninguna identidad femenina definitiva porque la narración es elíptica, presentando sólo fragmentos y posibilidades, nunca una historia única y definitiva. Cada poema individual es parte de la historia colectiva de la mujer, y simultáneamente, de la humanidad, pero es por ahora, y quizás para siempre, una historia sin clausura (p. 175).

De acuerdo con la autora estadounidense, a partir de su análisis del poema extenso femenino en la España actual, uno de los rasgos del género es el lirismo caótico entretejido con la trama del viaje (herencia épica), que aparece transmutado como una búsqueda

interior. En esta caracterización no es difícil advertir el mismo intento de anular el yo, una tendencia de la poesía posmoderna. De hecho, la estructura expuesta en la cita anterior, en la cual se refiere una narración elíptica o fragmentada está muy próxima al poema en serie posmoderno que ya se ha explicado en esta investigación. Así, el poema extenso femenino estaría mayoritariamente situado entre los poemas extensos meditativos; aunque, como es evidente, no es la única forma.

Otra rasgo fundamental de este tipo de poemas es el carácter reivindicativo de la mujer, el cual intenta subvertir los modelos históricos impuestos por los hombres de una raza determinada. La ideología de género presente en estos poemas ataca, entre otros aspectos, los preceptos morales que dominaban a las mujeres, como la jerarquía social inferior, la pasividad sexual y el amor romántico:

Si es monológica de alguna forma la historia de la subjetividad femenina presentada en estos poemas, es únicamente en el reconocimiento y el rechazo del pasado. Es como si las autoras vieran por primera vez lo que realmente significa vivir bajo el orden patriarcal, y unánimamente [sic] subvierten sus modelos y sus valores (Keefe, 1994, p. 175).

En suma la apropiación del material poético, social e ideológico que anteriormente estaba restringido para las mujeres ha abierto el campo para la experimentación con la forma del poema extenso, el cual, ha erigido una historia alternativa al dominio patriarcal, una contracultura:

That women should take up this ambitious genre at this time follows from struggles by the women's movement in recent decades for expanded attention to women's experiences, to females subjectivity, and to the construction of gender in and through language; for the retrieval of women's history; and for greater exploration and recognition of women's artistic (among other) powers. On a purely practical level, the long poem's openness to sociological, anthropological, and historical material renders it particularly useful for poets eager to explore women's roles in history and in the formation of culture (Keller, 1997, p.15).

Finalmente, cabe señalarse que si bien esta manifestación del poema extenso como un medio de reivindicación cultural está presente sobre todo en la poesía feminista, no es exclusivo de la misma. En realidad, el término, creado por Rachel Blau Duplessis, "revisionary mythopoesis" se refiere a la acción de diversos poetas que se han encontrado (o se mantienen) silenciados por el canon, con nula autoridad cultural y que, desde su

posición, han revisado (y muchas veces re-fundado) la historia de las minorías. Dichas voces provienen de grupos segregados por el género, la raza o la religión.

2.4 Desorientación ontológica

Las correspondencias entre materia y forma tienen una particular relevancia en la caracterización del poema extenso moderno. El desarrollo del género ha mostrado una relación estrecha entre el ambiente espiritual de cada época y la incorporación de nuevos elementos que, puestos en acción, convierten al poema extenso en un reflejo de su tiempo. Por eso no puede perderse de vista que los distintos apartados, tanto formales como temáticos, desarrollados en esta investigación, suelen tener reciprocidad. Así, el collage y la forma fragmentaria no aparecen como simples métodos compositivos, sino que están imbricados con cambios importantes en el panorama histórico y social de Occidente.

La descripción de ese período, acontecido durante la primera mitad del siglo XX, ya ha sido referida en diversos puntos del presente trabajo, de modo que no cabe la posibilidad de aumentar la información sin alejarse de nuestro objeto de estudio. En cambio, resulta más útil analizar específicamente el modo en el que la crisis del sujeto moderno abrió nuevas posibilidades expresivas para el poema extenso, en vista de las numerosas alusiones existenciales que suelen aparecer en este tipo de textos.

Históricamente, la tensión entre el sujeto y la modernidad se originó a partir del Romanticismo, en el cual, la *despoetización*⁴³ del mundo provocado por los adelantos tecnológicos y la instrumentalización del lenguaje significó una amenaza para la integridad de la palabra poética. Sin embargo, la crisis se precipitó en los albores del siglo XX, por medio de diferentes caminos, como apunta Adolfo Vásquez Rocca:

Los síntomas de la crisis de este modelo de hombre que fue el sujeto de la filosofía occidental entre el Renacimiento y las Vanguardias se acumularon decisivamente en el fin de siglo, y la crisis misma fue elaborada teóricamente a través de, al menos, tres vías decisivas: el

⁴³ La despoetización se refiere al cambio en la visión del mundo por el cual la ciencia adquirió un predominio en la explicación de la realidad y de lo humano, en detrimento de las nociones filosóficas-poéticas.

vitalismo e irracionalismo nietzscheano, de un lado, el marxismo, de otro, y el psicoanálisis de un tercero. (2015, p.61)

En el territorio de la poesía, existe un punto decisivo para este cambio: la transición hacia el simbolismo, en la cual se acentuó el nihilismo que orilló a los poetas a engendrar una poiesis basada en lo negativo, comúnmente asociado a la herejía, la oscuridad y el hermetismo (Rastrollo, 2011). La parafernalia de Rimbaud exacerbó esta actitud de máxima distorsión para alcanzar lo desconocido gracias “al desarreglo de todos los sentidos”; dicho estado llevaría al poeta a un estado de vidente mediante la deconstrucción del sujeto. Asimismo, la poesía de Baudelaire y de Mallarmé disolvió vínculos de la poesía tradicional, que conjugaba los ideales de lo Bueno y lo Bello. De hecho, en el espíritu de Baudelaire, se gestó la primera manifestación del hombre moderno enfermo de tedio, oprimido por la gran metrópoli. Walter Benjamin (2005) dejó constancia de este hecho en diversas anotaciones en el *Libro de los pasajes*:

El genio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es un genio alegórico. [...] La mirada que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela más bien el sentimiento de una profunda alineación. Es la mirada de un flâneur, en cuyo género de vida se disimula tras un espejismo benéfico la miseria de los futuros habitantes de nuestra metrópolis. (p. 57)

La apropiación de la ciudad elevada a un sitio universal (en el caso de Baudelaire, París), en el cual se entrecruzan las impresiones de tedio y desolación se convirtió en un leitmotiv recurrente para los poetas modernos. Su influencia se puede percibir notablemente en *The Waste Land*, el poema extenso de T.S. Eliot, pero también en algunos de Luis Cernuda u Octavio Paz, dentro de la tradición hispánica.

En este punto es imposible dejar a un lado la relación estrecha de esta nueva sensibilidad con la visión fragmentaria. Como ya se ha apuntado en otros capítulos, los cambios vertiginosos de la época, la visión abigarrada de las grandes urbes, la velocidad de los medios de transporte, etcétera, rompieron la unidad del mundo poético. Entreviendo este fenómeno en la obra de T.S. Eliot, Serge Fauchereau (1970) opina lo siguiente:

The Waste Land es un poema difícil; es pensamiento y las impresiones, están disociadas, los relatos, fragmentados. El tiempo y el espacio han estallado [...] El marco del poema es la gran ciudad moderna con las fábricas, los hoteles, los bares, esos sucios arrabales de las películas de Carné, de antes de la guerra o de los jóvenes iracundos. (pp. 63-64)

La realidad disociada, a su vez, se conjugó con otro factor importante para el poema extenso moderno: la multiplicación (y posteriormente la anulación) del sujeto lírico. Este proceso será analizado posteriormente en la presente investigación y, de hecho, se estudiará su manifestación en el poema extenso *Cuerpos* de Max Rojas. Ahora basta anticipar que el desdoblamiento del sujeto comprendió, entre otros hechos, la conciencia de la otredad que, en palabras de Octavio Paz (1972) se trata de una “experiencia hecha del tejido de nuestros actos diarios, la *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte” (p. 266).

Por otra parte, en esta época apareció una posibilidad diferente para el poema extenso inmerso en la crisis del sujeto: la escritura del poema absoluto, *el* poema del poema, una obra que devolviera a la palabra poética su valor universal. Dicha empresa, llevada a cabo por Mallarmé, constituyó uno de los hitos para el desarrollo de la poesía moderna. Sus innovaciones en la forma y en la disposición del poema extenso se volvieron la piedra de toque para toda la literatura posterior. Sin embargo, no pueden perderse de vista sus aspiraciones estéticas, resumidas brillantemente por Octavio Paz (1972) del siguiente modo:

La imposibilidad de escribir un poema absoluto en condiciones también absolutas, tema de *Igitur* y de la primera parte de *Un Coup de dés*, gracias a la crítica, a la negación, se convierte en la posibilidad, ahora y aquí, de escribir un poema abierto hacia el infinito [...] La negación de la poesía es también exaltación jubilosa del acto poético, verdadero disparo hacia el infinito. (p. 272)

Esas alusiones al “poema abierto hacia el infinito” y al “disparo hacia el infinito” tienen una importancia capital para explicar en gran medida la dinámica del poema extenso. Por eso son retomadas en varios puntos para explicar de qué manera se configura la extensión del poema *Cuerpos*.

Para cerrar este capítulo, es importante mencionar el papel de la filosofía nietzscheana en el desarrollo de la crisis moderna, particularmente en el curso del arte. Nietzsche profundizó en la naturaleza artística abrevando en los albores de la cultura

griega, donde encontró dos fuerzas antitéticas: lo apolíneo y lo dionisiaco. Esta última, asociada a la irracionalidad, la ebriedad y la unión mística con las fuerzas primitivas potenció el desarraigo del yo, de manera que la noción de “subjetividad” también alcanzó un estado de crisis. Así, el poeta moderno, asumiendo su condición fragmentada, inestable, se inclinó hacia dos posibilidades del poema extenso: por una parte la reconstrucción del mundo en decadencia, que sólo podía retomarse en un marco de grandiosidad literaria y recorrerse libremente en la magnanimidad del verso de largo aliento (a menudo vinculado con la “nueva épica”); y por otra, la explotación de los recursos fragmentarios que derivaron en múltiples modalidades expresivas.

2.2.5 El poema extenso lírico moderno

A lo largo de esta investigación se ha reiterado que la dificultad más importante del poema extenso se refiere a la oposición entre la brevedad —un rasgo intrínseco del lirismo— contra la extensión, de modo que se vuelve imposible el desarrollo lírico sostenido en una forma dilatada. En este apartado, no hace falta recordar detalladamente la discusión teórica iniciada por Poe durante la modernidad, ni las diversas aportaciones de los simbolistas franceses. La evolución del género, como ha quedado demostrado en esta investigación, ha seguido un camino múltiple, cuyas manifestaciones han logrado, en algunos casos, mediante diversos métodos, la progresión lírica dentro de un poema extenso.

Por lo tanto, la presente sección sólo representa un giro retrospectivo para estudiar el origen de este fenómeno, en el cual, sin duda, *The Prelude* de Wordsworth, representa el punto de partida. No obstante, antes que nada, debe considerarse el problema teórico que subyace en las consideraciones sobre el poema extenso, ya que, durante este período, comienza a configurarse la idea de un poema extenso híbrido, en el cual el lirismo estaría interrelacionado con elementos de otros géneros.

Los románticos fueron los primeros en retomar el esquema clásico de los géneros y en asimilar la complejidad de los mismos abriendo la posibilidad al hibridismo (que posteriormente sería un rasgo fundamental de poema extenso moderno). En este contexto, Friedrich Schlegel, uno de los fundadores de *Athenäum*, órgano y centro del círculo de Jena, organizó su clasificación a partir del siguiente recorrido teórico:

En una nota fechada en 1797 Schlegel sigue estableciendo la asociación con lo subjetivo-objetivo en gran medida en el marco del esquema de las categorías enunciativas. “La forma lírica es puramente subjetiva; la dramática meramente objetiva. Como forma, la épica parece tener primacía. Es subjetiva-objetiva” Pero vuelve nuevamente al antiguo esquema asociativo de 1800: “la épica es subjetiva-objetiva, el drama objetivo, la lírica subjetiva”. En notas posteriores, “Sobre poesía y literatura” («Zur Poesie und Literatur», 1800), reincide en que la “épica es la raíz de todo y el medio exacto entre la poesía lírica, enteramente interior, y la dramática, completamente externa” (Welleck, 1999, pp. 42-43).

En sus diferentes fases de formulación, la división tripartita de Schlegel supuso diferentes tipos de sujetos poéticos, de acuerdo con la acentuación de rasgos objetivos o subjetivos. Sin embargo, durante esta época, la lírica comenzó a tomar los moldes de la épica, “la raíz de todo”, como un marco propicio para potenciar la fuerza del yo. El prototipo de este tipo de texto lo constituyó *The Prelude* de Wordsworth, que se convirtió en la composición paradigmática y en la génesis del poema largo moderno, de acuerdo con Octavio Paz en su ensayo “Contar y cantar”. Desde su aparición en el horizonte de la literatura romántica inglesa, el poema de Wordsworth suscitó críticas y comentarios que generaron el debate moderno entorno a la validez y posibilidad del poema extenso lírico.

La controversia inaugurada en este período constituyó un punto de partida para las discusiones modernas en torno al poema extenso —realizadas por Poe, Baudelaire y Valéry, principalmente— y comenzó a entrever sus principales dificultades, por ejemplo, la cohesión de sus partes. En este sentido, la oposición de Coleridge ante *The Prelude*, vertida en alguna de sus cartas personales con Wordsworth puede considerarse una de las primeras críticas al respecto. Aunque en principio, el autor de *Lyrical Ballads* mostraba su reticencia ante la nula facultad armónica del poema extenso, posteriormente matiza su opinión y admite la posibilidad de una gran obra que conjugue fragmentos líricos y especulación

filosófica (en esta reflexión, su modelo es *De rerum natura* de Lucrecio)⁴⁴. Desde esta perspectiva, el poema extenso es posible gracias al hibridismo que los pasajes reflexivos agregan al lirismo.

La gran originalidad de *The Prelude*, poema autobiográfico compuesto de más de 8,000 versos, radica en la exposición de un yo absolutamente moderno, enmarcado en la magnitud de la épica, cuyo objetivo era la reconstrucción de un horizonte perdido (la nostalgia del paraíso). Asimismo, desde otro ángulo, apuntaba a la formación de un monumento a la vida, a la captación de todos los momentos trascendentales de la existencia para recrear la vida desde el interior. La imaginación, como fuerza motriz, no excluye pasajes realmente vividos por el poeta (recuerdos de la infancia, estudios en Cambridge, residencias en distintas ciudades) ni referencias históricas como la Revolución Francesa; sin embargo, estos recuerdos no son plasmados como un recuento biográfico, sino que son pasados por el tamiz del arte:

Es cierto que *El Preludio* es una obra autobiográfica, pero por ello mismo los momentos recordados tienen su sentido e importancia, en cada caso, a la vista de la vida que en el poema se repite poéticamente. Al hablar de una repetición poética de la vida, me refiero a que el poeta, situado en el mundo a partir de su posibilidad más propia, vuelve a crear lo vivido, interpretando la vida y su intención en un sentido original. Por ello la posibilidad del poeta no es creadora de manera secundaria, en el sentido de que al recordar reproduciese los momentos de su vida de manera literaria y confesional. La repetición poética que el poeta hace de su vida es creadora porque configura y establece el sentido de la propia vida (De Bravo Delorme, 2013, p. 2).

Dentro de la vastedad de recursos estilísticos, se distinguen algunos rasgos con función unificadora, que serían la base de los poemas extensos posteriores. Juan Antonio González Iglesias (2004), apunta dos aspectos fundamentales:

El entramado de la mitología moderna sustenta un lenguaje radicalmente nuevo, que es el encargado de tensar tantas diversidades en un canto unitario [...] El factor definitivo de unificación es la homogeneidad métrica. Los ocho mil versos blancos del original [...] eran pentámetros yámbicos, los que venían de la épica miltoniana (pp. 2-3),

Por otra parte, como ya se ha señalado, aunque el poema tiene una raigambre eminentemente lírica, no excluye el ejercicio de una razón analítica que paulatinamente se vuelve visionaria, y que pronto deviene en la “Imaginación”, un concepto fundamental en la poesía wordsworthiana, que se refiere a un tipo de intuición mediada por la inteligencia y el sentimiento.

⁴⁴ Para seguir esta cuestión con más detalle, confróntese la tesis doctoral de Juan José Rastrollo (2015).

Este ejercicio intelectual se encuentra regido por una correspondencia entre la naturaleza. El poeta se vuelve consciente del sistema subyacente en los elementos naturales y, gracias a una apertura anímica, a un “sentimiento de fusión amante”, característico de la religión romántica, el dominio objetivo adquiere su valor ontológico a través de lo subjetivo.

Finalmente, sin agotar la infinidad de temas relacionados con la composición de *The Prelude*, se puede afirmar que es el primer poema moderno que problematiza la posibilidad de mantener el impulso lírico a lo largo de un poema extenso. La crítica posterior (Poe, Baudelaire, Valéry), en adelante, se inclinará a negar esta opción, considerando que se trata de la unión de poemas breves. No obstante, en la actualidad se siguen buscando modelos de análisis que abarquen la complejidad del poema extenso de modo integral. Esa fue la intención de Juan José Rastrollo (2015), de la cual se desprenden las bases de esta investigación:

El poema extenso moderno, definido desde *El Preludio* de Wordsworth por su carácter lírico, se distingue de las largas composiciones narrativas del pasado precisamente por el predominio de lo subjetivo sobre lo narrativo. Es cierto que el moderno poema extenso –en tanto que lírico– no puede mantener la misma tensión emotiva o intelectual a lo largo de sus más de cien versos, pero eso no debe ser razón para que se niegue su existencia o se le considere un compendio de poemas más o menos orgánico y estructurado. Sin olvidar que la medida es tan consustancial a un poema como su tono o su tesis, se hace precisa una nueva reconsideración del poema extenso moderno de carácter lírico que tenga en cuenta la multiplicidad de voces, su arquitectura fragmentaria y el hibridismo genérico como ejes vertebradores (pp. 8-9).

Precisamente, en el curso de esta investigación se analizan a fondo algunos aspectos esenciales del fragmentarismo, el hibridismo y la serialidad. De hecho, se demuestra que la incorporación de fragmentos líricos puede tomar diversas formas en la poesía posmoderna. La aplicación de estos principios al análisis de *Cuerpos* de Max Rojas dará cuenta de la validez y utilidad del modelo propuesto.

3. Aproximaciones a *Cuerpos* de Max Rojas

En la historia reciente de la literatura mexicana, uno de los poetas que durante la segunda mitad del siglo XX ha desarrollado un trabajo poético silencioso, inmerso en la periferia del canon, pero con una voz de gran resonancia, es, sin duda, Max Rojas. Su obra, reducida en su primera fase a los poemarios *El turno del aullante* (1983) y *Ser en la sombra* (1986), le otorgaron casi de inmediato un reconocimiento promovido fundamentalmente por los poetas jóvenes de esa época, quienes lo consideraron como uno de los principales figuras de la vanguardia en México, lo cual, empero, no contribuyó a que su obra fuera estudiada con más profundidad por la crítica.

Durante las décadas subsecuentes se convirtió en un autor “de culto” entre los lectores, pero no consiguió afianzarse sino hasta la publicación en 2003 de su proyecto poético más ambicioso *Cuerpos*, poema monumental que sólo puede compararse en nuestra tradición con *Muerte sin fin* de José Gorostiza o *Piedra de Sol* de Octavio Paz, aunque la hechura del poema extenso de Rojas se basa en técnicas bastante diferentes, como las secuencias líricas.

Dicho poema está compuesto por más de 3000 cuartillas, dividido en 25 libros, de los cuales sólo se editaron los primeros cuatro en diversas editoriales independientes entre los años 2008 y 2009:

- *Cuerpos uno: Memoria de los Cuerpos*. México: Versodestierro/Asociación de Escritores de México A.C., 2008.
- *Cuerpos dos: Sobre Cuerpos y Esferas*. México: Proyecto Literal/AEMAC, 2008.
- *Cuerpos tres: El Suicida y los Péndulos*. México: Friadura Ediciones/AEMAC, 2008.
- *Cuerpos cuatro: Prosecución de los naufragios*. México: Editorial Trece Letras/Ayuntamiento de Ecatepec/AEMAC, 2009.

Finalmente, en 2011 CONACULTA reunió los primeros seis libros en un solo tomo⁴⁵ con el título unitario *Cuerpos*. Este proyecto se debió en gran medida a la obtención del Premio Iberoamericano de Poesía “Carlos Pellicer” en 2009 otorgado por *Cuerpos uno*, el cual le atrajo de nueva cuenta la atención del público y de los teóricos.

3.1 La estructura de *Cuerpos*

El objeto de estudio de esta investigación se concentra en *Memoria de los cuerpos (Cuerpos uno)*⁴⁶, la primera parte de un poema unitario que comprende 25 volúmenes, amparados de manera global bajo el título de *Cuerpos*, de los cuales se han publicado los primeros seis en un solo tomo. La división del poema en libros responde exclusivamente a una necesidad organizacional, derivada del proceso mismo de transcripción y almacenamiento de la obra, como lo ha señalado el propio autor⁴⁷. Así que se trata de una fragmentación arbitraria, que en ningún caso correlaciona títulos y contenidos⁴⁸.

El preámbulo de *Cuerpos I* consta de 53 versos sin título que, no obstante, pueden leerse como un poema unitario, y que puede entenderse como el germen de toda la obra, ya que está fechado en 1990, es decir, 13 años antes de la escritura total de *Cuerpos*. En dicho poema-preámbulo pueden encontrarse elementos constantes que aparecerán en la totalidad de la obra. Articulados en torno a la figura de un trombón, se desenvuelven temas como la muerte, el desamor, el olvido y la memoria, así como el agua y el fuego, elementos

⁴⁵ A los cuatro libros precedentes, se agregaron *Cuerpos cinco: Las escrituras del silencio* y *Cuerpos seis: Separación de los amantes*.

⁴⁶ Puesto que el título de nuestro objeto de estudio se corresponde de manera idéntica con la obra general de la cual forma parte, se ha optado por designarlos “Cuerpos I” y “Cuerpos” respectivamente.

⁴⁷ Para conocer con más detalles sobre este proceso, puede consultarse *Una advertencia preliminar* en <http://maxrojas.blogspot.mx/2009/05/c-u-e-r-p-o-s-presentado-por-max-rojas.html>

⁴⁸ La siguiente lista de títulos corresponde a los volúmenes subsecuentes de *Cuerpos I*: 2) Sobre cuerpos y esferas3) El suicida y los péndulos4) Prosecución de los naufragios5) Las escrituras del silencio6) Separación de los amantes7) Los testimonios del ahorcado8) Celebración desde lo infausto9) Destrazón de lo magnífico de un cuerpo10) El vitriolo que se hunde en los espejos11) Las consecuencias de la niebla12) La muerte vestida de color naranja y con silbato adjunto13) El inmenso tamaño de lo púrpura14) La razón de los dementes15) Los fantasmas y los cuerpos16) Fabricación de los engranes para construir un cuerpo17) La ebriedad del señor que tocaba los trombones18) Las enseñanzas del naufragio19) Las estructuras del vacío20) Vencedor de otras batallas.21) Cerrar las puertas.22) Sobre lo frío de un cuerpo y su materia poética.

fundamentales para la dinámica del poema global. A continuación, se inicia *Cuerpos I*, cuya división interna está señalada con números romanos: doce apartados, de extensión variada (el más grande abarca 8 páginas [VI], y los menores, 3 páginas [II, IV, XI, XII]).

Cabe señalar que esta estructura, subdividida con números romanos continúa en el siguiente volumen, *Cuerpos dos*, hasta llegar al apartado XXX. No obstante, a partir de *Cuerpos tres*, reinicia la numeración en I; y desde *Cuerpos cuatro*, se anula completamente cualquier indicio numérico. Sirva esta observación para entender el carácter desmesurado que fue adquiriendo el poema mientras se escribía, puesto que al inicio aún existía un intento de organización, pero en la medida que fue avanzando se convirtió en un texto sin orden ni demarcaciones.

La disposición de los versos se apega en su totalidad a los criterios del verso libre, cuyo flujo, aunado a la abundancia de espacios en blanco y fragmentación continua tienen un efecto semántico y coadyuvan a la expansión del poema, como se estudiará más adelante. Asimismo, como resultado de la propia dinámica del texto, el signo de puntuación más recurrente es la coma, seguida del punto y aparte, que sirve para cerrar algunos versos entre paréntesis y concluir cada apartado con numeración. Sin embargo, también es útil anotar que a partir de *Cuerpos tres*, todos los puntos desaparecen, y únicamente permanecen las comas, como un signo de pausa, nunca como conclusión.

3.2 Recursos expansivos en *Cuerpos*

Considerando la teoría expuesta en esta investigación, la clasificación de *Cuerpos* es difícil debido a su extensión, ya que probablemente se trata de un poema cuya estructura y extensión son *sui generis* dentro de la tradición hispánica. No obstante, el análisis de la dinámica expansiva revela cierta afinidad con el poema en serie, como lo describe Peter Colin Dingler (2012) en su tesis, es decir como una dinámica textual, no como una disposición. En vista de su naturaleza posmoderna e inacabada, *Cuerpos* se iguala con aquello que Colin considera “a practice of writing that is defined by its open-endedness”

(viii) y que constituye un modo, antes que una forma poética. Las características de esta serialidad se desarrollarán a lo largo del presente estudio. Ahora, basta anticipar que la serialidad no está determinada por la abundancia de poemas autónomos bien definidos, ni por la delimitación de apartados, sino por la dispersión, los saltos meditativos, la parataxis, la ausencia de narrativa, así como la recurrencia de diversos temas. La serialidad de *Cuerpos* no está muy alejada de la dinámica que Dingler (2012) asigna a la poética de Ashbery:

The serial tension in Ashbery's work emerges not because the text is formally delineated into discrete sections, but rather because the discourse continually interrupts itself with digressions, non-sequiturs, and other linguistic "dislocations" or "accidents" that trouble the reader's attempts to place the voice in a stable context. What seems at first to be a continuous flow of first-person speech develops a feeling of incredible monotony through heavy repletion of images, phrases, verbal tics, and syntactical patterns (p. ix).

Del mismo modo, el desarrollo de *Cuerpos* se sostiene en gran medida gracias a la sobreabundancia de imágenes relacionadas con la memoria y el olvido, con los círculos y las esferas, con la muerte y la otredad, las cuales dinamizan el poema entero. Dichas imágenes funcionan a menudo como ejes temáticos para pequeñas series que rápidamente cambian, se desvanecen o se recombinan con otras partes. Así, resulta imposible la identificación de un centro gravitacional estable; la expansión del material poético anula el orden progresivo y lineal del poema épico. Por eso es razonable entender *Cuerpos* como un flujo continuo, carente de diégesis, y que más bien representa la conciencia dispersa de un sujeto lírico en permanente deconstrucción. El efecto total del poema puede ser considerado como una gran meditación (por ende también puede ser incluido entre los poemas extensos meditativos), pero también como una alegoría del hombre moderno, cuyo sujeto lírico agoniza en su exceso de memoria.

En el presente capítulo se estudia estructura abierta de *Cuerpos*, mediada por el efecto expansivo de sus versos, el cual se sirve de diferentes recursos para prolongar indefinidamente su acumulación. Sin embargo, en el caso de la obra estudiada, estos procedimientos no pueden desprenderse de su raíz semántica, es decir, de los contenidos que transmiten y que al mismo tiempo los justifican. Por eso, las repeticiones, las rupturas, las reformulaciones —métodos que sirven para postergar el cierre— tienen que ser

revisadas a partir de las ideas y temas desarrollados en el poema, lo cual a menudo deriva en una interpretación hermenéutica. Dicho de otra manera, se ha creído enriquecedor relacionar el pulso lírico de *Cuerpos*, asentado en el exceso de memoria y la imposibilidad del olvido, con los mecanismos de expansión mencionados anteriormente. De esta manera se podrá entender de qué modo la escritura del poema deviene *necesariamente* discontinua y serial. La simbiosis entre los temas tratados en el poema y sus formas de expansión se vuelve patente cuando se estudian sus correspondencias exactas. Así, por ejemplo, se podrá comprobar que la distorsión de la memoria debido a un proceso de duelo inacabado, conlleva necesariamente una compulsión repetitiva, que se materializa en acumulación de versos.

Por el mismo motivo, también es útil revisar otro factor que coadyuva en el efecto expansivo: la presencia de una voz poética particular que, en principio, puede parecer monológica, meditativa, apegada a las tendencias cambiantes de la modernidad:

There is no question but that the forms of lyric poetry have met with remarkable changes in modern times"; he explains that classical lyric involved an I-You address, but that only in the 20th century has this explicitly rhetorical mode been replaced by versions of Mill's lyric that Eliot calls "meditative": "the voice of the poet speaking to himself, or to no one in particular (Dingler, 14).

Sin embargo, como podrá constatar al final de esta investigación, el análisis desemboca en la asignación de un sujeto lírico en permanente deconstrucción, cuya anulación de un núcleo estable le permite multiplicarse, desvanecerse en su propia heterogeneidad, tal como lo concibe Jean Michel Maulpoix, de manera que su ausencia permanece como una fantasmagoría a lo largo del poema. La importancia de este proceso también podrá entenderse bajo la luz de los procesos expansivos en el poema, ya que la problematización del sujeto lírico constituye uno de los resultados más importante del poema en serie.

3.2.1 Sobreabundancia y repetición de imágenes

El eje temático de *Cuerpos*, articulado sobre la dicotomía memoria-olvido, despliega en el poema una gran variedad de figuras retóricas, cuya clasificación requiere un estudio más detallado para abarcar su amplia gama de categorías. En esta multiplicidad de tropos, destacan la metáfora y la prosopopeya no sólo por su mayor incidencia, sino por su riqueza expresiva. Si bien las metáforas que se estudian en este capítulo, se encuentran situadas entre dos polos, puesto que “en uno u otro sentido, las metáforas del olvido están referidas a las de la memoria” (Weinrich, 199, p. 20) y, por tanto, son fundamentales para estudiar ambas perspectivas, en este apartado se ha elegido una perspectiva más amplia para el estudio de la producción semántica: la imagen, cuyo alcance engloba todas las posibilidades expresivas dentro del poema. Considerando el estudio de la imagen poética realizado por Octavio Paz (1972), se puede tomar la siguiente definición como punto de partida:

[...] designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema [...] Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o el conjunto de frases. (p. 98).

Desde este punto de vista, es posible clasificar un conjunto de imágenes recurrentes en el poema de Max Rojas, relacionadas con la memoria y el olvido, que en muchas ocasiones sirven como leitmotiv para la formación de secuencias en verso, en vista de que, como ya se ha analizado, un poema extenso en serie está compuesto de rizomas. Esta cualidad es importante ya que tanto las secuencias como la sobreabundancia de imágenes sugieren una capacidad de recombinación en vista de que sus relaciones semánticas son intercambiables a lo largo del texto.

Así, en primera instancia, se puede reconocer las imágenes recurrentes asociadas a la temporalidad cíclica, representada por los círculos y las esferas donde el tiempo transcurre en perpetuo devenir⁴⁹. El sujeto lírico asume su participación en una fuerza que,

⁴⁹ La presencia de estas imágenes no debe entenderse como una mera concepción sobre el tiempo o una reflexión secundaria, sino que entraña una participación del ser en dicho movimiento, una fuerza vital arraigada en la circularidad que acepta y confronta la posibilidad de un retorno incesante. El pensamiento del

por una parte, parte de sí mismo, y que al mismo tiempo, lo supera, de modo que desarrolla una cosmovisión donde todos los seres animados e inanimados están condenados a repetir su propia historia. Las imágenes sobre la circularidad en “Cuerpos” cumplen con los requisitos que Octavio Paz (1972) estableció en su teoría de la imagen poética:

Las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo. Se trata, pues, de una verdad de orden psicológico, que evidentemente nada tiene que ver con el problema que nos preocupa. En segundo término esas imágenes constituyen una realidad objetiva, válida por sí misma: son obras. Un paisaje de Góngora no es lo mismo que un paisaje natural, pero ambos poseen realidad y consistencia, aunque vivan en esferas distintas. Son dos órdenes de realidades paralelas y autónomas. En este caso, el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia. Las imágenes poéticas poseen su propia lógica y nadie se escandaliza porque el poeta diga que el agua es cristal o que “el pirú es primo del sauce” (Carlos Pellicer). Mas esta verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo. Finalmente, el poeta afirma que sus imágenes nos dicen algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos y que ese algo, aunque parezca disparatado, nos revela de veras lo que somos. (pp. 107-108).

En primera instancia, el círculo es una imagen autónoma, con la lógica propia, que describe el recorrido de los seres amados y las pérdidas en la memoria del sujeto lírico. Pero también se trata de una dinámica con varias interpretaciones. Si bien, dicha imagen aparece la totalidad del poema, a veces de manera indirecta, los apartados I y V concentran la mayor parte de alusiones. Por una parte, a las propiedades del círculo se le confieren el beneficio de preservar, mediante la repetición infinita, el recuerdo de los cuerpos. En esta instancia es pertinente aclarar que hay evidencias contundentes para identificar los “cuerpos” (a veces, escrito como “Cuerpos”) con personas reales o ficticias que tuvieron alguna incidencia en la situación biográfica del autor⁵⁰, y que en el poema se convierten en el objeto de búsqueda interminable que realiza el sujeto lírico. Ahora bien, dicha persecución no se realiza en el presente, puesto que se asume que todas esas personas han muerto, o se han perdido en el pasado, así que el llamado a los cuerpos corresponde más bien al recuerdo de los mismos.

regreso infinito se acerca a aquella clarividencia que Heidegger (2013) asociaba a Nietzsche: “Pero en verdad, el pensamiento del eterno retorno de lo mismo es una conmoción de todo el ser. El ámbito visual al el pensador dirige su mirada no es ya el horizonte de sus ‘vivencias personales’, es algo diferente de él mismo, algo que le ha pasado por encima y desde entonces está allí, algo que a él, el pensador, ya no le pertenece, sino algo a lo que él pertenece”. (p. 216).

⁵⁰ No obstante, en este trabajo de investigación no corresponde comprobar si efectivamente existieron esas personas, puesto que no autenticidad no altera el análisis del texto.

Por ello, el círculo representa una oportunidad para que los cuerpos no sean olvidados jamás. Gracias al recorrido infinito que traza la circunferencia, como una imagen del eterno retorno, los cuerpos (recuerdos) pueden resguardarse del olvido:

La esfera es, dicho con toda propiedad, lo eterno,

lo cristalino y puro que endurece

lo que llamamos lo eternal

—morada fija. (p. 24).

En este ejemplo, así como en los subsecuentes, se puede apreciar que los conceptos de “esfera”, “círculo”, “eterno”, “eternal”, etc., mantienen una igualdad semántica que prácticamente permiten su recombinación o su intercambio. Esta posibilidad favorece un desarrollo repetitivo, rizomático, abierto a la acumulación indefinida, la cual se expande en combinación con otros núcleos temáticos, como las “huidas” y los “regresos”. Por eso la lectura de *Cuerpos* está tejida de digresiones que frecuentemente vuelven a los mismos núcleos para reformular incesantemente las mismas ideas. Dicha saturación, vista desde la posición inestable del sujeto lírico, está vinculada con el recuerdo que deviene obsesión y que se desenvuelve en las manías del demente. La acumulación de recuerdos forma una espiral de remordimientos que en varias ocasiones debe ser afrontada como una carga necesaria para expiar la conciencia:

Sólo el círculo salva,

Cuerpos,

su peculiar demencia de formas despiadadas salva

y lo salvífico, después,

se expande en los infiernos,

se desarrolla y se machaca y clama

su condición desesperada de naufragio.

Sólo el círculo ofrece la certeza

de que lo huyente volverá algún día. (p. 22).

Aquí se advierte el cambio de matiz, puesto que ahora el círculo se transforma en una carga, en una condena, más cercana a la concepción nietzscheana del eterno retorno de lo mismo. En *La gaya ciencia*, Nietzsche (citado por Heidegger, 2013) utiliza la figura de un demonio que susurra “el peso más grave” en la conciencia del hombre:

Esta vida, así como ahora la vives y la has vivido, tendrás que vivirla otra vez e innumerables veces más; y no habrá nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y gran de tu vida tiene que volver a ti, y todo en el mismo orden y sucesión, y también esa araña y es luna entre los árboles, y también este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia volverá siempre a invertirse, y tú con él, grano de polvo del polvo (p. 216).

Sin embargo, en el caso de *Cuerpos* el sentimiento trágico, que comienza con la aceptación del eterno retorno, no entraña ninguna heroicidad ni se integra en el seno de lo bello (lo terrible)⁵¹, sino que constituye un motivo para la acumulación continua de elementos. En el poema, es evidente que el sujeto lírico acepta la condición repetitiva de su memoria, la cual no sólo trae recuerdos o imágenes ausentes, sino que le permite volver a sufrir las pérdidas con pasión. Incluso, en algunos momentos extáticos el sujeto llega a rozar cierta lubricidad debido al anhelo ardoroso por los cuerpos: “Fervor hacia los cuerpos, / las caídas/. La esfera es lo ejemplar de lo radiante, la luz inmaculada que asesina / con mirada dura” (p. 22). Probablemente esta pasión sea uno de los motivos para darle una nueva forma a los recuerdos, como si la multiplicidad de sus manifestaciones produjera una expiación al sujeto que los evoca en su memoria.

El carácter repetitivo del poema a menudo produce el efecto de una progresión nula en el desarrollo, a pesar de las constantes variaciones y reformulaciones en el poema, ya que el regreso a los mismos tópicos (las esferas, la demencia, la muerte, etc.), reformulados de diversas maneras, apenas incluyen sorpresas. En el siguiente fragmento, por ejemplo, se atestigua una nueva definición de la esfera y del círculo, es decir una lista de atributos relacionados con los temas frecuentes del poema (el abismo, el tiempo, la demencia, entre otros), que mantiene una familiaridad muy cercana a otros pasajes:

(Cuerpos,

⁵¹ A contracorriente con el filósofo griego, Nietzsche consideraba que la tragedia formaba parte de lo estético, y en ningún caso tenía como fin una elevación moral. Lo terrible, a su vez, integra el seno de la tragedia, e implica la aceptación y afirmación del destino como parte de lo bello (Heidegger, 2013).

la esfera es lo abisal,
la condición de la demencia,
la sensación de que la nada es todo
y el todo es un señor que muere vuelto nada.)
El círculo es la perfección palpable,
Cuerpos,
el tiempo que se va pero regresa siempre,
como agua que se estanca entre ladrillos viejos, (p. 25).

Estas definiciones del círculo y la esfera encuentran una correspondencia con otros atributos vertidos a lo largo del poema, de suerte que el poema parece una caja de resonancias, donde las voces se cruzan, se intercambian, con un valor idéntico. Las imágenes resultantes, a pesar de su carácter abstracto, imprimen una dinámica en bucle, en la cual el sujeto lírico encuentra una manera de recorrer los laberintos de su conciencia, en donde a menudo un sentimiento culposo que se vuelve condena eterna:

la llaga del final que nunca llega porque el círculo
regresa siempre al punto de partida,
todo vuelve,
se inicia nuevamente y la condenación arrecia, (p. 81)

Por otra parte, los círculos y las esferas también pueden ser analizados desde una perspectiva diferente, relacionada de alguna manera con la primera, pero que apunta hacia otro objetivo. Esta segunda propuesta de análisis tampoco subvierte a la anterior, ya que debe recordarse que “cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos” (Paz, 1972, 98). De acuerdo con ésta, la circularidad está basada en la anulación del tiempo. Ahora ya no se trata de reconocer el eterno retorno de lo mismo, sino la posibilidad de que

el círculo anule al tiempo y de este modo se regrese al ser primigenio, primordial, a la unidad anterior a todos los tiempos:

Hay que abolir el tiempo,

Cuerpos,

encerrarlo en el círculo —perfecto— del agua que se extingue

y queda como enterrada para siempre

(carne viva, llaga, cicatriza sin cura),

en su ser propio, (p. 39).

En este punto, la concatenación de reflexiones sobre el tiempo ya convierte a *Cuerpos* en un poema extenso meditativo. El efecto de estos pensamientos seriales se asemeja con las abstracciones de *Muerte sin fin* de José Gorostiza, por ejemplo. Más cercano a las concepciones míticas de los pueblos arcaicos, en diversos pasajes de “Cuerpos” puede encontrarse un rechazo manifiesto contra el tiempo, de un modo que guarda cierto parecido la cosmovisión de las sociedades tradicionales mostraban, “su rebelión contra el tiempo concreto, histórico; su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Tiempo Magno” (Eliade, 2011, p. 9). Un ejemplo de esta metafísica se encuentra en los siguientes versos:

Hay que abolir el tiempo,

Cuerpos,

o ponerlo de revés y acabar con las esferas

y dejar que sea la sombra de los cuerpos

la que se queme en los fogones y arda

hasta lograr la cremación del tiempo, (p. 44).

La hostilidad contra el tiempo concreto se aleja de la visión del hombre moderno que reconoce su historicidad y su propio papel como creador de la historia. A partir de esta separación ideológica, el sujeto lírico de *Cuerpos* privilegia la visión metafísica del mundo.

Su ambición podría considerarse como el intento de construir un macromundo de su propia subjetividad, una epopeya de la memoria, donde, igual que en el modelo de la epopeya clásica, es necesario retornar a los tiempos originarios, a una ante-historia (o una supra historia) donde los recuerdos son apenas una idea y permanecen íntegros.

En este sentido, las reflexiones sobre el tiempo no se agotan porque aparece un vaivén constante” entre la movilidad y el reposo, el cual genera un efecto expansivo. A veces la oposición entre los dos conceptos se presenta en la misma secuencia de versos, por lo cual se vuelve predecible que la mención a la pureza de lo estático conlleva la confrontación con los peligros de la movilidad. Dicho antagonismo funciona muy bien como un detonador para la serialidad del poema, ya que la oscilación entre las figuras de los círculos (del eterno retorno) y las alusiones a la fijación (a lo inmóvil) generan numerosas antítesis:

Sólo lo quieto salva y purifica,

Cuerpos,

lo móvil contamina y roe ácidamente

todo lo que semeja cuerpo

o imagen susceptible de volverse cuerpo. (p. 24).

La asociación de lo inmóvil con lo puro es recurrente a lo largo del poema. Como se ha señalado antes, la visión más pura del recuerdo de los cuerpos acaece fuera del tiempo, protegida del desgaste y la corrupción que provoca la temporalidad. Este retroceso hacia un tiempo “originario” ya constituye en sí mismo un motivo para el movimiento continuo entre lo “puro” y lo “impuro” o la “integridad y la “corrupción”. De nueva cuenta se comprueba que uno de los recursos que facilitan la expansión del poema consiste en confrontar dos conceptos que se yuxtaponen en la misma serie de versos:

(nostalgia por el cuerpo originario),

entero,

y no muestrario de lo caduco que es la carne,

la obnubilada obsolescencia que la lleva

hacia una decadencia sin retorno) (p.79).

Dicho sea de paso, uno de los efectos de esta recurrencia sobre el tiempo original, en el cual los cuerpos buscan la eternidad, en una suerte de reparación mítica de los recuerdos, es un trasfondo que en algunos momentos recuerda al aliento grandioso de los poemas absolutos. Los cuerpos no sólo alcanzan su máximo esplendor, sino que aparecen investidos de un carácter ontológico, absoluto, verdadero, destinados a mostrar la verdad del mundo:

No hay Historia,

Cuerpos,

[...]

Ustedes son la verdadera historia,

la única,

la sombra mítica en que se envuelve el mundo y, luego, brilla,

se revela,

deslumbrante como mundo atónico ante la vastedad de mundos

abiertos por ustedes (pp. 72-73)

Las imágenes de los círculos y esferas ofrecen dos lecturas paralelas: el dolor del eterno retorno o la inmovilidad de lo mítico. Sin embargo, para que estas funciones redentoras se lleven a cabo, se necesita la fuerza de dos elementos naturales que desde tiempos ancestrales entrañan poderes míticos: el fuego y el agua. El primero de ellos está asociado con la posibilidad de purificación, como un principio de cambio, un concepto heredado de alquimistas y particularmente abordado por Heráclito. De acuerdo con el filósofo griego, el fuego es la unidad en perpetua transformación, es decir, el agente del ser y su propia destrucción, siempre en constante movimiento. Por eso, el poder ígneo se vuelve fundamental para el proceso de evocación que realiza el sujeto lírico de *Cuerpos*. La

mayoría de veces, el fuego aparece en su consumación, cuando su fuerza abrasiva ha incinerado los recuerdos y estos, a pesar de su destrucción, regresan en forma de ceniza:

ardíferos,

ardientes cuerpos que arden y chamuscan.

Cuerpos que se revuelven en ceniza,

cuerpos que acaban convertidos en ceniza,

cuerpos ceniza pero enlamados por la lengua,

siempre la lengua que se atrabanca de ceniza,

lengua de ceniza,

lengua de hollín que masca lentamente la ceniza (p. 29).

En este ejemplo, además de encontrarse una gran variedad de figuras asociadas con el fuego, se advierte otro de los recursos expansivos del poema: la repetición de palabras. En el caso citado, la palabra “ceniza” aparece reiterada en seis versos seguidos. La agrupación de estas líneas constituye una serie que se desenvuelve con un ritmo que a menudo recurre a ríspidos para mantener su cadencia. Además, la propia red semántica del fuego (o en este caso, la ceniza) se conecta perfectamente con los otros núcleos temáticos como lo “puro”, lo “inmóvil” y el círculo: “Gaston Bachelard recuerda el concepto de los alquimistas para quienes “el fuego es un elemento que actúa en el centro de toda cosa, factor de unificación y de fijación” (Cirlot, 1992, p. 210).

Sin embargo, cuando el fuego ha actuado, los cuerpos peligran porque se convierten en ceniza y, por tanto, pueden diluirse. Juan Eduardo Cirlot, refiere en su *Diccionario de símbolos* las asociaciones en torno a la ceniza: “Se identifica con la *nigredo* alquímica, con la muerte y la disolución de los cuerpos. Simboliza así el ‘instinto de muerte’ o cualquier situación en la que el retorno a lo inorgánico surge como amenaza” (p. 123). Por ello, en *Cuerpos* se redonda un miedo latente hacia el fuego y sus efectos, en algunos casos, acompañados por el dolor casi físico, metáfora del recuerdo hiriente: “porque los que se fueron cuerpo / regresaron llaga” (Rojas, 2009, p. 83), y en otras, a manera de disturbios identificables en la memoria:

Se desparraman llantos, quemazones,
ruidos de diversa procedencia pero casi todos incapaces

de expresar algún sentido claro 54

También es frecuente que la combustión se presente rodeada de alusiones a formas líquidas, puesto que comparten simbolismos de muerte y vida, por tanto “en este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración” (Cirlot, 1992, p. 210). Un ejemplo de esta unión se muestra en el siguiente ejemplo:

Como ceniza o próxima fabricación de espejos

o bebidas alcohólicas,

como extinción del fuego con agua de hojarasca,

como particular intento de atrapar las invioladas

regiones del olvido, (p. 36).

La aparición del elemento líquido agrega otro componente relacionado con el olvido. En la mitología griega el Leteo era el río que proporciona el olvido a quienes bebían sus aguas. Así que, además de las posibilidades de purificación, el agua puede ser un lugar de reposo donde se desvanecen los recuerdos:

En esa imagen y ese mundo de imágenes, el olvido se sumerge por completo en el elemento líquido agua. Hay un sentido profundo en el simbolismo de esas aguas mágicas. En su suave fluir se disuelven los duros contornos del recuerdo de la realidad, y son de esa manera *liquidados*. (Weinrich, 1999, p. 23).

Finalmente, es posible que el fuego (o su poder abrasivo) funcione como un motor que impulsa y regula la dinámica de la memoria-olvido, donde casi siempre se descubre de modo violento ante los sufrimientos del sujeto lírico:

(Todo es madera que arde y se consume
en una atroz persecución de la ceniza,
todo sucede entre metales ebrios y cascajo,
entre caidales cuerpos y derrumbe
que se escurre de un modo exasperadamente lento)(p. 34).

Para concluir este apartado, se puede afirmar que las imágenes de círculos y esferas tienen una correlación con el fuego y el agua, que además tienen un vínculo con las imágenes del movimiento y lo inmóvil. Así, en *Cuerpos* se halla una compleja red de correspondencias, cuyo exceso facilita la recombinación y la reformulación, de modo que la acumulación de versos deviene potencialmente inacabable. La lógica interna de este sistema abierto, alimentado por el flujo de conciencia del sujeto lírico inestable, permite una asociación libre, casi aleatoria, de su diverso material poético.

3.2.2 La serialidad dispersa: memoria y olvido

La aproximación al efecto expansivo que en *Cuerpos* de Max Rojas se logra mediante la serialidad y la saturación de imágenes, permite determinar de qué modo la estructura del poema se abre a la acumulación incesante de material poético. Sin embargo, dicha dinámica también puede analizarse a partir de la perspectiva temática, ya que como se ha observado en el marco teórico de la presente investigación, la forma del poema extenso se encuentra vinculada de manera estrecha a diversos tópicos que indudablemente determinan su estructura.

El punto de partida para este acercamiento es la constatación de una desorientación ontológica, mediada en gran medida por la inestabilidad del sujeto lírico, cuya perturbación lo induce al exceso de memoria, es decir a la repetición inacabada de sus tormentos existenciales. Considerando las diversas modalidades de desorientación ontológica a lo largo de la poesía moderna, en *Cuerpos* dicho vacío no se trata del desorden de sentidos

rimbaudiano ni de la sensibilidad agobiada por el fragmentarismo de la vida moderna, la velocidad y el auge de las grandes urbes, sino de una alteración en la subjetividad, de un desarreglo en la psique, debido a la corrosión que produce el tiempo en la conciencia y a un proceso de duelo inconcluso. De este modo, el problema que plantea el poema es universal, ya que condensa en gran medida las inquietudes del hombre en torno a la memoria, el misterio de la vida y la desaparición de aquellas personas que amamos, entre otras.

La relación de la desorientación ontológica con la extensión del poema, es decir, el papel que juega aquella en la expansión del poema es fundamental ya que propicia la dinámica descrita en el capítulo anterior: la acumulación de imágenes vinculadas a la memoria y al olvido; además produce la formulación de series líricas, basadas en la confrontación de dichos polos. De hecho, gran parte de los recursos expansivos en *Cuerpos* encuentran su justificación en la desorientación ontológica: la dislocación del discurso, los accidentes, la repetición de palabras y patrones sintácticos, la divagación, la parataxis, la meditación, etc. El conjunto de elementos genera la impresión de un delirio, donde los horizontes biográficos se han perdido por completo y sólo queda la ansiedad de la culpa.

Ahora bien, en un poema lírico de vastas dimensiones como *Cuerpos* es imposible determinar los alcances de la memoria, su precisión y, sobre todo, su veracidad⁵². Asumiendo la postura de que la vida del poeta no es el camino idóneo para el análisis y la interpretación de los textos, es necesario asentar que en la presente investigación no se le concede ningún criterio de veracidad a la memoria del autor. La observación de los componentes memorísticos se realiza atendiendo únicamente a la lógica interna de la obra, así que no requieren ninguna corroboración con las circunstancias biográficas del autor.

En vista de esta advertencia, lo primero que debe reiterarse es que la extensión de *Cuerpos* sólo puede justificarse con base en la dinámica de la memoria-olvido que vive el sujeto lírico de manera interminable. Este proceso mental, que ya fue referido en el capítulo anterior como uno de los rasgos más frecuentes de los poemas extensos modernos, adquiere

⁵² La memoria lírica es un tema de amplia discusión que está relacionado con diversos factores, ya sean literarios, psicológicos, o biográficos, entre otros. En este caso, es preferible sortear las dificultades que conlleva examinar la sinceridad del poeta puesto que, además de ser una tarea irrealizable, resulta inútil para los estudios literarios.

en *Cuerpos* una proporción inusitada, explayándose a zonas donde la memoria ya no se presenta puramente, sino que se entremezcla con la imaginación y el delirio.

Lo primero que resulta evidente es que el curso mental se desenvuelve en una conciencia proclive al patetismo y la enfermedad. El pasado no puede ser aceptado ni superado y, por lo tanto, tampoco se incorpora al presente de modo regenerador, ni asimilarse al futuro como una fuente de vicisitudes de la cual se pudiera extraer alguna enseñanza. La tenacidad del recuerdo constituye una perturbación que impide continuar la vida con claridad, ya que el olvido es un fundamental para mantener el equilibrio psíquico, como afirma Marc Augé (1998): “El olvido es necesario para la sociedad y para el individuo. Hay que saber olvidar para saborear el gusto del presente, del instante y de la espera, pero la propia memoria necesita también el olvido: hay que olvidar el pasado reciente para recobrar el pasado remoto” (p. 9).

Ya se ha señalado hasta qué punto la tensión entre los opuestos impulsa la dinámica del poema; casi todas las ideas o elementos tienen su contrapunto, ya sea inmediatamente o en algún verso posterior, lo cual, posibilita un vaivén interminable entre los extremos. Este recurso, llevado al plano de la memoria y el olvido, genera una gran cantidad de antítesis. Por una parte se manifiesta, el deseo vehemente de preservar los cuerpos (recuerdos), muchas veces en su estado original. Para ello se recurre frecuentemente a la evocación de un tiempo anterior al tiempo, donde los cuerpos mantienen su pureza:

estense ahí,

perfectos,

como forma elemental y básica

(principio de la vida),

Quietos,

no se vayan aunque les digan que los metales que se vayan,

desobedezcan las señales del semáforo y no avancen

pero tampoco retrocedan,

estense sosegados y eso basta, (p. 43).

Sin embargo, también es constante la petición de que los cuerpos se vayan con lentitud, quizás porque el olvido violento imposibilita honrar a los recuerdos. Los cuerpos, por ende, tienen que partir con precaución evadiendo a la locura. Además, su partida siempre debe incluir la posibilidad del regreso, así que en realidad su único movimiento es un círculo, en el cual cabe la adición de versos, y por lo tanto la dilatación del poema:

conviértanse en la fuga permanente
pero no se entretengan en la terrible indecisión de irse,
sean volubles y piensen en las posibles formas del regreso,
las no-huidas que, a veces,
logran detener el tiempo o hacen que se vuelva a su estado
de nonato intemporal y no suceda nada (p.42).

En este ejemplo, la antítesis expansiva nace del enfrentamiento manifiesto entre la “fuga” (o “huida”) y el regreso, que en versos subsecuentes produce recurrencias de la misma índole. Unas líneas más adelante, se vuelve a manifestar el deseo de dejar partir a los cuerpos, pero también se contrapone una súplica para que sean piadosos en su forma de apartarse, ya que en caso contrario, la vacilación precipita más recuerdos:

Huyan,
pero a manera del espejo que se cierra
y no permite que se escape la más pequeña imagen
o el menor atisbo de algún recuerdo triste,
pueden irse pero muy despacio
y con abrupta gentileza vayan yéndose sin las tremendas
dudas que acarrea la sinrazón que impele a las huidas
a volverse locas,
desquiciadas maneras de no ser nunca cuerpos amorosos. (p. 42).

En cualquier demostración de estas paradojas se atestigua que las huidas y los regresos posibilitan la acumulación excesiva de los cuerpos, recuerdos, ensoñaciones, prolongando un discurso que en algunos pasajes roza la verbosidad. El parangón con la vida aciaga de Funes, el personaje del célebre cuento de Borges, es inevitable. La virtud de una memoria prodigiosa se desarregla cuando el flujo de imágenes es incontenible y se convierte en una carga que debe llevarse para siempre. Samuel Arriarán (2010) reflexiona así entorno a los excesos de la memoria:

Liberarse del olvido conlleva, paradójicamente, la caída en la saturación de la memoria. Lo mismo que para Funes, el personaje de Borges, la tragedia es que “no se puede olvidar”. Estamos ante un exceso de memoria que en vez de liberarnos nos encadena al registro infinito e interminable de los objetos existentes y no existentes. (p. 50).

Según Arriarán, además, llenar los vacíos de la memoria sólo conduce a la mistificación ya que el exceso de conocimiento obnubila la comprensión del pasado. En este camino, la conciencia se pierde entre los laberintos de una identidad confusa, que está condenada a errar entre figuras fantasmagóricas y espejismos. Los recuerdos, tan atesorados en la mayor parte del poema pierden sus contornos, y ahora son “cuerpos tan borrosos que ya no caben en ninguna parte,” (Rojas, 2009, p. 57) que se convierten en una congestión en la memoria: “Saturación de cuerpos / (—¡clamo!), masa informe de aquello que parece o quiere ser un cuerpo / y es el destartale en su función de acabamiento o culpa” (p. 43).

Ahora bien, uno de los agentes para esta acumulación desmesurada por recuerdos debe atribuirse a la locura que, en muchas ocasiones, aparece referida explícitamente a lo largo del poema y que, de hecho, es reconocida como el trasfondo mental del sujeto lírico:

Palpa el demente nada pero palpa,

con avidez, la nada

y sorbe lo fantasmal que permanece de los cuerpos

cuando huyen

y sorbe entre los huecos el hueco que dejaron

y sorbe la caída

y sorbe los contornos de lo ido y lo quedado

—lo perenne, (p. 22).

En esta cita, asimismo, se encuentran dos elementos importantes que se estudiarán más adelante pero que vale la pena adelantar someramente: por un lado la *fantasmaticización* de los cuerpos, y por el otro, la negación de la pérdida, que sólo puede ser explicado mediante el proceso del duelo, cuya primera fase desarrolla una repulsión malsana: “Semejante rebelión contra la suerte, tal negación de la pérdida es a veces tan tenaz que la persona en estado de duelo roza la locura” (Nasio, 1996, p.38). Así pues, la sinrazón, favorece las manías del demente que incansablemente se aferra a la búsqueda de los cuerpos. Bajo esta condición es imposible ejercer una memoria beneficiosa que pueda seleccionar recuerdos precisos. Esta cualidad que, según Kant, representa el máximo rango de la inteligencia, queda sepultada por una amplificación de la memoria sin juicio que se extiende indefinidamente en la masa amorfa de contenidos:

Queda por discutir, en tercer lugar y en el máximo rango de la inteligencia, la “memoria juiciosa”. Deriva su nombre del juicio (*iudicium*), entendido aquí como la capacidad de hacer una selección razonable entre la masa de contenidos de la memoria. El juicio tiene, pues, frente a la memoria una inequívoca función reductora. (Weinrich, 1999, p. 128).

En algunos casos, la condición irracional se vincula a estados alterados de consciencia, como las perturbaciones originadas por la imposibilidad de conciliar el sueño que, sin duda, juega un papel importante para multiplicar los desvaríos:

Duerman,

pero no confisquen el sueño del demente que los busca

y pierde aún más la poca sinrazón que lo acompaña

en sus últimos momentos. (p. 8).

El sujeto lírico pide que los cuerpos duerman porque el sueño está asociado al olvido. En dicho descanso, los recuerdos volverían a un estado de reposo que quizás constituiría un

alivio para el individuo. Harald Weinrich (1999), a partir de un comentario sobre un poema de Matthias Claudius, establece esta correspondencia:

“Sueño” y “olvido” son en este poema casi sinónimos. De acuerdo con esto, también Paul Valéry escribió una vez: “Dormir es olvidar” (*S'endormir c'est oublier*). Por eso, no poder olvidar es comparable al insomnio; Nietzsche sufría de ambos. De ahí que traer a la memoria algo olvidado (en francés *rappeler*, “recordar”) equivale casi a la llamada al despertar. (p. 21).

Aunque también, en otro pasaje, se evoca la espera del sueño para sí mismo como una manera de mitigar los sufrimientos. Dicho sueño, interpretado como un olvido, e incluso, como la muerte para el alma trastornada que ya no puede asir todos los referentes de su memoria:

el alma se acongoja y pierde su condición de almario
donde las penas y el amor que se extravió hace mucho
custodian su vigilia permanente a la espera del sueño,
del regreso corpóreo de lo ido (p. 21).

Secundariamente, las múltiples apariciones del alcohol también cumplen una función especial en la dinámica del olvido. Sin profundizar en los efectos del alcohol en la memoria, basta mencionar que, contrario a lo que se cree, el alcohol no turba todos los sistemas de memoria, sino que perjudica principalmente la memoria episódica que “es el tipo de memoria encargado de procesar y almacenar la información autobiográfica de cada uno y, en concreto, aquella faceta de las propias vivencias que puede ser expresada en palabras o en imágenes.” (Torres, 2017, párr. 3). Por lo tanto, si los hechos concretos están obnubilados, cuando el sujeto lírico (“el amante que cae en la locura”) rememora su vida sólo tiene ante sí un torbellino de imágenes vivenciales sin delimitación temporal ni espacial:

sus pálidas figuras,
sus formas elegantes que concluyen en algo así
como un alcohol muy desusadamente incierto

en sus efectos alcoholíferos sobre el amante que cae en la locura
sin entender las causas del desastre que ocasionan
con tanto meditar sobre el amor profundo (p. 33)

Si no existen delimitaciones concretas para los recuerdos, y más bien se tratan de abstracciones, de simbolismos y de imágenes vagas, ¿qué se recuerda exactamente? Quizás, al perder los marcos de referencia, lo que deviene es una *memoria de los sentimientos*, tal como lo expresa Rousseau en relación con sus confesiones. La paráfrasis de Walrad Weinrich (1999) evidencia este mecanismo:

Los verdaderos hechos de su vida, confiesa de todo corazón el autor, puede que los haya olvidado, pero los sentimientos positivos o negativos que produjeron esos hechos se han grabado tan profundamente en su memoria que, cuando los rememora al escribir, se ve sacudido por ellos con la misma violencia que entonces. La pluma le tiembla todavía hoy con el temblor del alma de entonces (p. 118).

Gracias a esta imprecisión de la memoria episódica, lo que verdaderamente potencia la dinámica del poema es la memoria de los sentimientos, en su mayoría, negativos o frustrados como la incapacidad para amor, la culpa, la ira, etc. Estos sentimientos soterrados en una conciencia devastada, emergen convertidos en vórtices de imágenes que saturan el poema y maximizan sus dimensiones.

No obstante, el sujeto necesita poblar esos sentimientos con seres imaginarios, como si se tratara de una representación que él encarna en múltiples personajes. El efecto más evidente de esta memoria superabundante se materializa en la ingente cantidad de objetos animados e inanimados que aparecen en el poema, los cuales, no necesariamente tienen que haber existido, y que más bien, en la mayoría de casos, son productos de una imaginación hiperactiva, de la desmesurada reflexión del demente y de la profusión de símbolos. El flujo de pensamientos del sujeto lírico se abre caminos (y al mismo tiempo los cierra) con el afán de preservar el recuerdo; dicho intento deja un estela donde una gran cantidad de personas, animales, cosas, elementos y abstracciones se conglomeran con fragilidad. En la mayoría de los casos, un entre se presenta de manera esporádica o apenas figura su presencia fantasmal, y en otros, reaparece constantemente a lo largo del poema. Parece que, en

palabra. Nunca se puede seguir con coherencia el discurso. Las rupturas de orden lógico son constantes.

En el primer momento se desea calificar la huida de los cuerpos que se van “con la infinita seriedad de un barco” (1 y 2); enseguida la seriedad se conecta con la “sonrisa de un payaso tenebroso” que se introduce en los “susurros en que los cuerpos platican” (3 y 4); a continuación sucede una ruptura porque se cambia el objeto focalizado y ahora se centra en el pensamiento de los cuerpos donde aparecen “muertos como un manual de abstemios”, los siguientes tres versos complementan esta breve historia de los muertos: “que antaño se embriagaban a diario pero, después, se arrepintieron” / “y se dan golpes de pecho y juran no beber del aguarrás” / “que beben los amantes densos” (5, 6, 7 y 8); la mitad del verso 8 sirve como arranque para otra nueva serie que acota el tipo de alcohol que sí beben los muertos en alcohol: “sino licores, finos, delicados, / de honesto caballero / del Demonio vestido de mujer”(8, 9 y 10); y de nueva cuenta, la mitad de este verso funciona como comienzo para la siguiente serie que describe al demonio vestido de mujer “que ofrecía en barata / paraísos ubicados en zaguanes muertos, / lujurias a la orden, documentos falsos / para una identidad falseada” (11, 12 y 13).

El recurso de la serialidad está muy emparentado con otros recursos de la poesía moderna como la fragmentación o el collage y constituye un rasgo típico de la poesía posmoderna. Su origen y desarrollo, descrito en la parte teórica de esta investigación nos permite entender su función en el efecto expansivo del poema. Quizás lo único que cabe agregarse es el papel de la conciencia creadora que, de acuerdo con Joseph Conte (1992), probablemente sea lo único estable dentro del poema:

The mind of the poet, reflecting, remembering, reacting to phenomena in the world or to the stimulus of other texts, serves as the unifying figure of the poem-weaving the various strands together. The modernist ethos of the centering consciousness is considerably less pronounced, if not abandoned altogether, in the flowers of unceasing coincidence (párr.13).

El mecanismo articulatorio de la serialidad permite que los elementos se presenten de manera discontinua y que estos puedan recombinarse posteriormente en la “unceasing coincidence”, lo cual, facilita la expansión libre del poema ya que no necesita una

progresión narrativa a la manera de los poemas extensos clásicos. De este modo, puede afirmarse que las series se contraponen a la diégesis lineal de la herencia épica:

Se resanan cuerpos

o regresan las múltiples visitas

que hay que hacer para que el cielo se apiade de nosotros

y se terminen de caer las bardas que especulan

con el incierto porvenir que enfrentan los espejos

como custodios de las formas que sólo levemente

requieren ser embalsamadas

o puestas al cobijo del calor de las estufas protectoras

como madres amantísimas que envían sus rayos caloríferos (p. 60).

En el ejemplo anterior, basta comprobar que prácticamente cada verso es independiente, cada uno tiene como núcleo un ente distinto y no hay un motivo para la unión. De manera aislada los “cuerpos”, “visitas”, “cielo”, “bardas”, “porvenir”, “espejos”, “custodios”, “formas”, “calor”, “estufas”, “madres” y “rayos” apenas pueden generar puentes semánticos entre ellos y, sin embargo, en la lógica de la obra, todos los objetos pueden asociarse sin reservas. La estética de *Cuerpos* recuerda, de alguna manera, a aquella que Octavio Castro Leal (1973) asignaba a *Tierra baldía* de Eliot:

Efectivamente, en el ámbito de *Tierra baldía* domina el estupor. Las cosas y los hombres pierden sus relaciones normales. En el universo que engendra Eliot transitan cadáveres, ninfas, comerciantes, una mecanógrafa, adivinos, seres mitológicos, ríos, casas, rocas, textos de otros autores, en una aglomeración desconcertante. Su método fragmentario quebranta la articulación común que tienen los objetos. Es como si uno necesitara una perspectiva inusitada para poder instalarse en él. (p. 62).

Asimismo, el método emprendido en *Cuerpos* está asociado con la técnica del “flujo de conciencia”, desarrollada específicamente en la narrativa del siglo en XX, en obras de autores como James Joyce, Virginia Woolf o Marcel Proust, que exterioriza los pensamientos sucesivos de los personajes de modo que es posible seguirlos en el movimiento de su subjetividad. El término fue acuñado por el psicólogo William James

(1989), quien afirmó que "...No es nada articulado; fluye. Es un "río" o un "curso", son las metáforas mediante las cuales se le describe del modo más natural" (p.192). Aplicado a la poesía, el concepto podría ayudar para definir el movimiento intelectual que se realiza en la mente del sujeto lírico, y que también presenta los rasgos de continuidad y flujo. La diferencia es que en el caso de *Cuerpos*, dicho flujo no cumple con una función narrativa, sino que se limita a circular de modo incesante por los derroteros de la memoria, trazando laberintos que nunca desembocan en una salida:

Sólo hay mitos
o desoladas intemperies cubren con un manto de piedad
los signos que anticipan los próximos destierros
o se escuchan sonadas abstracciones en que lo real
se pierde en sus afanes turbios,
su calvicie brutalmente ornamentada con alambres verdes,
tendederos de agónico canario amarillento por la bilis
que le sale de su canto amargo,
su dulce canto estrafalario que huye hacia lo loco
y se estrangula con sus manos enjauladas,
sus dientes de carnívoro que se desploma
en su quehacer de apetitoso gustador de carne, (p. 73)

La complejidad de este proceso se relaciona profundamente con la última cita de Conte, en la cual se asevera que la mente del poeta es la única figura unificadora. No obstante, en *Cuerpos* se atestigua que dicha conciencia se ve alterada al grado de multiplicar sus voces. El fragmentarismo de la realidad externa acorrala a la subjetividad, que no puede asirse a nada estable, y que debe desdoblarse a sí mismo. Es la crisis de la subjetividad moderna lo que, asoma, en última instancia, de nuevo. Así lo refiere Octavio Paz (1972) en *Los signos en rotación*:

Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega. No es que haya perdido la realidad ni que lo consideremos una ilusión. Al contrario, su propia dispersión

lo multiplica o lo fortalece. Ha perdido cohesión y ha dejado de tener un centro, pero cada partícula se concibe como un yo único, más cerrado y obstinado en sí mismo que el antiguo yo. La dispersión no es pluralidad, sino repetición: siempre el mismo yo que combate ciegamente a otro yo ciego. Propagación, pululación de lo idéntico. (p. 260).

El abandono, la incomunicación, la nostalgia, son algunos de los motivos que desgranar ese flujo, una búsqueda interminable, en bucles que siempre desembocan en un nuevo laberinto, en la negación de la muerte. Por eso es importante entender el modo en el que la muerte actúa permanentemente sobre la psique del sujeto, ya que aquella tiene una incidencia directa sobre el modo en el que la memoria actúa para expandir el horizonte del poema.

3.2.3 Desorientación ontológica: el recuerdo y la muerte

La pérdida de los seres queridos constituye uno de los ejes temáticos que genera la dinámica expansiva entre memoria y olvido en *Cuerpos* de Max Rojas. Su relación con la memoria y el olvido es tan cercana que difícilmente podría estudiarse una noción sin evocar a las otras. De hecho, las tres se correlacionan de alguna manera en las diversas manifestaciones culturales que los individuos han desarrollado entorno la idea de la muerte a lo largo de la historia. Por este motivo, en la presente investigación es importante rastrear el sentido de la muerte que se manifiesta en el sujeto lírico, ya que dicha noción afecta particularmente a la memoria, y por ende, a la formación del poema extenso, en vista de que la expansión de la forma se debe a la perturbación de la memoria.

Para entender este concepto, es necesario partir de uno de los elementos que integran la relación con la muerte, es decir, la aparición de cultos funerarios, originados en el seno de las distintas religiones y culturas, y que en el devenir histórico, algunas veces han mudado de una dimensión privada a una pública⁵³ pero que en todos los casos se trata

⁵³ Un ejemplo excelente para entender la relación de la muerte con una cultura determinada es la obra maestra del historiador francés Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente*, en la cual se puede estudiar el proceso histórico de dicho suceso en las distintas naciones europeas.

de una preservación contra el olvido. La importancia de dicha *memoria de los muertos* radica en que “la muerte está situada, no en la periferia, sino en el centro de toda vida humana” (Bentué, 2002, p. 15). Esta perspectiva de finitud que el sujeto experimenta en su propia vida lo distingue de los otros seres vivos y al mismo tiempo lo caracteriza como animal racional, puesto que es la única especie que puede, por una parte, ritualizar la muerte y además, sentir angustia ante el fin de la vida: “la conciencia, que lo caracteriza como “sujeto”, lo lleva a prever algo mucho más problemático: la muerte, más allá de su carácter doloroso y, por lo mismo, también temible, constituye sobre todo el riesgo fatal de que toda su vida acabe finalmente en nada” (Bentué, 2002, p. 17). Por esta razón, la mayoría de las religiones se presenta como una alternativa para encauzar esta angustia prometiéndole una vida después de la muerte.

Asimismo, la idea de la muerte cambia fundamentalmente cuando se vincula con el *otro*, es decir, cuando se piensa la pérdida de aquellas personas con las cuales se han tendido lazos afectivos. Philippe Ariès (2000), en el recorrido histórico de las nociones sobre la muerte en Occidente, establece que una de las actitudes más antiguas hacia la muerte se refiere a la *muerte domesticada*, o sea, la resignación ante el fin de la vida, entendida como un proceso natural del ser humano; en segunda instancia, aproximadamente en el siglo XII, aparece el reconocimiento de *la propia muerte*; después, a finales del siglo XVIII se origina un nuevo sentido para la muerte que entonces se concentra en la muerte romántica, es decir, *la muerte del otro*, que en adelante es exaltada y dramatizada (Ariès, 2000, p. 63). Sin duda, en esta fase se encuentra una fuente inagotable de obras artísticas relacionadas con la muerte y que, de cierta manera, sigue vigente en la actualidad en cuanto se observa que el romanticismo (en sus distintos modos) continúa en la sensibilidad de nuestro tiempo. La asunción de esta actitud ante la muerte es fundamental para nuestro objeto de estudio porque representa el fondo afectivo que subyace en la escritura de *Cuerpos*.

La inestabilidad del sujeto lírico de *Cuerpos* encarna la angustia del hombre ante la pérdida de sus seres queridos y anhela una proeza: la reconstrucción de lo vivido. Hay que señalar que, en efecto, desde su origen, la mnemotecnía estaba relacionada con la muerte: “De hecho, en el origen del esfuerzo mnemotécnico de Simónides se halla una amenazante

catástrofe de la memoria: la muerte repentina, que convierte el recuerdo en problema. (Weinrich, 1999, p. 30). Sin embargo, el desarrollo de una memoria herida, que no puede cerrar su producción de imágenes y recuerdos debido, entre otros factores, a una carga moral, desfocaliza sus referentes y se pierde en sus propios laberintos, convirtiéndose en un ejemplo de la conciencia perturbada de la modernidad. Por ello, la búsqueda de los cuerpos sólo puede realizarse en un plano tortuoso:

La memoria no sólo abarca a los vivos sino también a los muertos. Existe la necesidad de no olvidar a los que murieron [...] Pero esta exploración de la memoria hacia la muerte no sólo define personajes obsesionados, sino que describe también verdaderas cartografías del infierno. (Arriarán, 2010, p. 79).

La reincidencia de esta memoria dolorosa traza un recorrido circular que, apoyado en las imágenes que se han estudiado en los apartados anteriores (los círculos, las esferas, las huidas y los regresos, etc.) exagera y multiplica los sentimientos propios del duelo. De este modo, el proceso para la aceptación de la muerte del otro resulta interminable:

Se muere en la batalla o las heridas nunca cierran,
surten siempre sangrada mercancía,

y cascarosa mortandad de ausencias, (p. 62).

Un acercamiento a este proceso revela que el sujeto lírico asume el paso del tiempo como un desgaste peligroso para la integridad de su memoria, y por lo tanto emprende una labor titánica para potenciar los recuerdos que aún puede rescatar del olvido:

y muelen el metal con cierta resignada aceptación
de que los cuerpos tienen sabor irremediable a olvido
y se despiden pronto al modo de los cuerpos que se oxidan
como lámina arrugada que tiende a desaparecer,

aunque muy poco a poco

lo que crea fricción con la memoria que se niega
a verse en vejecer al mismo tiempo (p. 81)

El envejecimiento de la memoria activa una defensa que aglutina recuerdos sin precisión espacio-temporal, y que prefiere, la representación simbólica a través de imágenes en lugar de datos concretos (la excepción son dos pasajes específicos que serán analizados posteriormente). Asimismo, se percibe una urgencia por permanecer inmerso en el recuerdo ya que la vida cotidiana y los asuntos mundanos siembran el olvido en una memoria poblada de recuerdos frágiles, lo cuales necesitan encontrar el reposo o la expiación:

Quedan los posibles rostros añorados

como pendientes de una solución por parte de la amnesia,

pero el recuerdo insiste tercamente en no perder la huella

de la forma enardecida que se sumió en la oscura opacidad

de lo terrestre y vano, (p. 61).

La recreación simbólica de los recuerdos es una necesidad que el sujeto lírico experimenta en su conciencia como una manera de llenar el vacío que dejan las ausencias. Incluso puede afirmarse que se trata de una reacción defensiva, una fase del duelo en la cual la negación potencia las obsesiones del sujeto, acompañadas de un dolor psíquico muy profundo:

Más precisamente, el dolor psíquico es el efecto que traduce en la conciencia la reacción defensiva del yo cuando, al ser conmocionado, lucha por reencontrarse. El dolor es, por lo tanto, una reacción.

¿Pero cuál es esta reacción? Frente al trastorno pulsional introducido por la pérdida del objeto amado, el yo se levanta: apela a todas sus fuerzas vivas —a riesgo de quedarse agotado— y las concentra en un solo punto, el de la representación psíquica del amado perdido. En consecuencia, el yo está totalmente ocupado en mantener viva la imagen mental del desaparecido. Como si se empeñara especialmente en querer compensar la ausencia real del otro perdido magnificando su imagen. (Nasio, 1996, pp. 34-35).

Otro factor determinante en la evocación de los recuerdos es, sin duda, la culpa repentina que emerge cuando el sujeto lírico desemboca en determinados parajes de su memoria y reconoce alguna deuda moral con alguien desaparecido. Por eso es frecuente la aparición de ciertos lugares asociados con la persecución: pasillos, laberintos, calles oscuras. En esta arquitectura mental sucede la mayor parte de encuentros con el “gemelo” siniestro:

la poca fe que se quedó guardada
en el capuz del viejo fantasmón que aún recorre
los pasillos donde la luz acaba por darse por vencida y cesa
en su intención de pretender iluminar la parte más oscura
de una conciencia que se sabe perseguida
por las culpas que el gemelo acumuló a lo largo de una vida
dedicada por completo a hacer el bien,
aunque con pocos resultados positivos (p. 55).

El poema, por tanto, podría considerarse un examen de conciencia profuso, como una suerte de confesión a fondo, donde los seres reanimados por la memoria desfilan para confrontar al sujeto lírico, pero debido a su condición fantasmal, ninguno es capaz de manifestar perdón u olvido. Esa es la razón por la cual el sujeto lírico insiste en la “impiedad”, un concepto clave para entender que el ejercicio memorístico es doloroso porque no tiene respuesta, de modo que el único camino es la acumulación ensordecedora de recuerdos:

Lo eterno se acumula en la memoria y da golpes
con la fuerza de un motor despavorido
que acrecienta su dolor por el examen frío de las causales
que hacen que la impiedad resuene (p. 77).

La pérdida de los cuerpos siempre se manifiesta de manera abrupta, como si el sujeto lírico apenas tuviera tiempo para asimilar las ausencias. En esta situación “el amado es sin duda una persona, pero es, en primer lugar y por sobre todo, esa parte ignorada e inconsciente de nosotros mismos que se desmoronará si la persona desaparece” (Nasio, 1989, p. 47). Y cuando se repara en la ausencia, ésta se cubre de ira en algunos casos, o se llena de atributos crueles porque deja sin oportunidad de interpelación, porque se desvanecen súbitamente ahogando sus respuestas:

cuerpos idos como tragados por el tiempo,
asimilados por el tiempo,
ruines,
inclementes,
nulos
como un vacío repleto de vacíos,
una llenura de vacíos ahítos de despojos broncos,
arriscados,
con una cólera magenta o un bramido atroz (p. 37)

Por este motivo el sujeto lírico recurre a otro subterfugio para luchar contra el vacío: fantasmaticar las pérdidas. Esa es la clave por la cual recorren una infinidad de personajes a lo largo del poema. A pesar de la abundancia de seres que deambulan es posible reconocer ciertas proximidades entre los caracteres que apuntan hacia un grupo limitado de pérdidas. En general se puede reconocer que la mayoría de cuerpos perdidos no son más que las mujeres que el sujeto lírico amó en el pasado, pero también se hallan hombres, e incluso, en varias ocasiones, representa su propia muerte. “Se comprende así que la supremacía del amor sobre el saber conduzca a crear una nueva realidad, una realidad alucinada donde el amado desaparecido vuelve bajo la forma de un fantasma”. (Nasio, 1986, p. 39). Así, el resultado es una memoria poblada de fantasmas:

Sombra que ya perdió su propia sombra
en la búsqueda atroz de tantas sombras
—memoria fantasmal,
fantasmas al acecho y en fuga circular hacia la nada. (p. 21).

Dichas figuras fantasmales regresan a la memoria del sujeto lírico y se mezclan entre tantos cuerpos, de modo que aquel no es posible de distinguir la pasión real del fervor por el mero recuerdo:

pasión así sea desconsolada pero con algo de furor
que avive el sentimiento que los cuerpos despertaron algún día
y que sigue estremeciendo el ánimo contrita del amante
que espera que regresen en formas fantasmales, 58

La amalgama de la memoria con los fantasmas es tan profunda porque la psique del sujeto lírico está perturbada por el dolor y necesita cobijarse en una legión de entes que sin llegar a recobrar la plenitud del ser, sustituyen la pérdida de los seres originales. Juan David Nasio (1986) explica la formación de los fantasmas de la siguiente manera:

Toda esa hiedra germinada en mi psiquismo, nutrida por la savia en bruto de la irrupción del deseo, todo ese conjunto de imágenes y de significantes que enlaza a mi ser con la persona viva del amado hasta transformarlo en doble interno, es lo que denominamos “fantasma”, fantasma del elegido. (p. 48).

Así se esclarece la capacidad expansiva del poema: si existe una cantidad de pérdidas que necesitan ser fantasmaticadas para aliviar la pena del sujeto lírico, el resultado es una eclosión de imágenes y personajes, avivados por la propia locura, que regresan innumerables veces o se pierden o transmutan hacia otro carácter, pero que ofrecen la posibilidad de un laberinto que acompañe la soledad del sujeto. “No captamos la realidad del elegido sino a través de la lupa deformante del fantasma” (Nasio, p. 50) Por eso el universo de *Cuerpos* se aleja de la realidad de una manera radical, prácticamente no se halla ningún nexo con una referencia del presente, ningún atisbo de lucidez. La única posibilidad para entender el poema es desde la perspectiva de la pérdida. No importa cuántas veces se manifieste un deseo para olvidar, el sujeto siempre alimenta la terquedad de su memoria, y en otras ocasiones es víctima de su propio subconsciente:

Lo que se deja abandonado o lo que se abandona
a sí mismo y desguarece,
lo extraviado, lo que se hizo a un lado
o se tiró porque ya no servía
pero de todos modos se quedó atorado
en la conciencia. (pp. 22-23).

Esta perspectiva del psicoanálisis nos ofrece pistas valiosas para la explicación del poema, principalmente en relación con su expansión. Como se estudió en el apartado teórico, uno de los factores que precipitó la disgregación del sujeto moderno fueron las teorías freudianas. La división de la conciencia tenía un fondo irracional, primigenio, instintivo. Por eso no es casual que en *Cuerpos* se manifieste una memoria en la cual sobreviene a menudo lo ominoso; el recuerdo que debería ser familiar alcanza la categoría de lo *unheimlich*, lo desconocido, una zona en donde el sujeto no puede orientarse. De hecho, por esta falta de ubicación el sujeto se mueve rápidamente entre sus recuerdos. Huye, vuelve a encontrarse, desaparece. Y en el vaivén de lo evocado conscientemente y aquello que emerge repentinamente del subconsciente se multiplica la cantidad de versos. La correlación entre la forma y la materia se vuelve evidente en este punto. El sujeto se muestra inerme ante los recuerdos reprimidos que, en vista de pertenecer a hechos traumáticos, necesitan una solución terapéutica. En caso contrario, se condena a reactivar innumerables veces eso que ha sido oculto en la memoria, como lo explica Weirinch (1999) a continuación:

El genial descubrimiento de Freud es que lo reprimido olvidado no ha sido sencillamente eliminado y liquidado, sino que sigue actuando como inconsciente, retumbando y atemorizando al alma. Esto malamente olvidado es patógeno y causa distintas enfermedades mentales. “La histeria (...) es consecuencia la mayoría de las veces de grandes amnesias”, escribe Freud en una ocasión, estableciendo el principio del que ha de partir el arte del psicoanalista. Si esta terapia no se aplica o no es eficaz, el paciente se ve obligado a repetir incesantemente lo reprimido olvidado en manifestaciones patológicas: un trabajo de Sísifo (p. 224).

El recorrido del poema se encuentra lleno de irrupciones del subconsciente que a veces parecen emerger atraídas por el propio flujo del lenguaje. Una palabra al final de un verso puede propiciar el comienzo de otro verso y formar una asociación aparentemente ilógica. Dicho proceso que ya ha sido ejemplificado cuando se mencionó la abundancia de seres animados e inanimados del poema permite emparentar a *Cuerpos*, aunque sólo sea por una cercanía de los procesos de escritura, a los métodos surrealistas para componer poemas. Asimismo, favorece la extensión del poema porque cualquier palabra o idea puede albergar otro verso en potencia, estableciendo vínculos subconscientes.

Una vez que se ha demostrado la importancia de las pérdidas para motivar la extensión del poema es posible afirmar que este factor constituye el *ritmo* del poema si adaptamos las ideas de Nasio (1986):

¿Qué es el ritmo, sino una estructura simbólica organizada como una serie de tiempos fuertes y tiempos débiles repetidos a intervalos regulares? [...]

Ahora bien, formulemos la hipótesis de que la presencia simbólica del otro en nuestro inconsciente es un ritmo, un acorde armonioso entre su poder excitante y mi respuesta, entre su papel de objeto y la insatisfacción que siento. Si considero que el elegido es irremplazable, es porque mi deseo se ha modelado progresivamente a las sinuosidades del flujo vibrante de su propio deseo. Es considerado como insustituible porque ningún otro podría amoldarse tan finamente al ritmo de mi deseo (p. 54).

Precisamente, es posible detectar un ritmo basado en la saturación de la memoria y que enseguida culmina en el vacío para volver a llenarse de recuerdos nuevamente, formando un bucle. Con el trasfondo de la pérdida, el sujeto desarrolla discurso sustentando en el deseo de búsqueda y la insatisfacción de su lucha. Las continuas menciones al fervor por lo corpóreo y lo lúbrico son la respuesta a ese deseo y determinan en gran medida las variaciones anímicas del poema.

3.5 Sujeto lírico: despersonalización y multiplicación

La última aproximación al efecto expansivo corresponde al papel que juega el sujeto lírico dentro del desarrollo del poema. En los apartados anteriores ya se ha insinuado de qué manera la enunciación en *Cuerpos* confronta la noción clásica del lirismo, en vista de que el sujeto es una presencia inestable, cuya complejidad roza los polos de la anulación y la multiplicación. Así pues, en esta sección corresponde sustentar por qué el poema extenso es considerado lírico,

Un acercamiento teórico a la enunciación lírica desarrollada en *Cuerpos* implica la inmersión en un campo de estudios vasto, cuya riqueza nos permite ahondar en el sentido de la producción textual generado a partir del yo, así como en el modo de configuración

formal derivado de dicha determinación enunciativa. Considerando que se trata de un debate inacabado, y de que sus diversos acercamientos teóricos a veces llegan a contraponerse en sus postulados⁵⁴, en este trabajo se ha optado por seguir algunas ideas de la corriente francesa de, particularmente las teorías de Dominique Combe y de Jean Michel Maulpoix, aunque también, en menor medida, se siguen las aportaciones de otros pensadores.

La historia del concepto de sujeto lírico se remonta, como señala Dominique Combe (1999), al debate sostenido por los románticos alemanes, quienes modificaron la división tripartita de los géneros tradicionales. Posteriormente, Hegel condensó el sistema designando al sujeto individual (y sus situaciones y objetos particulares) como el núcleo del género lírico. “En estas condiciones, el centro y el contenido propio de la poesía lírica es el sujeto poético concreto, en otras palabras, el poeta, incluso si está afectado del coeficiente de universalidad que lo convierte en arquetipo de la Humanidad” (Combe, 1999, p. 128). La identidad entre yo lírico y el sujeto biográfico tenía un carácter de veracidad puesto que estaba asentada en la memoria, en oposición a la condición ficticia de la prosa. Sin embargo, ya se ha mencionado anteriormente que esta postura acarreó otros problemas relacionados con la sinceridad y la ética del autor, ajenos al fenómeno literario.

Durante el período romántico⁵⁵ se apuntó hacia la disolución del yo en el Todo cósmico; de este modo, el yo no se mantendría en una zona meramente subjetiva, sino que estaría situado en un plano trascendental e impersonal, contrario al «principio de individuación». Las implicaciones de este cuestionamiento de la noción del sujeto ya han sido abordadas en esta investigación. Ahora basta señalar que sus consecuencias modelaron gran parte del pensamiento de la modernidad y fueron objeto de discusión en los siglos subsecuentes.

Sin embargo, dicho debate comenzó una verdadera sistematización crítica de la cuestión a partir del auge de la filología y la fenomenología alemana durante el siglo XX.

⁵⁴ Por ejemplo, la discusión entre René Wellek y Kate Hamburger, que puede seguirse en *Teorías sobre la lírica* (comp. Fernando Cabo Aseguinolaza)

⁵⁵ Combe apunta que en el Romanticismo existieron dos posturas exaltadas: 1) la exaltación del yo, que incluye a autores como Fichte, Maine de Biran, Chateaubriand y Musset, entre otros. 2) la disolución en el Todo cósmico, infundido por Schelling, Novalis, Maurice de Guérin, Victor Hugo, entre otros (130).

En esta época aparecieron las teorías de Margarete Susman, quien afirmó que «el Yo lírico no es un yo en el sentido empírico» sino «la forma de un yo», es decir, una creación de orden mítico, por lo que la poesía en tanto *Dichtung* se aparta deliberadamente de la realidad (*Wirklichkeit*)” (Combe, 1999, p. 136). Asimismo, en su obra *La estructura de la lírica moderna* Hugo Friedrich, planteó una crítica de gran alcance “donde se retoma de manera sistemática y amplificadas la dicotomía entre el sujeto lírico, totalmente despersonalizado (o impersonalizado como decía Mallarmé a propósito de su Libro), y el sujeto empírico” (Combe, p. 136). Finalmente, otra investigadora fundamental de la teoría germánica, Käthe Hamburger estableció una división radical entre la “enunciación real” de la lírica, opuesta a la “ficción” de la épica y el drama, que para Combe significa el cierre del círculo entorno a la historia del concepto de sujeto lírico, puesto que se conecta de nuevo con la idea de experiencia (*Erlebnis*) planteada por Goethe.

Posteriormente, la crítica (sobre todo, a partir de la obra de Karlheinz Stierle) volvió a considerar la posibilidad de un sujeto lírico totalmente desvinculado del sujeto real, gracias a la anulación de datos referenciales (Combe, p. 138). El resultado fue una confrontación entre *sujeto lírico* y *sujeto biográfico*, un binomio muy interesante para el análisis literario que, no obstante, mantiene ciertas complicaciones. Por ello, la solución que el teórico francés propone para esta antítesis se trata del *sujeto metonímico* —basado en las ideas de Susman, Walzel y Kayser— en el cual, la dimensión del sujeto lírico se entrecruza con el sujeto empírico gracias al proceso de la metonimia o sinécdoque:

Esta inclusión de lo particular en lo general, de lo singular en lo universal, parece proceder del mecanismo lógico-retórico de la sinécdoque generalizante: el yo de *Las flores del mal* marca un desvío en relación al yo autobiográfico de Charles Baudelaire bajo la forma de una sinécdoque generalizante que tipifica el individuo elevando lo singular a la potencia de lo general (el poeta), es decir, lo universal (el hombre) (Combe, 1999, p. 146).

En otras palabras, el proceso que deriva en el sujeto una separación de sí mismo, genera, también, un ensanchamiento del yo abre y abre la posibilidad de la auto ficcionalización; por lo tanto, el “yo” lírico se aproxima un “él” épico. Esta tensión generada entre el yo, el tú, y aun, el Nosotros (del hombre universal) desemboca en una serie de posibilidades que durante el desarrollo de la lírica moderna se agrava hasta derivar en la anulación del sujeto.

De acuerdo con la crítica francesa, en la actualidad la noción de sujeto lírico declina a favor de una ausencia de núcleo, es decir que, su orientación enunciativa ya no se afianza a partir de una unidad pronominal: “Le «sujet lyrique» n’est pas le centre-source d’une parole qui l’exprime, mais plutôt le point de tangence, l’horizon désiré d’énoncés subjectifs ou non qu’il s’attache à relier” (Rabaté, 1996, p. 67). El desbordamiento de la experiencia lírica mediante de la despersonalización cambia fundamentalmente el concepto de enunciación lírica que según Rabaté:

Ce que j’appelle énonciation lyrique serait ainsi cette possibilité d’articuler à la parole subjective, à son aventure singulière quelque chose qui est pré-sub-jectif, une dimension a –subjectif de la subjectivité (ce qui fonde réellement la parole), et qui serait aussi bien en deçà et au-delà du sujet. (1996, p. 72).

Así, la despersonalización del sujeto lírico conduce al dominio de la voz poética en el texto, y provoca la muerte del poeta, o lo reduce una instancia ambigua donde resulta imposible su determinación. Al respecto, quizás nadie ha hecho un análisis tan preciso como Jean Michel Maulpoix (1996), cuya teoría se basa en la siguiente premisa:

Le sujet lyrique n'existe pas. Objet fantasmatique de lecture ou d'amour, il n'est guère que celui à qui l'on se contente de songer, comme à une créature virtuelle, dépourvue d'identité stable mais dotée de visages nombreux : cet hyper ou cet infra sujet que l'on appelle communément «le poete» (p. 147).

Desde estas posturas, la teorización del sujeto lírico en *Cuerpos* adquiere una importancia fundamental puesto que es necesario ubicar la voz, el soporte del proceso memorístico que genera la expansión del poema. La primera dificultad que aparece en el análisis del texto está relacionada con la extensión del poema y su dinámica de contradicciones, ya que resulta difícil hallar un procedimiento que no tenga su oposición en algún punto del poema.

La proximidad de *Cuerpos* con los procesos de despersonalización subjetiva es evidente si consideramos, en principio, la escasa aparición del yo, o de sus formas verbales correspondientes. De hecho, en toda la primera parte del poema apenas aparecen tres menciones del yo, únicamente en el apartado VI. El primero de ellos, con un vocativo, introduce un yo implícito en la conjugación del verbo “amar” que se presenta en el siguiente verso: “Los amo, Cuerpos, pero prosigo mis desmanes, / mi peculiar rescate en

medio de trombas y naufragios” (Rojas, 2009, p. 49). El segundo, repite el proceso del yo implícito, pero incluye más verbos:

Pero están, Cuerpos, lo sé
(o lo intuyo, más bien,
puedo olfatearlo en la acre mirada que los lobos
encauzan en la debida dirección noctuna). (p. 51).

Y el tercero, resulta muy similar en su estructura al primer ejemplo, donde repite el verbo conjugado “amar”:

Los amo como entonces,
Cuerpos,
como antes cuando fueron la exaltación de lo carnoso
en lo sublime de la carne, (p. 52).

Esta participación limitada del yo destaca visiblemente porque la extensión del poema no se desarrolla a partir un sujeto lírico definido con una memoria concreta, sino que se trata de un sujeto evanescente, complejo, contradictorio, cuya memoria apenas puede desarrollarse en el plano abstracto. Para sustituir la participación activa del yo, el sujeto se manifiesta en tres modos diferentes:

1) Como un sujeto demandante que invoca a los cuerpos. El mecanismo de esta invocación, repetido a lo largo del poema consta de un llamado directo a los “Cuerpos”, seguido de un imperativo que genera una cadena de versos e imágenes abstractas, a menudo opuestas:

(Piérdanse,
Cuerpos,
y regresen,
aunque buscar la salvación carece de sentido

caigan en lo letal de la lujuria o restrinjan al máximo
su pésima costumbre de sacar ánimas del Purgatorio
y crean en las virtudes excelsas del pecado.) (p. 28).

2) Como un sujeto ausente que contempla los cuerpos, los describe y los persigue en sus acciones abstractas. El resultado de esta operación son grandes bloques de versos donde la presencia del yo apenas queda reflejada en las marcas deícticas:

Cuerpos,
tan caídos,
tan desmenuce de tabiques herrumbrados,
tan hermosos por ser ustedes derrama de la luz,
parte del agua,
sombra de aire,
reflejo vivo de un espacio inmenso que gira enloquecido de amor
por los reflejos que llegan de ustedes, 28

3) Como un sujeto ausente que permanece en el fondo de reflexiones independientes, siempre en el plano abstracto, a menudo entre paréntesis. Los temas principales de estas cavilaciones son el bien y el mal, la culpa y los sufrimientos de la pasión amorosa:

(Es difícil amar.

Lo amante escalda y fomenta, más después,
una ardiente chamusquina que apavora
la coincidente ubicación de las calderas
a toda prisa y deja todo escalofriado
como freidora ornamental y un tanto sin substancia alguna
en sus gélidos adentros.

Amor es ahogación desde mucho antes del naufragio
o fallecer en lo mejor de la agonía.) (p. 61).

Gracias a estos tres mecanismos el yo se diluye en el texto. Si bien se constata el desarrollo de una memoria dolorosa, repetitiva e imprecisa, en ningún momento se encuentra una referencia circunstancial, algún pasaje biográfico o algún rastro de conciencia juiciosa. El universo poético de *Cuerpos* se concentra en la multitud de personajes y abstracciones sin que requiera la participación de un yo activo. Y en los casos en los que parece que está a punto de emerger un yo, este se sumerge de inmediato en la propia dinámica del texto que lo devora, que lo arrastra a multiplicar las abstracciones y lo suprime en una cadena de imágenes, de modo que lo único que permanece al final es una correspondencia entre el sujeto y el texto. El texto se vuelve el sujeto. El poema deviene una criatura autónoma:

Pour Roland Barthes, le texte moderne est un tissu ou se défait le sujet «comme une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constitutives de sa toile». Le sujet est alors comme mangé par le texte même qu'il produit. Il est avalé (ou «ravalé», pour employer la terminologie de Rimbaud dans «Le cœur du pitre») par ses œuvres. Il donne à cet infini, à cet infini ou cet indéfini qu'est l'écriture des morceaux de soi à ronger, des fragments de finitude, de transitoire et de contingent. Il n'est plus cette conscience ou ce désir qui se pose face à un objet, il est ce texte qu'il a écrit, à travers lequel il existe, diffracté et dispersé, dépourvu de «noyau central». (Maulpoix, 1996, p. 151).

Si el sujeto se desarrolla a sí mismo en la materia textual significa que aquel evoluciona dentro de las potencialidades del lenguaje mismo. En este sentido es representativa la abundancia de recursos estilísticos y la riqueza léxica que, en conjunto, crean un laberinto de oposiciones donde el sujeto revela su crisis individual —y también la del hombre universal. Un ejemplo de este fenómeno es el lenguaje conducido a sus límites de plasticidad y significancia, que en varias ocasiones se tensa en un grado máximo y favorece la creación de neologismos, así como la aparición de barbarismos, que son una característica notable del afán por trascender los límites lingüísticos, por expresar lo inefable del dolor, por crear imágenes exorbitantes: “los párpados como un acabamiento de las formas de lo espurio, / espejeidad de lo espejeante que se sabe que es mero reflejo, / falsa imagen” (p. 72) o bien “Porque lo metalífero ruidera con la muerte, / cuerpa cuerpos, los sacude y desempolva, de paso a los difuntos”. (p. 82) Asimismo, el fragmentarismo es otra afirmación textual de este sujeto transido por las ausencias, que se evapora en los espacios en blanco, que se pierde en la ausencia de núcleos:

Le sujet lyrique s'effectue, mais il n'existe pas. Si désireux soit-il, son propre corps lui manque. Tandis que chaque individu est enclos dans une enveloppe sensible unie et périssable, le sujet lyrique se diffracte en paroles, lignes, taches, traits, sujets, verbes, compléments, rimes, rythmes et métaphores. Il ne peut faire longtemps la différence entre le dedans et le dehors ; il se tourne au paysage en récitant sa fable; il oscille sans cesse entre intériorisation et extériorisation, vaporisation et centralisation. D'où la multiplication paradoxale des figurations topologiques de son moi dont la carte d'identité se métamorphose en atlas géographique. (Maulpoix, 1999, p. 153).

En *Cuerpos* se comprueba que la multiplicación paradójica de las figuraciones del yo deriva en el desdoblamiento del yo, que es clave para entender la extensión desmesurada del poema. Si la memoria ya era superabundante considerada en la unidad del sujeto, cuando éste se multiplica, se generan varios núcleos que algunas veces producen su propia memoria o que son vistos como el *otro*, al cual debe enfrentarse en innumerables batallas. Las dos opciones desembocan en una prolongación del poema. A partir de la sección VI se introduce de modo repetitivo la idea de *los otros*, que desde el principio se presentan como una amenaza:

Lucha eterna,

doble del que en sí mismo se desdobra
pero se une de inmediato o se fragmenta en *otros-yo*
que se avorazan y destruyen a los que estaban, desde antes,
en pleito por ganar un sitio en el espejo (p. 46).

El sujeto niega su unidad, se siente desdoblado en una multitud de yos. “Le sujet lyrique moderne est un homme cousu de plusieurs » (Maulpoix, 1999, p. 148). El naufragio en la memoria abstracta provoca el desconocimiento de sí mismo en la infinidad de circunstancias que ha vivido en el pasado. Cada experiencia del yo está atravesada por el sentimiento de extrañeza, como si hubiera sido otro el que vivió esos hechos difusos. No es casual la asociación (remarcada en este análisis) entre el discurso de *Cuerpos* y las formas de la locura, de la alucinación, de los fantasmas. “En se libérant de ces conventions, le texte moderne présente le fantasma à nu, en tant que production d'un conflit dans l'instance du sujet de l'énonciation ; le texte moderne se destin même spécifiquement à présenter ce conflit en tant que tel” (Kristeva, 1974, p. 318). Dicho conflicto, a menudo enraiza

profundamente en la psique perturbada del sujeto que debe afrontar la culpa que emerge de su subconsciente:

Uno es el *Otro* que vive en las costumbres de lo dado,
el inquilino de los sórdidos pasajes,
donde se oyen los pasos del cristal jadeante
y los espejos se limitan a no ser sino inútiles estorbos
que sólo sirven para recoger imágenes, (p. 49).

El eco del “Je suis une autre” rimbaudiano resuena en el ejemplo anterior, donde el yo se despersonaliza, se desvincula de sí mismo para volverse objeto, y de este modo, poder analizarse en las vicisitudes de su memoria difusa. La presencia vil del otro puede interpretarse como un intento de huida, por la cual el sujeto puede desprenderse de sus culpas, o bien, por el contrario, como un tormento imperecedero porque conlleva una persecución eterna:

Doble forma de huir,
gemelo encontronado con su doble.
(El heridor acecha y el *Otro* se escabulle
pero, a la vez, acecha y, tenso, muerde
y su doble, también tenso, se agazapa oculto en su sí-mismo
que es de igual estirpe,
pero es otro señor el que descuelga los paraguas de su sitio (p. 46).

La consideración del *otro*, que en el poema también puede llamarse el *doble* o el *gemelo* se convierte en una obsesión por desentrañar los conflictos del solipsismo. George Steiner (2010), cuando expone el carácter representativo de la leyenda de Fausto como la cristalización de la pasión cerebral y sensorial por la mente en la cultura occidental, entrevé que la atención puesta en el *otro* está asociada a lo maligno: “Fausto y el «Otro», ya se califique de diabólico o se piense en él como *l’Autre* en nuestra conciencia dividida, dramatiza, como ningún otro escenario los ilícitos esplendores y vanidades de la

especulación filosófica” (p. 148). En el caso de *Cuerpos* la extensión larga del poema favorece la intromisión de pasajes reflexivos sobre el *otro*, donde son constantes las alusiones a la usurpación perniciosa de lo gemelos:

Lo metalífero que suena duro y raspa en serio
o se acalambra lo escalofriante del pavor que chirria como cuerpo
y desempaca lo otro donde vive el Otro,

lo no-dado,

la invención de lo irreal en donde Yo,
no el Otro ni los demás otros que se hacen pasar
como gemelos míos y me suplantan, en muchas ocasiones,
sino el de más allá, el muy lejano cavador de carne,
que, a fin de cuentas, es el yo sobrante de los múltiples otros
que pululan y se inventan / desinventan
en mundos fantasmales donde el tiempo

retorna a sus orígenes y concluye como tiempo, (p. 51).

La identidad extraviada del sujeto no sólo se encuentra multiplicada sino que se entrecruza con el mundo fantasmal de las pérdidas, donde sus dobles también se desvanecen y vuelven a nacer, como si asistieran a un laberinto de espejos donde resulta imposible distinguir la realidad. Lo único constante de esa parafernalia es la pasión por los seres amados que han partido, por sus ausencias. Para los gemelos no existe ningún ser que no tenga su contraparte, el no-ser. Y estos dos planos coexisten al mismo tiempo, se interrelacionan. A partir de estos vacíos surgen los desdoblamientos del sujeto, que se incorporan a la dinámica de los círculos:

Pero hay cierta pasión dejado por los rostros
en lo dual de lo vacío que coexiste en lo no-vacío,
el gemelo hueco y el hueco del gemelo que se vuelve

otro gemelo que se desprende de su hueco
y crea otro gemelo que se engendra de otro hueco
y se descrea y crea la necesaria atracción que la oquedad
debe tener para lograr que los cuerpos escapen de sus círculos,
no regresen (p. 56).

Ahora bien, la lectura del poema presenta una cuestión grave para sustentar la teoría de la despersonalización lírica, puesto que en el apartado VI se dejan ver referentes que posiblemente podrían referirse a la vida del poeta, es decir, que podrían tener un contenido biográfico. La aparición de este elemento extraño, una lista con nombres de mujeres, es notoria dentro del poema porque parece fuera del tono abstracto que predomina en el poema. Por única vez, se encuentran personas nombradas, entrelazadas con los cuerpos:

cuerpos nuevos encontrados muy recientemente,
cuerpo de Gabriela-sombra de Gabriela,
sombra de Alejandra-cuerpo de Alejandra,
cuerpo helado de Elba-sombra de Elba,
sombra enorme de un mundo en la penumbra (p. 52).

Los “cuerpos nuevos” que podrían significar “recuerdos recientes” o “pérdidas recientes” presentan el estatuto de fantasma o de sombra, cuya presencia está atravesada por la muerte, por la imposibilidad de recuperar el esplendor de otro tiempo. La descripción de estos cuerpos está envuelta por un aura prístina, que recuerda al tiempo inmemorial:

cuerpo de Blanca ahogado en la pureza de la nada,
cuerpo blando,
desvalido a la mitad de la ceniza y la mitad del fuego,
cuerpo de Elena,
forma pura o luz envuelta en caracol apurpurado. (p. 52).

Y finalmente, el cierre de ese apartado incluye dos personajes más, que también son caracterizados como algo inestable, huidizo, más cercano a un espejismo que a una realidad concreta:

Cuerpo que es cuerpos pero sigue, al mismo tiempo, siendo uno,
cuerpo resonante de Ana,
cuerpo de María, cervata huidiza y siempre perseguida,
cuerpo de Roxana,
que son, también, espejo que se vuelve cuerpos (p. 53).

Lo importante de estos últimos versos radican en la afirmación de que también el “cuerpo” es múltiple: “cuerpo que es cuerpos pero que sigue, al mismo tiempo, siendo uno”, lo cual quiere decir que no existe una correspondencia real entre los nombres y las personas. Cualquier cuerpo podría ser Gabriela, Alejandra o Elba. Blanca es Elena como Ana es María. De este modo queda descartado un vínculo con la realidad biográfica del poeta. Se trata más bien, de una invocación de nombres para llenar el vacío de sí mismo, de una singularización desarrollada por el ímpetu pero que no persigue ningún objetivo. “L’*éloge* est ce singulier surcroît de paroles que tire le poète de sa propre insuffisance, comme si seule une surabondance exclamatoire de noms et d’épithètes était susceptible de répliquer à ce vide qu’est à lui-même un «homme sans qualités». (Maulpoix, 1996, p. 157). Lo mismo sucede cuando, en el apartado VI, se enlista un conjunto de rutas de transporte, que parecen pertenecer a la memoria del sujeto:

lugares que desaparecieron de improviso

arrasados por una furia destructora,

lentos camiones destartados por el tiempo

que aún circulan para transporte de los sueños.

(Juárez-Loreto Azcapotzalco-Jamaica-Merced

Penitenciaría-Niño Perdido-Álamos
Circuito Circunvalación Hipódromo-Rastro
Azcapotzalco-Coyoacán-Narvarte
Colonia del Valle-Coyoacán
Villa Obregón-Insurgentes-Bellas Artes
Santa María-Mixcalco
San Rafael-Roma-Nueva Santa María
San Ángel-Tizapán.)

Rueguen por nosotros. Rueguen por la
sed y rueguen porque el tequila fluya
eternamente y el bebedor de sombras
prosiga bebiendo eternamente y prosiga,
también eternamente, la búsqueda
de cuerpos idos, y su alma no descansa
nunca, pene siempre por el infierno y
sus anexos.) (pp. 57-58).

En este caso resulta superfluo comprobar si efectivamente esas líneas de transporte existieron en el pasado. Lo más interesante de este inventario de rutas es que constituyen un asidero para el yo inestable. “Tout se passe comme si le sujet lyrique moderne se trouvait lancé au-dehors de soi à la recherche de son propre centre. Il ne peut s’en tenir à la simple «diction d’un moi central»” (Maulpoix, 1966, p. 155). Aunque el sujeto mencione rutas precisas, éstas no constituyen un referente real, sino que forman parte de su propio laberinto mental, poblado de fantasmas. Incluso estas líneas de transporte, que son algo inanimado, se personifican puesto que el sujeto las invoca para pedir por su salvación, en una suerte de plegaria paródica, lo cual explica que sólo constituyan un pretexto para manifestar una pena.

Con base en las ideas de Maulpoix, sólo resta suscribir que el sujeto lírico de *Cuerpos* no existe. A pesar de los desdoblamientos en gemelos, el sujeto sigue siendo una

evaporización de la memoria que se busca a sí misma, obstaculizada por su propia extrañeza de haber vivido demasiado:

Cerné de toutes parts mais solitaire, possessif mais dépossédé, le sujet lyrique est un palimpseste de visages aimés. Sa mémoire est exorbitante ; il s'exclame «J'ai plus de souvenir que si j'avais mille ans», car ce mémorial est celui de toutes les «autres vies» qui lui semblaient dues à chaque être. Hypermnésique, il se souvient de ce qui n'a en vérité jamais eu lieu. Il a tout vu, tout vécu, tout connu, y compris et surtout ce qui n'eut pas lieu d'être. Il existe à la façon d'une jonchée de signes, «encombré de bilans, / De vers, de billets doux, de procès, de romances, / Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances». La seule chose dont il se souvienne mal, parmi tout ce désordre, c'est lui-même.(p. 160)

Sólo esta hipermnésia deformante puede justificar la extensión del poema, en el cual ningún hecho ha sido vivido en la realidad, sino que se ha convertido en la parte de una alegoría inmensa para vencer el tiempo y proteger a los recuerdos del olvido. “En définitive, il se réduit à une simple inflexion de voix” (Maulpoix). Esta voz de largo aliento que alberga las batallas de una vida, se extiende hacia el infinito para dejar plasmado una sola prueba: el testimonio de la pasión amorosa.

Conclusiones

Una de las dificultades más importantes planteadas al inicio de esta investigación era la escasa profundización teórica en torno a la naturaleza del poema extenso moderno. Exceptuando la gran tesis de Juan José Rastrollo, el panorama conceptual en el ámbito hispánico parecía insuficiente para estudiar los poemas extensos modernos escritos en el curso del siglo presente. Por otra parte, en el caso de *Cuerpos* de Max Rojas, tampoco había ningún análisis profundo, ni de sus aspectos estilísticos ni de sus significados.

En vista de estos factores, el primer logro del presente trabajo consistió en revertir dichas ausencias. La doble tarea emprendida se desarrolló en tres momentos bien definidos. Primero se expuso un breve repaso de las líneas de discusión que se han entretreído sobre el concepto del poema extenso a lo largo de la modernidad. De este modo se propició un acercamiento contextual que dio algunas pistas para la formulación de nuestros propios conceptos y que permitió explicar algunas circunstancias concomitantes (factores históricos y culturales) fundamentales para la comprensión del poema extenso moderno.

Posteriormente, el hilo de la investigación derivó en la enunciación de los códigos de género más importantes —tanto estilísticos como temáticos— del poema extenso moderno. En ellos se resaltó el papel del fragmentarismo y la hibridación como recursos esenciales para generar el efecto expansivo. Además, se comprobó la correspondencia entre el poema extenso y fenómenos históricos relacionados con la crisis del sujeto moderno. Dicho de otro modo, se pudo comprobar que el poema extenso es un soporte indispensable para encauzar las búsquedas existenciales del hombre.

Las aseveraciones vertidas en ese apartado se encontraron sustentadas principalmente por la crítica anglosajona, cuyas teorías, escritas, en algunos casos hace varias décadas, cobraron una relevancia particular en la esquematización propuesta en este trabajo. Así, se favoreció la renovación de ideas poco difundidas gracias a la presentación de un cuadro coherente con los códigos de género que explican al poema extenso moderno.

Para finalizar, el logro más destacado de esta disertación consistió en proponer uno de los primeros estudios sobre *Cuerpos*, una de las obras poéticas más importantes de

nuestra tradición literaria. La observación de los códigos de género en la configuración del mismo reveló su filiación con la modalidad de los poemas en serie, así como su formación a partir de una visión fragmentaria, inherente a la modernidad. Asimismo, fue posible la dilucidación del efecto expansivo, un concepto trascendente para entender la construcción de una obra abierta. Gracias al binomio memoria-olvido, se pudo apreciar el modo en el cual el poema adquiere una dinámica autónoma que favorece la acumulación de versos y la repetición infinita de los temas.

En este punto, no puede desdeñarse la importancia de la muerte como un horizonte permanente en el desenvolvimiento de la memoria. Su continuidad obsesiva dentro del poema demuestra que *Cuerpos* se adscribe al conjunto de poemas extensos que exploran los grandes temas de la existencia humana, y que convierten su discurso en una permanente reflexión intelectual, aunque no anula la participación de cierto lirismo evanescente. En suma, la proyección estética de *Cuerpos* podría considerarse como una gran alegoría de la memoria herida, de la incapacidad para superar el sufrimiento, de la negación de la muerte y de los conflictos psíquicos del hombre moderno.

Finalmente, la consideración de *Cuerpos* como un poema en serie, abierto, rizomático o en bucle, no podría entenderse sin la posición del sujeto lírico dentro del mismo. Por eso era imprescindible comprobar su naturaleza. Para ello se recurrió a la crítica francesa, especialmente a Jean Michel Maulpoix, que hizo posible un acercamiento al carácter volátil del sujeto lírico en la obra de Max Rojas. El resultado tuvo dos revelaciones: por una parte se identificó una presencia prácticamente nula por parte del yo lírico, es decir, una disolución del mismo; y por otra, se determinó que el lirismo estaba mediado principalmente desde una instancia clamorosa, desde una voz in-vocativa en permanente búsqueda de los cuerpos (recuerdos).

Para terminar, no cabe duda de que se ha ofrecido una aproximación muy importante a la obra de Max Rojas. Si bien, es evidente que aún quedan muchos temas y perspectivas que abordar en *Cuerpos*, cuya extensión alberga una cantidad indefinida de tópicos tanto estilísticos como temáticos para explorar, ahora es posible con unas pautas de interpretación que favorezcan la lectura de dicho poema. Las investigaciones posteriores podrían tomar como base alguna de las tesis plasmadas en este trabajo, e incluso podrían

encontrarse herramientas para examinar cualquier poema extenso, ya que los códigos de género son aplicables para otros tipos de composiciones de la misma familia.

Bibliografía

- Allen, D. (1983). The Forest for the Trees: Preliminary Thoughts on Evaluating the Long Poem. *The Kenyon Review*, 5(2), 78-82. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/4335368>
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente*. Barcelona: Acantilado.
- Aristóteles. (2007). *Arte poética*. México: Porrúa.
- Arriarán, S. (2010) *Filosofía de la memoria y el olvido*. México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Austin, L. (1953). La genèse du "Cimetière marin". *Cahiers De L'association Internationale Des Études Francaises*, 3-5, 253-269. doi : 10.3406/caief.1953.2038
- Baudelaire, C. (1988). *Edgar Allan Poe*. Madrid: Visor.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bentué, A. (2002). *Muerte y búsquedas de inmortalidad*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Berryman, J. (1987) *Ensayos literarios*. Puebla: UAP.
- Bizzarri, G. (2011). De las antiguas vestiduras del poeta: Saint-John Perse y el "Long poem" de viaje en América Latina. *Cuadernos Americanos*, 4(138), 99-126. Recuperado de <http://biblat.unam.mx/es/revista/cuadernos-americanos/13>
- Bogarín Quintana, M., Martínez Yépez, H., & Espinoza Galindo, A. (2012). Ciertos métodos de la investigación-(trans)creación: La (etno)poética de Jerome Rothenberg. *Societarts. Revista De Artes.*, 1. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/272493349_Ciertos_metodos_de_la_investigacion-transcreacion_La_etnopoetica_de_Jerome_Rothenberg

- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Calles, J. (2009). Poesía y silencio: la huella del romanticismo en la poesía moderna. *Espéculo. Revista De Estudios Literarios*. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/psilenc.html>
- Castro López, O. (1973) *Examen crítico de T. S. Eliot, Tierra baldía*. México: UNAM.
- Cirlot, J. (1992). Ceniza. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cirlot, J. (1992). Fuego. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Combe, Dominique. (1999). La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía (Trad, Ángel Abuín González). En F. Cabo Aseguinolaza (Ed.), *Teorías sobre la lírica* (pp. 127-153). Madrid: Arco Libros.
- Conte, J. (1992). *Seriality and the Contemporary Long Poem*. University at Buffalo. Recuperado de https://www.acsu.buffalo.edu/~jconte/Seriality_Sagetrieb.htm
- David Nasio, Juan. (1996). *El libro del dolor y del amor*. Barcelona: Gedisa.
- De Bravo Delorme, C. (2013). Sentido de la imaginación en William Wordsworth. *Ideas Y Valores*, 62(153). Recuperado de <http://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/rt/printerFriendly/29151/43895>
- Del Prado Biezma, F. (2010). Poe, Baudelaire y Mallarmé (en el nacimiento del poema moderno). *Revista De Filología De La Universidad De La Laguna*, (28), 95-122. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3284417>
- Dingler, C. P (2012). *Lyric and the Rhetoric of the Serial Mode in Twentieth Century American Poetry: Figuring Voice in the Work of Spicer, Berrigan, and Ashbery* (Tesis doctoral). University of California. Recuperada de <http://escholarship.org/uc/item/83w928kh#page-3>
- Eliade, Mircea. (2011). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza.

- Fauchereau, Serge. (1970). *Lectura de la poesía americana*. Barcelona: Seix Barral.
- Fränkel, Hermann. (1993). *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica : una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*. Madrid: Visor
- Gallardo Paúls, E. (2011). *Épica. Sobre poética*. Recuperado de <https://peripoiotikes.hypotheses.org/387>
- Gioia, D. (1983). The Dilemma of the Long Poem. *The Kenyon Review*,5(2), 19-23. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/4335357>
- González Iglesias, J. (2004). Navegar por un gran río. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/02/28/babelia/1077928754_850215.html
- Graña, M. C. (2011). Entre la piedra y el agua: la genericidad de los poemas largos. *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, 4(138), 65-97.
- Greene, R. (Ed.). (2012). Canto. En *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press.
- Greene, R. (Ed.). (2012). Collage. En *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. (4ª Ed.) New Jersey: Princeton University Press.
- Greene, R. (Ed.). (2012). Hybrid Poetry. En *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. (4ª Ed.). New Jersey: Princeton University Press.
- Greene, R. (Ed.). (2012). Lyric Sequence. En *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. (4ª Ed.). New Jersey: Princeton University Press.
- Greene, R. (Ed.). (2012). Serial Form. En *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. (4ª Ed.). New Jersey: Princeton University Press.
- Harald, Weinrich. (1999) *Arte y crítica del olvido*. España: Siruela.
- Heidegger, Martin. (2013). *Nietzsche*. Barcelona: Ariel.

- Holmes, T. (2011). *Notes Towards Investigative Poetry (Part One)*. *The Line Break*. Recuperado de <https://thelinebreak.wordpress.com/2011/10/10/notes-towards-investigative-poetry-part-one/>
- Hurtado, E. (2015). Ocho fragmentos entorno a Muerte sin fin. En R. Guedea, *Historia crítica de la poesía mexicana* (1st ed., pp. 468-475). México: Fondo de Cultura Económica.
- James, W. (1989). *Principios de psicología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Joubert, Jean-Louis. (1999) *La poésie*. París: Armand Colin.
- Keefe Ugalde, S. (1994). El 'poema largo' femenino en la España actual. En *Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 173-180). España: Juan Villegas. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1783462>
- Keller, L. (1997). *Forms of expansion*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kristeva, Julia. (1974). *La Révolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil.
- Lacoue-Labarthe, P., & Nancy, J. (2012). *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lamas, M. (10 de junio de 2016). Una poesía documental. *Infolibre*. Recuperado de https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2016/06/10/una_poesia_documental_50981_1821.html
- Langbaum, Robert. (1996). *La poesía de la experiencia*. España: Comares.
- Laverde Ospina, A. (2010). Con-fabulación entre la historia y la poesía: legitimación retórica de la identidad hispanoamericana en el siglo XIX. *Historia Y Sociedad*, 18. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/26054/1/23584-82209-1-PB.pdf>
- Luminet, J. (2014). Eurêka d'Edgar Poe : le Beau défend le Vrai. *LUMINESCIENCES*. Recuperado de <http://blogs.futura-sciences.com/luminet/2014/01/11/eureka-dedgar-poe-le-beau-defend-le-vrai/>

- Martín Navarro, A. (2010). *La nostalgia del pensar*. Sevilla: Thémata-Plaza y Valdés.
- Maulpoix, J. (1996). La quatrième personne de singulier. En D. Rabaté, *Figures du sujet lyrique* (pp. 147-160). Francia: Presses Universitaires de France.
- Mchale, B. (2000). Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem. *The Yearbook of English Studies*, 30, 250-262. doi:10.2307/3509256
- Mesa Gancedo, D. (2006). Hacia una alegoría de la literatura. Las reflexiones sobre el poema extenso en los ensayos de Octavio Paz. *Revista De Humanidades: Tecnológico De Monterrey*, 21, 25-47. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38402102>
- Mesa Gancedo, D. (2008) *El poema extenso como institución cultural. Forma Poética e identidad americana en Bello, Heredia y Echeverría*. Madrid: Nueva Revista de Filología Hispánica.
- Murphy, P. (1989). The Verse Novel: A Modern American Poetic Genre. *College English*, 51(1), 57-72. doi:10.2307/378185
- Nasio, J. D. (1996). *El libro del dolor y del amor*. Barcelona: Gedisa.
- Osorio de Ita, G. (2017). La hibridez a través de las estrategias de enunciación en la poesía mexicana contemporánea, por Gustavo Osorio de Ita. *Círculo de Poesía*. Recuperado de http://circulodepoesia.com/2017/01/la-hibridez-a-traves-de-las-estrategias-de-enunciacion-en-la-poesia-mexicana-contemporanea-por-gustavo-osorio-de-ita/#_ftnref2
- Osorio, O. (2002). La Tierra Baldía: Un Palimpsesto del siglo XX. *Espéculo. Revista De Estudios Literarios*, 20. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html>
- Paz, Octavio. (1972) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

- Paz, Octavio. (1994) *Obras completas*. (Vol. 2). México: Fondo de Cultura Económica.
- Perloff, M. (2003). *The futurist moment*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pessoa, Fernando. (1985). *Sobre literatura y arte*. Madrid: Alianza.
- Pinos, J. (2015). La poesía. La historia. El relámpago. *Jaime Pinos*. Recuperado de <http://jaimepinos.blogspot.mx/2015/10/la-poesia-la-historia-el-relampago.html>
- Poe, E. A. (2011). *La filosofía de la composición*. México: Fontamara.
- Rabaté, Dominique. (1996). Énonciation poétique, énonciation lyrique. En D. Rabaté, *Figures du sujet lyrique* (pp. 147-160). Francia: Presses universitaires de France.
- Ramos, O. G. (1988). *Categorías de la epopeya*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Rastrollo Torres, J. (2011). Hacia una caracterización del poema extenso moderno. *Revista D'estudis Comparatius. Art, Literatura, Pensament [En Línia]*, 4, 103-116. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/250436/335138>
- Rastrollo Torres, J. (2015). *Cometemos un círculo que dura. Sobre el poema extenso moderno : tres calas en la lírica hispánica : Espacio, Metropolitano y El libro, tras la duna* (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra. Departament d'Humanitats. Recuperado de <http://www.tdx.cat/handle/10803/307059>
- Rastrollo Torres, J. (2016). La genericidad del poema extenso: hacia una clasificación de sus modos de expresión. *Castilla. Estudios De Literatura*, 7, 584-622. Recuperado de <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/497>
- Rojas, M. (2009). CUERPOS, presentado por Max Rojas. *Max Rojas*. Recuperado de <http://maxrojas.blogspot.mx/2009/05/c-u-e-r-p-o-s-presentado-por-max-rojas.html>
- Rojas, Max (2011). *Cuerpos*. México: Conaculta.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. México: Tusquets.

- Sanders, E. (2017). *Ed Sanders, from Investigative Poetry: The Content of History Will Be Poetry. The Museum of American Poetics*. Recuperado de <http://www.poetspath.com/transmissions/messages/sanders.html>
- Scapolo, B. (2011). Paul Valéry face à Edgar Allan Poe. Une pensée philosophique entre composition et création. *Tangence*, 95, 11–28. <http://dx.doi.org/http://dx.doi.org/10.7202/1004044ar>
- Steiner, George. (2012). *La poesía del pensamiento*. México: Fondo de Cultura Económica-Siruela.
- Swensen, C., & St. John, D. (2009). *American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry*. New York: W.W. Norton.
- Terrell, C. (1980). *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. Berkeley: University of California Press.
- Torres, A. (2017). *Memoria episódica: definición y partes del cerebro asociadas. Psicologiyamente.net*. Recuperado de <https://psicologiyamente.net/psicologia/memoria-episodica>
- Valéry, Paul. (1995). *Estudios literarios*. Madrid: Visor.
- Vásquez Rocca, A. (2015). La cuestión del sujeto: psicopatologías del yo y la transformación biopolítica de la subjetividad. *Nómadas*, 42, 53-75. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105140284004>
- Veres Cortés, L. (2010). Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura. *Sphera Pública*, 10, 103-122. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29719345007>
- Vernant, J. P. (1973). *Mito y pensamiento de la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel.
- Weinrich, H. (1999). *Leteo: Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela.

Wellek, R. (1999). La teoría de los géneros, la lírica y el Erlebnis (Trad. María López Sánchez). En F. Cabo Aseguinolaza (Ed), *Teorías sobre la lírica* (pp. 9-54). Madrid: Arco Libros.