

LA GENERICIDAD DEL POEMA EXTENSO MODERNO:
HACIA UNA CLASIFICACIÓN
DE SUS MODOS DE EXPRESIÓN

JUAN JOSÉ RASTROLLO TORRES
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

“Hay días en que a uno le es dado leer enormes poemas”.
R. Bolaño, *San Roberto de Troya*

“Ya no hay novela ni poema: hay situaciones
que se ven en su orden verbal propio”.
J. Cortázar, “Situación de la novela”

Uno de los cambios sustanciales en el terreno siempre cuestionado de la modernidad poética es el creciente espacio que el autor lírico contemporáneo concede no sólo a la presencia del yo y a la experiencia propia a través de la reconstrucción fragmentada del sujeto, sino también a la reflexión y a la propia conciencia de su labor creadora. Pese a que la modalidad genérica del poema extenso¹ no es

¹ En la etiqueta de “poema extenso” se manejan dos conceptos que precisan matizarse: 1. Por “moderno”, nos referimos al conjunto de los nuevos valores y actitudes presentes en la creación estética desde el Romanticismo alemán hasta nuestros días. Situados en el terreno del tema que abordamos, digamos que, aunque el poema de carácter lírico de notable extensión se dio por primera vez en el Barroco con *Soledades* de Góngora y *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, nos referiremos al movimiento romántico como puente y punto de partida de aquello que distingue un poema extenso clásico (eminentemente narrativo y sin una presencia explícita del yo) de uno moderno como *El Preludio* de Wordsworth, con un fuerte componente lírico, mezcla de géneros y exposición de un complejo sujeto poético

una creación exclusiva de la modernidad literaria, se podría afirmar que, si hay un género poético que ha gozado de una vida especialmente vigorosa y encarnado en mayor medida esa “representabilidad” de lo moderno, ese es –junto al poema en prosa y el fragmento– el poema de largo aliento. No obstante, a lo largo del siglo XX y de este que vivimos, paralelamente al aumento del espacio creativo de poemas de una cierta extensión, se ha generado un restringido campo teórico en torno a la caracterización de esta nueva forma poética (especialmente en el ámbito hispánico). Desconocemos los motivos de esa escasez de estudios, pero tal vez subyace en ese descuido el pretexto de que las cuestiones de género son algo anclado en la vieja tradición aristotélica o, a lo sumo, hegeliana. Tengamos en cuenta que, hasta hace pocas décadas, el término “poema” aparecía popularmente asociado al rasgo semántico de “extenso” y tan sólo la “poesía” era nombrada en referencia a una composición breve de carácter poético. O que, desde el inicio de la modernidad literaria, en España existe una cierta reticencia a aportar reflexiones teóricas que acometan la espinosa labor de definir novedades acaecidas en cuestiones de praxis literaria. Sólo la inercia o la confusión pueden revelarnos la causa de la omisión injustificada de esta modalidad genérica en los estudios de teoría y crítica literaria contemporánea. Pese a esto, la formulación teórica del poema largo nos parece un aspecto inexcusable, sobre todo teniendo en cuenta la reciente publicación de poemas de notable calidad en nuestro ámbito y la cuestión de que la extensión de un discurso condiciona decisivamente la configuración textual.

generador de mundo (un yo moderno bien distinto del yo comunitario de la lírica antigua). Hay que esperar, pues, al paradigma moderno que representó el pensamiento romántico para que el poema de largo aliento se convirtiera en un género poético con su propio horizonte de expectativas. 2. En cuanto a lo “extenso” como criterio ontológico del género que queremos caracterizar, habría que señalar que sólo cabe atribuir tal adjetivo al texto en términos relativos de espacio y no de tiempo o duración tras su lectura; es decir, de tiempo en el sentido de “intensión” o repercusión que el poema –sea largo o breve– pueda tener sobre el receptor. En ese sentido, es difícil establecer un límite. Sería ingenuo intentar delimitar los versos o páginas de un poema extenso y ni siquiera la extensión sería criterio suficiente para definir de manera tautológica el poema largo como un género diferente; en este sentido, una serie de poemas breves seguidos de notables silencios podrían ser leídos como un solo poema extenso. Tampoco sería pertinente el criterio de que el poema extenso requiere una lectura de una sentada, porque el lector es en definitiva quien decide cómo procesar el poema.

Hasta hace pocos años, según palabras de la crítico S. Kamboureli en *On the Edge of the Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, “el poema largo ha sido leído como texto lírico, como épico, como un discurso poético narrativo o” –ante la imposibilidad de otorgarle una definición genérica– “como un texto posmoderno” (Kamboureli, 1991: xiii). Aunque formulándolo así su definición pueda parecer vaga y dispersa, el género incluye algunos de los poemas más significativos de la poesía contemporánea. Cabría preguntarse, entonces, qué sería de la modernidad lírica sin poemas como *Una tirada de dados*, *La tierra baldía*, *Altazor* o *Espacio*. Obviando parte de la novela contemporánea (Lezama Lima, Proust o Joyce) –radical y no sometida a los pedestres cánones del realismo–, el poema largo fue a lo largo del siglo XX (y lo es también en el XXI) el instrumento literario idóneo para fijar las diferentes facetas del hombre actual: fragmentario, caótico y sumido en su propia crisis de identidad.

Pero, ¿qué es realmente un poema extenso? ¿Por qué definir el poema largo como un género o estudiar su particular gramática? Y, sobre todo, ¿por qué definir un género que positivamente se resiste a toda definición genérica? Decía Todorov que el género era la única forma de postular la relación entre el texto y el mundo (o un modelo de mundo). La del estudioso búlgaro era una definición basada de forma palmaria en el principio de mimesis, sin embargo –aun siendo conscientes de la indefinición, mixtura y del “inclusivismo” del poema extenso moderno– esclarece notablemente nuestro propósito al definir como género las formas poéticas largas cuya longitud aumenta y se expande en virtud de la densidad temática, creativa y formal del discurso.

Desde que Edgar Allan Poe consideró este tipo de composiciones como la manifestación literaria de una *contradictio in terminis*, han sido muchos los críticos y autores (T. S. Eliot, O. Paz, E. Montale, A. Sánchez Robayna, N. Vélez, F. Davey, M. L. Rosenthal y S. Gall, M. Dickie, M. C. Graña, R. Kroetsch, K. Martens, S. Kamboureli o M. Domenichelli) que han señalado la gran dificultad que supone describir el poema extenso desde un punto de vista genérico; sin embargo, es esta misma resistencia a definirse como género (el “lawlessness or desire to reside on the edge”, que apuntaba la canadiense Smaro Kamboureli en *On the Edge of the Genre*) la que realmente lo caracteriza como tal. Añadamos a esto que el moderno poema extenso es, además, un caso ejemplar de incertidumbre

genérica, no sólo por su libertad formal y temática, sino también por la corriente de pensamiento –reacia a cualquier tipo de preceptiva– en que su advenimiento se produjo: el Romanticismo.

Y es que las ideas de transgresión, subversión e inconformismo constituyen ya por sí mismas rasgos de genericidad nucleares a la hora de definir el poema extenso como género. Con términos como “restlessness” o “lawlessness”, la estudiosa reta precisamente el monismo de la tradicional concepción genérica, subrayando sus contradicciones e insistiendo en la necesidad de repensar sus reglas de género y el error que supone asociar el poema largo contemporáneo a un solo género tradicional:

The long poem has been read as a lyric, as an epic, as a discursive narrative, as a postmodern text. But these readings, although partly invited by the long poem itself, are, I argue here, already misreadings based on the generic fallacy that a literary text, no matter how complex, tends to privilege one genre among the many it might borrow from. The long poem cannot be read as if it were an extended lyric, a strange epic –strange because of our unheroic times– or as if it were a narrative poem; it may share the emotive tonalities of the lyric, but it doesn't sanction the lyric's brevity; it may share the epic's intent to *sing* of national matters and anxieties, but it does so in ways that parody the epic ethos. And when it tries to tell a story, it gets sidetracked and tells instead a story about the telling of the promised story (Kamboureli, 1991: xiii-xiv).

Esta definición es toda una piedra de toque para constatar la indefinición del género que tratamos y la dificultad de abordarlo desde un punto de vista genérico, ya que, por lo general, se revela como una modalidad textual mutante –abarca desde su arqueología prístina muchos géneros como la épica, la novela en verso, la poesía narrativa, la serie lírica o el collage/montaje² y su multicódigo reside *on the edge* de todos los géneros.

² Haroldo de Campos, refiriéndose al poema *Guesa* (1888) del portugués Joaquim de Sousa Andrade en su artículo “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, define la técnica de composición del poema extenso como un ejercicio de “montaje”: “O episódio do *Inferno de Wall Street* é todo ele uma espécie de teatro sintético, feito por um processo de montagem de eventos, com notícias extraídas de periódicos da época, fragmentos históricos e mitológicos, citações, comentários mordazes, tudo isso em diálogos comprimidos, num estilo descontínuo, pontilhados de palavras e frases polilíngües. O poeta é perfeitamente explícito sobre sua técnica de composição” (Campos, 1979: 289).

1. LA “GENERICIDAD” DEL POEMA EXTENSO MODERNO: ¿FORMA ESPECIAL O IMPURA?

“No ha habido nunca literatura sin géneros,
es un sistema en continua transformación...”
T. Todorov, “El origen de los géneros”

En la determinación de esta forma escritural y el esclarecimiento de su naturaleza, el punto de partida ha de ser la argumentación sobre la ontología del género lírico y la fenomenología del yo poético. Aunque Platón –teniendo en cuenta tan sólo el modo de imitación– ya distinguía en el poema el modo narrativo puro (ilustrado por el ditirambo) y el modo mixto (la epopeya), que mezclaba lo narrativo con el diálogo, fue Aristóteles quien estableció en su *Arte Poética* tres pautas para determinar el género de una composición: el instrumento de la imitación, la cosa imitada y el modo de imitar. De ello deriva que los primeros humanistas que intentaron definir el género lírico atendieran al primer criterio para establecer la primera definición del género mélico o lírico, llamado así por ser canto o *melos* al son de la lira. No obstante, la división genérica aristotélica era cuatripartita: poesía épica, trágica, cómica y ditirámbica. Dando un salto en el caleidoscopio taxonómico de los géneros desde sus orígenes aristotélicos hasta el Humanismo, descubrimos a Diómedes (s. IV), quien, rebautizando los tres modos platónicos, sistematizó los siguientes *genera* considerándolos desde el punto de vista del modo de imitación: *genus ennarrativum*, referido a los géneros narrativos, sentenciosos o didácticos en los que sólo habla el autor; *genus imitativum* o dramática, referido a las obras en las que sólo hablan los personajes; y *genus commune* (épica y lírica), donde se incluían las obras en las que el autor y los personajes tienen derecho a la palabra por igual. La aportación resulta esclarecedora si tenemos en cuenta que, como *genus commune*, tenía cabida la epopeya y todo discurso híbrido y polifónico donde la voz del autor alterne con la de los personajes.

Un momento central en la andadura hacia la caracterización del largo poema lírico se halla en tratadistas italianos del siglo XVI tales como López de Pinciano (1547-1627), que en su *Philosophia Antiqua Poetica* substituyó torpemente el ditirambo aristotélico –composición poética consagrada a Baco e interpretada con acompañamiento musical de flauta y danza– por la lírica. El acompañamiento musical y

el baile eran, por tanto, un lastre a la hora de comprender el poema lírico renacentista. En cuanto al criterio de la “cosa imitada”, permitía la inclusión de diversos niveles de personajes en la lírica, pero esto resolvía poco. De los tres criterios, el más productivo era el tercero: el modo de imitar o lo que hoy llamamos el “modo de la enunciación”. Fue aquí donde Pinciano³ retomó las ideas de Diómedes proponiendo la misma división tripartita de los poemas: *poema enarrativo* (en el que sólo habla el poeta), *poema activo* (en el que hablan varios personajes) y *poema común* (en que a veces habla el poeta y a veces otro). Como decíamos, este último se aproximaría al modo de la épica y del moderno poema extenso de carácter lírico. El poema lírico quedaba para Pinciano dentro de los parámetros del poema “enarrativo”, donde tenía también cabida *De rerum natura* de Lucrecio o el Virgilio de las *Geórgicas*. En la *Epístola cuarta* de la obra de Pinciano –viendo la escasa rentabilidad de su clasificación para determinar la naturaleza de muchos poemas– distinguió entre poemas regulares (*enarrativos, activos y comunes*) e irregulares o extravagantes. Sería en esta última “taxonomía” en la que cabría incluir los poemas líricos de Horacio o la lírica renacentista. Además de Pinciano, el tratadista italiano Antonio Sebastiani Minturno con *De poeta* (1559) y *L’arte poetica* (1564) expuso una división tripartita de los géneros atendiendo al modo de la imitación: épica o mixta, escénica y lírica o exegemática. Todas estas teorías llegaron a España a través de las *Tablas poéticas* (1617) del murciano Francisco Cascales (1563-1642)⁴ y del *Examen del Antídoto* del Abad de Rute, el cordobés Francisco Fernández de Córdoba (1565-1626), que viajó con el duque de Sessa a Italia donde conoció la polémicas literarias de la última década del siglo XVI. El *Examen del Antídoto* es uno de los documentos teóricos de la época más importantes sobre las *Soledades* de Luis de Góngora. Allí el Abad, consciente de que el modo de enunciación del poema extenso de Góngora era claramente épico o mixto, lo calificaba de lírico, con lo cual –como afirma el estudioso Joaquín Roses en su artículo “Francisco Fernández de Córdoba y su

³ Sobre la cuestión, véase el estudio de S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*.

⁴ Sobre las aportaciones de Cascales a la teoría de los géneros trató García Berrio en *Introducción a la poesía clasicista. Comentario a las “Tablas poéticas” de Cascales*. La importancia de este tratadista radica en que fue el primero que pensó que algo diferente a una acción (un pensamiento, un concepto o un sentimiento que simplemente expone o expresa) puede ser motivo de una fábula.

contribución al debate sobre el poema lírico moderno”– “abre una nueva vía hermenéutica que permite considerar al género lírico no desde presupuestos estructurales, sino desde argumentos estilísticos y pragmáticos” (Roses, 1996: 1432). El Abad también recuperó en su estudio algunos presupuestos poéticos de la *Epistola ad Pisones* de Horacio, en los que recomendaba unidad y grandeza para el género lírico: “Musa dedit fidibus divos puerosque deorum / et pugilem victorem et equum certamine primum / et invenum curas et libera vina referre” (Horacio, 2003: 157)⁵. La gran aportación de Fernández de Córdoba de cara a nuestro propósito es que ya pudo apreciar la contradicción que suponían los postulados de Horacio para el estudio de poemas extensos como *Soledades*. Valoró claramente que este poema era más largo de lo propio en el género lírico y su acción no era una sola, sino muchas. Se defendió, no obstante, de las posibles objeciones de los exégetas argumentando que la extensión importaba poco, pues “más o menos no varía la especie” (Roses, 1996: 1433); y, con respecto a la variedad de acción, argumentaba:

en cuanto a la acción o fábula, bien se pudiera sustentar por una, siendo un viaje de un mancebo náufrago, pero antes queremos que sean muchas y diversas: porque de la diversidad de las acciones nace sin duda el deleite antes que de la unidad (Roses, 1996: 1433).

Hallamos aquí toda una piedra de toque para la definición del moderno poema extenso de carácter lírico, definido –como veremos– no sólo por su duración, sino también por su voluntad de unidad constructiva, fragmentariedad, hibridación genérica, polifonía y variedad del sujeto poético. *Soledades* se definía así como un “monstruo” fuera de los cánones clásicos presupuestos para el género lírico caracterizado por la brevedad y la unidad de personaje y acción. El otro obstáculo con el que se encontró el Abad a la hora de definir la naturaleza genérica del poema extenso de Góngora era el de no tener precedentes en la lírica antigua: el *Orlando* o la *Jerusalén liberada* eran poemas épicos contagiados de lirismo, pero de forma alguna líricos. ¿Qué nueva criatura era ese poema lírico de composición mixta con una extensión de más de mil versos? La respuesta del Abad

⁵ “La musa concedió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los dioses y al púgil victorioso y al caballo primero en la carrera y las inquietudes amorosas de los jóvenes y las libres reuniones en que se bebe vino” (Horacio, 2003: 157); traducción de Aníbal González.

fue escurridiza. Afirmó que a veces la naturaleza –contrariamente a su propósito inicial– engendra “monstruos” como este. Aunque despachó con absoluta ligereza la cuestión fundamental de la extensión, como se aprecia, dio a entender de manera subrepticia que era la clave del problema. No obstante, el caso de un poema de carácter lírico de notable extensión cristalizaba por primera vez en el Barroco con *Soledades* de Góngora o *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, composiciones concebidas ambas con voluntad de crear un poema unitario. Otras muestras de poemarios con cierta extensión en el siglo XVII fueron *L'allegro* o *Il Penseroso* de John Milton, *L'Adone* de Marino, *La epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada o el *Paraíso* de Soto de Rojas: poemas extensos incardinados en lo que Pinciano llamaba “géneros enarrativos”, cuya modalidad enunciativa se limitaba a la reflexión moral de alto alcance o a la descripción lírica sin hendidura en el alma humana. Con anterioridad, nos podríamos remontar a Petrarca con el *Canzoniere* para encontrar un fenómeno semejante, pero en este caso la obra constituía un número considerable de poemas líricos con una cierta unidad de composición, aunque de ninguna manera se trataba de un poema extenso unitario. Destaquemos además que, por otra parte, Petrarca –en un posible conato de esclarecer la naturaleza del género lírico– ya había manifestado que “la alegría, como el dolor, prohíben los discursos largos” (Ballart, 2005: 159).⁶ En la máxima de Petrarca, subyacía el indisoluble trinomio emoción/lírica/brevidad en que coincidirán los poetas y críticos que (desde Poe) pondrán en tela de juicio una definición esclarecedora y definitiva del poema extenso moderno.

Recuperando el hilo de nuestro rastreo por la cartografía del género lírico, señalemos que hasta muy entrado en siglo XVIII se llamó lírica tanto al poema melódico en la línea de “Songs” de Shakespeare como a los poemas de Donne o Marvell; y sólo a partir del siglo XIX se empezó a definir la lírica al margen de sus cualidades musicales. Añadamos que al hombre romántico –siempre al margen de cualquier tipo de acotación coercitiva– nunca le interesaron los límites, sino la infinitud. Es más, los románticos reinterpretaron el esquema de la tríada taxonómica de los géneros aportando una transformación del

⁶ Cita tomada indirectamente de *El contorno del poema*, donde Pere Ballart, reflexionando sobre la extensión del poema, condena al fracaso el poema extenso al considerar que “cuanto más breve es un texto, mayor tiene que ser la confianza del poeta en que los méritos de lo que ha hecho puedan dejar satisfechas las expectativas del lector” (Ballart, 2005: 160).

sistema clásico de los modos de enunciación en un sistema real de géneros⁷ con una definición que, a veces, entrañaba especificaciones de contenido,⁸ actitudes y elementos temáticos. Fueron precisamente románticos como Schlegel, Novalis o Hölderlin los primeros que poseyeron una concepción moderna de la complejidad de los géneros literarios y su pluralidad, así como de la hibridación (aspecto clave del poema extenso moderno) y de las posibilidades de transformación de los géneros clásicos en otros nuevos. Veamos cómo esta idea del hibridación genérica se desprende de forma clara del famoso fragmento 116 del *Athenäum* de Schlegel:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no es sólo reunir los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica; también quiere, e incluso debe, ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad; debe poetizar el ingenio, y colmar y saturar las formas del arte con las más puras y más variadas materias de la cultura, animándolas con las pulsaciones del humor. La poesía romántica abarca todo lo poético, desde el más gran sistema del arte –que contiene, a su vez, varios sistemas–, hasta el suspiro, el beso que, en un canto natural, exhala el niño poeta [...] Sólo ella es infinita, como sólo ella es libre, y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no tolera ley alguna por encima de él. El género poético

⁷ Según Gerard Genette, la clásica clasificación genérica según los modos de enunciación es extraliteraria o lingüística y sólo la romántica es puramente literaria: “La diferencia de estatuto entre géneros y modos se encuentra principalmente ahí: los géneros son categorías propiamente literarias, los modos son categorías que dependen de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión verbal. [...] Pero la tríada romántica y sus derivados posteriores no se sitúan ya en este terreno: lírico, épico dramático se oponen aquí a los *Dichtarten*, ya no como modos de enunciación verbal, anteriores y exteriores a toda definición literaria, sino más bien como una especie de *archigéneros*. *Archi*– porque cada uno de ellos se supone que sobrepasa y contiene, jerárquicamente, un determinado número de géneros empíricos, los cuales son evidentemente, y sea cual sea la amplitud, duración o capacidad de recurrencia, hechos de cultura y de historia; pero también (o ya) –*géneros* porque sus criterios de definición incluyen siempre, como ya hemos dicho, un elemento temático que supera la descripción puramente formal o lingüística” (Genette, 1988: 227-228).

⁸ Retomando a Hegel a través de G. Genette, las “especificaciones de contenido” propias de cada género serían: las relaciones humanas o la colectividad asociadas al género épico; la individualidad y los conflictos internos al lírico; y los conflictos y choques entre personas, propias de la dramática.

romántico es el único que es más que un género poético, el único que es, por expresarlo así, la poesía misma: pues, en cierto modo, toda poesía es romántica, o debería serlo (Schlegel, 2009: 81-83).

La poesía romántica es, como dice Schlegel, “el espejo del mundo” porque de las tres “formas” (épica, lírica y dramática) consideradas por el romántico sólo la forma lírica en su subjetividad es capaz de abarcar a todas; la forma dramática es objetiva; y la épica es una mixtura de ambas y, por tanto, es subjetiva y objetiva a la vez, hallándose “entre lo representado y lo representante”. No obstante, como también dice también Genette, la reinterpretación romántica no es el epílogo de la larga historia de clasificación genérica. Dando un salto en el tiempo, Käte Hamburger en los años 50 con *La lógica de la literatura* hizo una notable aportación en la clasificación de los géneros híbridos al considerar que era imposible atribuir a la clásica tripartición el binomio subjetividad-objetividad. De ahí, decidió reducir la tríada a dos elementos o “géneros” que engloban toda la literatura (prosa incluida): el lírico o subjetivo, donde da cabida al tradicional género lírico e incluye la literatura autobiográfica y la novela reflexiva en primera persona; y la ficción, que agrupa la antigua épica, el género dramático y otras formas de poesía narrativa como la balada. Es cierto que la clasificación de Hamburger parte de una ontología discursiva realista, pero es especialmente productiva para nuestra modalidad genérica, si tenemos en cuenta que gran parte de los poemas extensos son el resultado de una combinación de momentos de intensidad emocional y referencias autobiográficas.

En definitiva, el poema extenso moderno –como ocurre con formas menores como la balada– se halla al margen de los géneros principales, pudiendo ser clasificado como “forma especial” o “impura” por distar de la clásica estructura y extensión del género lírico y resultar de la mixtura de las tres formas genéricas instituidas: lírica, narrativa y dialógica.

2. RASGOS DE “GENERICIDAD”

Llegados a este punto, aunque resulte difícil enmarcar el género del nuevo poema extenso y contradigamos la propia dinámica mutante de la modernidad, se hace precisa una especificación de sus criterios de definición o rasgos de genericidad. Advirtamos que, siendo conscientes de la confusión que desde Aristóteles las teorías genéricas

han forjado a lo largo de la historia de la teoría literaria y de las múltiples respuestas que se han dado a la pregunta de qué es un género (una norma, un modelo de competencia, una categoría o criterio de clasificación, una esencia literaria...), procuraremos –desde argumentos estilísticos y pragmáticos– registrar únicamente los aspectos genéricos con alguna productividad textual no transcendentales a la propia textualidad del poema; de esta manera, vamos a entender la genericidad o “architextualidad” de nuestro modelo de escritura en un sentido de “transtextualidad” (según la terminología elaborada por Genette en *Palimpsestos*), es decir como un juego de recurrencias y filiaciones empíricamente abordables, una red de similitudes textuales o “hipertextualidades” de tipo formal o de contenido, una estructura o modelo de composición y una “intertextualidad” de lugares comunes (temáticos, a veces) prestados de unos textos a otros:

a) El criterio de una *extensión* que supera a la de la poesía tradicional es el rasgo distintivo e indispensable para caracterizar esta forma escritural ya que, por principio, la esencialidad poética no es extensa. Lo extenso y su fluencia determinan una disposición discursiva justificada –como dice Genette– por la mayor “amplitud, duración o capacidad de recurrencia, hechos de cultura y de historia” (Genette, 1988: 228). Y es que, en realidad, en la mayoría de estos poemas⁹ la extensión está justificada por la variedad temática, la

⁹ Las características reseñadas en este apartado y la clasificación del siguiente surgen de un *corpus* de análisis constituido por poemas extensos modernos (entendiendo por tales los que se escribieron a partir del Romanticismo) de ámbito hispánico y universal. Añadamos que, lógicamente, no están todos los que son. Se espera, no obstante, que este acopio de textos –ordenados según la fecha de publicación o composición– en constante reelaboración sirva de canon y paradigma de lo que consideramos “poema extenso moderno”: *El Preludio* (W. Wordsworth, 1799-1850), *Canto de mí mismo* (W. Whitman, 1855), *Guesa Errante* (J. Sousândrade, 1888), *Una tirada de dados* (S. Mallarmé, 1897), *Zone* (G. Apollinaire, 1913), *Oda marítima* (F. Pessoa, 1914), *Los Doce* (A. Blok, 1918), *El cementerio marino* (P. Valéry, 1920), *Anábasis* (S. J. Perse, 1921), *La tierra baldía* (T. S. Eliot, 1922), *Poema del fin* (M. Tsvetáieva, 1924), *El puente* (H. Crane, 1930), *Altazor* (V. Huidobro, 1931), *The Cantos* (E. Pound, 1925-1970), *Drop a star* (L. Felipe, 1933), *Más allá* (J. Guillén, 1936), *El hombre con la guitarra azul* (W. Stevens, 1937), *Muerte sin fin* (J. Gorostiza, 1938), *Poema sin héroe* (A. Ajmátova, 1940-1962), “A” (L. Zukofsky, 1940-48), *Canto a un dios mineral* (J. Cuesta, 1942), *Notas para una ficción suprema* (W. Stevens, 1942), *Elegías de Bierville* (C. Riba, 1943), *Cuatro cuartetos* (T. S. Eliot, 1944), *El contemplado* (P. Salinas, 1946), *Alturas del Macchu Picchu* (P. Neruda, 1946), *Cementerio de Sinera* (S. Espriu,

complejidad de su forma de contenido, las repeticiones, las superposiciones, el fluir fragmentario de la conciencia, las intertextualidades y la variedad de ritmos verbales y sensoriales que se arraciman en ellos. Añadamos que este criterio distintivo ya define y contrapone a otros géneros instituidos como el cuento frente la novela: o que, incluso en algunas literaturas (como la americana o la italiana), el género del poema extenso ha quedado acuñado con términos como *long poem* o *poemetto*, lo cual permite diferenciar el poema de extensión media del largo.

b) A pesar de la complejidad del sujeto poético, otro rasgo de productividad genérica es el *lirismo* en el amplio sentido hamburgeriano del término; es decir, como una combinación de emoción, reflexión y autorreferencialidad. El poema extenso moderno, además de dar la oportunidad al poeta de expresar sus inquietudes y su

1946), *Paterson* (W. C. Williams, 1946-1958), *Sindbad el Varado* (G. Owen, 1948), *Espacio* (J. R. Jiménez, 1941-1954), *Aquí en la tierra* (J. Bernier, 1948), *Lamentación de Dido* (R. Castellanos, 1955), *Aullido* (A. Ginsberg, 1956), *Piedra de sol* (O. Paz, 1957), *Metropolitano* (C. Barral, 1957), *La ragazza Carla* (E. Pagliarani, 1959), *Las cenizas de Gramsci* (P. P. Pasolini, 1960), *The Maximus Poems* (Ch. Olson, 1960-75), *Briggflatts* (B. Bunting, 1965), *La piedra absoluta* (M. Adán, 1966), *Revelaciones de Rafsol* (R. J. Muñoz, 1966), *Poeta de las cenizas* (P. P. Pasolini, 1966), *Anagnórisis* (T. Segovia, 1967), *Las obras completas de Billy el Niño* (M. Ondaatje, 1970), *Tres poemas, Autorretrato en espejo convexo, Una ola* (J. Ashbery, 1972-1975-1981), *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (Jaime Sabines, 1973), *Pasado en claro* (Octavio Paz, 1974), *En busca de Cordelia* (C. Janés, 1974), *Out of place* (E. Mandel, 1977), *Descripción de la mentira* (A. Gamoneda, 1977), *The Martyrology* (BPNichol, 1978-1985), *Alfabeto* (I. Christensen, 1981), *Tercera Tenochtitlan* (E. Lizalde, 1982), *Galaxias* (H. de Campos, 1984), *Blanco en lo blanco* (E. de Andrade, 1984), *La libélula* (A. Rosselli, 1985), *Hospital Británico* (H. V. Temperley, 1986), *Usted* (A. Guzmán, 1986), *Cántico cósmico* (E. Cardenal, 1989), *Omeros* (D. Walcott, 1990), *El Levante* (M. Cărtărescu, 1990), *El río* (M. Á. Bernat, 1991), *Viaje terrestre y celeste de Simone Martini y Bajo forma humana* (M. Luzzi, 1994-1999), *Escena de la película Gigante* (T. Villanueva, 1994), *Del natural* (W. G. Sebald, 1995), *Los neochilenos* (R. Bolaño, 1998), *La tumba de Keats* (J. C. Mestre, 1999), *El libro, tras la duna* (A. Sánchez Robayna, 2002), *Matar a Platón* (C. Maillard, 2004), *El carrito de Eneas* (D. Samoilovich, 2005), *El río de agua* (Á. García, 2005), *Tiempo* (V. L. Mora, 2008), *El Sur* (M. Kurek, 2010), *Han vingut uns amics* (T. Marí, 2010), *Icaria* (J. M. Rodríguez Tobal, 2010), *Rapsodia* (P. Gimferrer, 2011), *Elegía en Portbou* (A. Crespo Massieu, 2011), *Entreguerras* (J. M. Caballero Bonald, 2012), *Vrata neprovrata* (B. A. Novak, 2014), *Camp de Mar* (A. Jaume, 2014), *Nu)n(ca* (L. Amara, 2015), *En mi pradera* (F. Boyer, 2015)...

pensamiento fragmentario, tiene una forma y una estructura poética en la que el texto se dispone en forma de secuencia de versos o series estróficas (*El libro, tras la duna* o *Muerte sin fin*), verso libre (*Metropolitano*, *Canto de mí mismo* u *Hospital Británico*), mezcla de verso y prosa (*Anagnórisis*) o como poema en prosa (*Espacio*). No obstante, como hemos visto, la crítica y los teóricos de los géneros literarios han ido poniendo en duda la esencialidad lírica de las composiciones largas porque asocian esta cualidad a la brevedad y la intensidad; otros, como Paz, han considerado que dicha esencialidad también se presentaba en los poemas extensos, pero en partes reducidas que correspondían con momentos de revelación poética. El debate ya parecía estar gestándose con George Santayana cuando en *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante y Goethe* (1910) escribía:

Si un pasaje breve es poético por estar repleto de sugerencias que llevan hasta el extremo nuestra atención y nos transportan y arrebatan, ¡cuánto más poética debería ser una visión grávida de todas las cosas que nos preocupan! Enfoca una pequeña experiencia, da cierta amplitud y profundidad a tu sentimiento y verás cómo la imaginación aumenta. Dale más amplitud y profundidad, deposita en ella todas las experiencias, conviértela en una visión filosófica del mundo, y verás que su carácter imaginativo llega hasta un grado superlativo y resulta eminentemente poético... La poesía no es así poética por ser breve o incidental, sino, al contrario, por ser vasta y elevada (Santayana, 2009: 33).

Como Santayana, nuestra tesis defiende que el lirismo va más allá de lo breve o extenso y que el moderno poema largo es lírico en esencia, aunque reconocemos en él la combinación del sentir poético con fragmentos narrativos. Al respecto, nos dice también el filósofo español:

Leyendo cualquier poema algo dilatado se advierte en seguida que las partes son mejores que el todo. Un poeta puede coordinar unas pocas palabras, una o dos cadencias, una imagen interesante. De esta manera pone de manifiesto algún momento de tensión relativamente elevada, de sentimiento relativamente aguzado. Pero en el momento siguiente la tensión disminuye, el sentimiento desaparece, y lo que se dice tiene generalmente poco que ver con lo anterior o, cuanto menos, es inferior a él (Santayana, 2009: 13).

Esta sencilla declaración demuestra en cierto sentido que el hecho poético se fundamenta en la instantaneidad y la condensación de la palabra y sentido, pero también confirma que el poema largo existe con sus limitaciones, sus enlaces y sus transiciones de lo lírico a lo diegético. Esta idea de la posibilidad de mantener la intensidad a pesar de la extensión (“una exclamación continuada”, decía Valéry) queda demostrada, además, por el hecho de que otros discursos extensos como la novela o el ensayo contienen largos pasajes de hondo lirismo sin que esto interfiera en su esencialidad narrativa o reflexiva.

c) Como hecho literario, el moderno poema extenso está asociado a la *modernidad literaria* y a su historia cultural. Esto se evidencia en múltiples aspectos, pero sobre todo en el cuestionamiento del sujeto poético y –ante la imposibilidad de referirse a una realidad global y objetiva– en la pulsión del poeta por representar una visión fragmentaria de esta como *pathos* o como algo propio del espíritu de nuestra época (“es una era de fragmentos”, sentenciaba V. Woolf) y de un pensamiento más basado en la intuición que en la deducción. Así se observa, por ejemplo, en algunos fragmentos de *El Sur*, donde lo fragmentario coincide con un pensamiento distraído e inconexo, condición asociada a la conciencia del hombre moderno: “Veo que este libro, sin embargo, se compondrá / de meras digresiones” (Kurek, 2015: 109); o “Construir frases que suenen como citas: / he ahí la esencia de la literatura” (Kurek, 2015: 87).

d) La *narratividad* de un itinerario geográfico o de una *anábasis* espiritual constituye un elemento funcional de gran productividad en este modelo discursivo que vincula lo lírico a lo diegético, alternando ideología y autorreferencialidad como rasgos de modernidad y método de ampliación de las expectativas poéticas. Por eso uno de los lugares comunes del poema extenso moderno es la pulsión de “contar” la vida como un viaje ascensional, una *anábasis* (en un sentido literal y metafórico) o como resultado de una errancia de la memoria del poeta que hace un alto al final del camino para rendir cuentas de su existencia: “Pero yo sólo estoy haciendo un poema bio-bibliográfico” (Pasolini, 2015: 35). En todas estas muestras están presentes la recurrencia a la memoria y a la vivencia del recuerdo, un tono reflexivo en forma monologada en primera persona, rasgos del poema dramático y cierta autorreferencialidad. Por ejemplo, en el caso del texto fundacional del género, *El Preludio* (1799) de Wordsworth, el

sujeto lírico enunciador nos narra y canta su formación poética desde la infancia hasta la plenitud de su madurez. *Espacio* de Juan Ramón Jiménez es, como *El Preludio*, una “autobiografía lírica”, una fuga de confesión o autoanálisis con tintes de *stream-of-consciousness* y un testamento poético que refiere el largo camino del poeta exiliado desde su Moguer natal hasta La Florida y Puerto Rico: setenta y tres años de vida consciente, creativa y trascendente se resumen en unas cuantas páginas. *El libro, tras la duna* de Sánchez Robayna, honesto deudor de los textos de Wordsworth y Jiménez, es un poema extenso en 77 fragmentos, cuya arquitectura íntima se organiza también en torno a un eje autobiográfico que va desde la niñez hasta el presente de la escritura, ese “ahora” con el que se inaugura el poema:

Ahora.
 En la mañana oscura del desceñido octubre,
 en que, umbroso y en calma, yace el mar
 entregado a la pura equiescencia del cielo,
 al deslizarse de las nubes blancas
 que un gris ya casi mineral golpea
 [...] sólo ahora,
 el comienzo
 comienza (Sánchez Robayna 2002: 13).

A lo largo de los fragmentos que componen *El libro, tras la duna*, cristalizan los hitos vitales o *spots of time* de la vida de Robayna, haciendo así avanzar un discurso poético que alterna la diégesis vital del poeta canario con momentos epifánicos de intensificación lírica. Otro ejemplo más reciente lo constituye el mencionado poema *El Sur* del polaco Marcin Kurek, donde el yo poético inicia un viaje mental por su vida tras pensar que ha sido envenenado por haber bebido el contenido de una botella que transportaba hasta Polonia una rama de adelfa:

Ya no recuerdo a quien de nosotros se le ocurrió
 la idea de llevarnos la pequeña rama,
 que habría de resistir el más largo
 viaje, y luego servir de prueba fehaciente
 de la existencia del sur (Kurek, 2015: 27).

e) *Mixtura* y punto de enlace de los tres “archigéneros” (lírico, épico y dramático), entendiendo “épico” en el sentido de la antigua

epopeya que apuntaba Hamburger (“narración de una situación y de unas figuras que en ella aparecen”); o bien “dramático”, como “momentos de tensión en la narración” (Hamburger, 1995: 204). Esta transtextualidad literaria brota del *ethos* de alteridad del poeta moderno por conciliar su mundo interior con la realidad exterior y el otro; de su tendencia a mezclar géneros a fin de invertir sus convenciones; y, como sostiene Kamboureli, del anhelo de explorar –a través de ese diálogo genérico– cierta coherencia:

In fact, coherence occurs, is marked, only when the contradictory genre systems of epic, lyric, non-epic narrative poetry and non-literary discourse operating within the long poem posit their various interrelationships. Coherence, then, does not annul contradiction: it brings to light the generic interplay that makes the contemporary long poem a distinct poetic form. The inclusiveness of the long poem does not presuppose a harmonious interrelationship among its mixed literary kinds, nor does it necessitate a complete cancelling out of their idiosyncratic generic elements; instead, it announces a dialogue of genres (Kamboureli, 1991: 45-46).

En palabras de Haroldo de Campos, quien cuestiona en términos semiológicos el poema extenso, los géneros, la literatura y el mismo lenguaje verbal en aras de un metalenguaje: “O poema é como uma mensagem em segunda potencia, como um super-signo, cujo significante questiona o significado de sua mensagem primeira (de seu processo mesmo de produção significativa)” (Campos, 1979: 300).

f) *Polifonía textual, hibridación y discursividad transtextual*: la libertad compositiva propia de la modernidad confiere al autor la posibilidad de reflexión, moviéndose entre aspectos dialécticos y expresivos de naturaleza distinta que divergen y convergen en determinados momentos de la composición. Ya lo anunciaba Lamartine en 1831: “hoy el único libro posible es el periódico”.¹⁰ En efecto, en el nuevo poema moderno –como un mosaico de noticias de prensa– el lenguaje genera lenguaje, ya que en él se congregan inusuales modos enunciativos (lenguaje prosaico y conversacional),

¹⁰ Cita tomada indirectamente del mencionado artículo “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-americana” de Haroldo de Campos, donde el poeta brasileño asocia la simultaneidad y el fragmentarismo del lenguaje periodístico a la única forma compositiva de la modernidad (Campos, 1979: 285). La traducción del portugués es nuestra.

intertextualidades, plurilingüismo, múltiples voces (“las voces de la poesía” de las que habló Eliot) y se da cabida, en definitiva, a materiales textuales y visuales de diversa índole que enlazan mundos, culturas y épocas alejadas entre sí: *Una tirada de dados* de Mallarmé es una especie de poema enciclopédico construido de titulares de periódico o partituras musicales que meditan sobre las posibilidades futuras de la propia poesía; en *El libro, tras la duna* de Sánchez Robayna, por ejemplo, el poeta nos sumerge en la Prehistoria al narrar su visita a las pinturas rupestres de las Cuevas de Altamira; o Paz, en *Piedra de sol*, retoma el tiempo prehispánico.

g) La *fragmentariedad*¹¹, como visión poliédrica y granular de la experiencia poética, constituye el principio compositivo del texto poético largo, pero con una voluntad constructiva de trabazón y unidad determinadas por un tono y un hilo temático, diegético o expresivo comunes a todo el texto. Esa ilusión de unidad se logra gracias a la presencia –en los distintos “fragmentos implicados”

¹¹ En nuestro trabajo entendemos que “fragmentarismo” y “fragmentariedad” deben ir referidos a realidades distintas. Identificamos “fragmentarismo” con la disposición de un poema a base de fragmentos inconexos (*Una tirada de dados* o algunos momentos de *Hospital Británico* son ejemplo de ello) o susceptibles de expresar realidades o formas discursivas distintas; la idea de “fragmentariedad” (“fragmentalismo”, según Mora) y textos fragmentados, sin embargo, la entendemos más bien aplicada a poemas extensos estructurados en fragmentos (con base numérica en su mayoría), es decir como la cualidad de representar el pensamiento disperso del hombre contemporáneo a través de un texto largo de la misma manera que se nos presentaría en una sesión fotográfica o en los fotogramas de un *filme*. Añadamos que la estética del fragmento es la base axial de la estructura externa de este tipo de poemas y es, precisamente, la labor de engarzar y definir los puntos de sutura entre sus fragmentos lo que se ha venido llamando “composición” y donde se halla otro de los baluartes de esta nueva modalidad genérica. A esto mismo –a esa interrelación de las partes forjada por el autor–, es a lo que llamamos “voluntad compositiva”, como una cualidad intrínseca del moderno poema extenso que lo distingue de las series de poemas articulados independientemente con un hilo conductor común, tales como *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez o *La alegría* de Giuseppe Ungaretti. Sobre la estética del fragmento, véanse también el artículo de Haroldo de Campos, «Ungaretti y la estética del fragmento» (1983), y el de Sánchez Robayna, “Entre el fragmento” (1985), donde el poeta canario (suscribiendo las palabras de Ungaretti) sentencia que “la poesía sólo puede proponerse como fragmento” (Sánchez Robayna, 1985: 127). El fragmento, para Robayna, tiene sentido en tanto que “envés” del silencio; es decir, en tanto que el texto “forja una ecuación de palabra y silencio”, en la que este es la parte audible-visible de dicha ecuación.

(Frank Kermode)– de elementos isotópicos tales como la *concordia oppositorum*, los temas recurrentes o ciertos motivos musicales...; y gracias a otros elementos, como la voz, el tono de confesión o los aspectos métricos y rítmicos del poema. No obstante –digámoslo en términos similares a los de Jenaro Talens en *El sujeto vacío* (2000) o Vicente Luis Mora en “Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica” (2015)–, en el género del poema extenso quedan representados tanto los textos fragmentados como los fragmentarios:

El primero, *fragmentado*, que habrían seguido autores como Novalis o Hölderlin, “presupone una tradición previa de cuya trayectoria es producto y cuya presencia es necesaria, en la medida en que sin su referencia se vuelve incomprensible”; el segundo, *fragmentario*, que habría seguido Espronceda, intenta por el contrario “hacer tabla rasa de esa misma tradición”. Su fragmentarismo representa un discurso cuyo centro no es ya la remisión a un pasado explicador, sino la misma ausencia de centro. Es decir, la escritura *fragmentada* nos señala el camino hacia algo que se ha roto y que aparece representado con sus grietas, mientras que la escritura *fragmentaria* nos indica que algo ha sido quebrado *a conciencia*, con la intención de mostrar que nunca fue realmente sólido (Mora, 2015a: 93).

h) El poema como *analogon de la realidad física*: aunque no se deberían adoptar las especificidades temáticas como criterio clasificatorio de un género, añadamos que algunos detalles de contenido y elementos temáticos referenciales de un tiempo dilatado o un espacio físico totalizante tienen –en nuestro particular caso– categoría estética, en tanto que analogizan el poema que estamos leyendo: el río, el círculo, el viaje, la inmensidad (marismas, dunas, el mar, la ciudad monstruosa...), las ruinas, la ola, la pradera, el desierto (*Tiempo*, de Vicente Luis Mora), las galaxias, el archipiélago, las “esquirlas” (*Hospital Británico*, de Héctor Viel Temperley), el puente o la piedra (como en *La piedra absoluta* de Martín Adán, representando la estabilidad o la eternidad) actúan como *analogon* del poema que estamos leyendo. Maticemos que, en el caso de estos discursos poéticos largos, los aspectos semánticos se hallan en su ontogénesis y son estímulos –haciendo referencia a Schaeffer en su artículo “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”– de gran “productividad genérica”. Como decía Mallarmé, “el mundo existe para terminar en un libro”; y es en este sentido en el que los

poemas extensos y su arquitectura compositiva se presentan como un *analogon*, que persigue la visualidad de una realidad física; pero no en el sentido de que el contenido del texto derive en la imagen del referente textual, sino –tal y como lo entiende el profesor Antonio Monegal– siendo la propia extensión y disposición de sus versos lo que sugiera esa imagen:

...ya no se trata de que la palabra provoque una imagen mental del objeto ausente, sino de hacer presente la imagen, directamente accesible al sentido de la vista, mediante el despliegue espacial de la palabra misma. La materia de la escritura, el significante como objeto que es, deviene así vehículo de una analogía que no depende exclusivamente de su significado, aunque con frecuencia se asocien. La autonomía del objeto artístico adquiere así otro alcance (Monegal, 1998: 58).

Espacio, por ejemplo, encarna la inmensidad de las marismas floridianas como cronotopo que aúna espacio y tiempo; *Oda Marítima* de Álvaro de Campos condensa tiempo y espacio de un pasado lejano y los conecta con el presente a través del ansia de libertad y la rebeldía del personaje del pirata; en *Muerte sin fin*, el poema representa la dialéctica de la copa y el agua; las diferentes secuencias de *Metropolitano* de Barral simbolizan las estaciones de metro en las que el poeta se va deteniendo durante su errancia mental; o, por último, el espacio de reflexión se convierte en la representación visual del propio poema en el “poema-western” *En mi pradera* del francés Frédéric Boyer: “El canto de mi pradera es el canto de la contemplación / el canto de la inmensidad el canto de la espera” (Boyer, 2015: 93). En este sentido, la estudiosa del poema largo moderno latinoamericano María Cecilia Graña justifica de esta manera la “expansión textual” de muchos poemas de esta índole en su revelador artículo “Entre la piedra y el agua: *la genericidad* de los poemas largos”:

La extensión, que generalmente colabora en la distinción clasificatoria de los géneros, en el poema largo, más que ayudar a establecer si el mismo constituye o no un género literario, se transforma en un instrumento para hacer de cada texto un amplio espacio para construir un *analogon* de la grandiosidad natural del continente latinoamericano o de la monstruosidad de algunas de sus ciudades. Ese elemento referencial, que ha constituido un estímulo

escriturario para muchos autores, ha sido articulado con el dispositivo formal, manteniéndolo ya dentro de los parámetros líricos tradicionales, como las silvas de Bello en el siglo XIX (Graña, 2011: 95).

j) Pese a que no hay acuerdo acerca de qué tipo de *composición musical* representa esta modalidad escritural (sinfonía, sonata, rapsodia, canto, una serie de variaciones...), el poema extenso moderno tiene una base melódica que muchos de sus autores incluso han esclarecido desde su paratexto. De hecho, se podría afirmar que existe una relación directa entre la vigencia del poema largo a partir de Romanticismo y el surgimiento de la sinfonía a finales del siglo XVIII. La particular estructura del nuevo poema extenso está concebida como una pieza musical o sinfonía, donde se suceden a intervalos temporales los distintos fragmentos que constituyen cada pieza. El poeta, para lograr un ritmo de emoción fluctuante, opera en estos textos a partir de la alternancia de “sorpresas” discursivas entendidas como momentos de revelación, rupturas, pasajes de menor intensidad o cambios prosaicos que presenta el texto –como si de variaciones de una fuga musical se tratase–; y de “recurrencias”, representadas por los motivos musicales, los aspectos métricos o rítmicos (encabalgamientos, esticomitias, silencios, versos diseminados...), el tono que unifica los fragmentos, la dialéctica de preguntas y respuestas y, en definitiva, por otras isotopías de significado o rasgos de cohesión textual. Esta misma idea que intentamos revelar resulta más sencilla en palabras de T. S. Eliot en “La música de la poesía”:

El uso de motivos recurrentes es tan natural para la poesía como para la música. Hay posibilidades poéticas que tienen cierta analogía con el desarrollo de un tema por parte de distintos grupos de instrumentos; hay posibilidades de transiciones en los poemas comparables a los diferentes movimientos de una sinfonía o un cuarteto; hay posibilidades de disposición contrapuntística de un asunto-tema. Es en la sala de conciertos, más que en la ópera, donde puede encontrarse el germen de un poema (Eliot, 2011: 358).

En el caso de *Espacio*, por ejemplo, los tres fragmentos responden a la mencionada estructura musical de sucesión-cantada-sucesión y, en ellos, el leitmotiv “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo” (Jiménez 2012: 121) se repite en toda la composición como una letanía. *Metropolitano* está concebido como

una sucesión de ocho poemas o secciones (distribuidas en cuatro “correspondencias”), que representan la trayectoria cíclica de un itinerario en tren metropolitano y se engarzan mediante un sistema de acumulación, cuya lógica interna exige una estructura fragmentaria donde cada fragmento representa las múltiples paradas del tren, las zonas oscuras y los espacios intersticiales que simbolizan los senderos de irracionalidad de nuestra propia conciencia. Y, finalmente, los cantos o fragmentos de *El libro, tras la duna* representan una intercalación de distintas alturas musicales, de tal manera que se podría decir que existe una jerárquica estructura donde están presentes varios planos melódicos, oscilaciones o variaciones musicales engarzados entre sí en virtud de un mismo tono (una voz dramática que relata sus momentos de revelación o hitos de vida); y también de ciertos motivos recurrentes (“la nube del no saber”, “el libro de la vida” o “el cielo estrellado”), que generan la cohesión de todas las mencionadas variaciones de altura melódica. En otras palabras, en el mencionado poema de Sánchez Robayna, cada uno de sus 77 fragmentos y de los motivos recurrentes fija un acorde constituyente de la sinfonía de la vida del poeta:

[...] y cuántas veces quise
penetrar por su nombre en el secreto
silabario del cielo,
y saber la palabra que escribían
las luminarias renacientes, claro
secreto escrito en el fulgor supremo,
en la curva estelar del cielo tembloroso (Sánchez Robayna, 2002: 20).

También el motivo poético del curso del río, como imagen del flujo del pensamiento, ilustra lo que intentamos explicar en *El río* de Miguel Ángel Bernat:

Una gota que es música y ritmo. La cadencia que prefigura las notas que han de venir. El tiempo profundo del río hace de las cosas ante ti verdaderas apariciones que fluyen y surgen como regalos (Bernat, 1991: 14).

k) *Estructura circular en espiral* o hegeliana, según la cual el texto se inicia con el mismo leitmotiv con el que acaba para, finalmente, invitar a un posible recomienzo del poema. De esta manera, el largo poema se manifiesta como símbolo del flujo y reflujo

del pensamiento del poeta, que avanza en una dirección para al final virar bruscamente y volver a empezar. En muchos de los poemas mencionados hay un concepto de temporalidad cíclica bajo el que subyace el mito del eterno retorno que contrapone la eternidad que representa el *tempo* natural del poema con la fugacidad y caducidad de transcurso cronológico. Por ejemplo, en *Metropolitano* de Carlos Barral, se describen la inmersión del poeta en los túneles del metro, el peregrinaje por ellos y la posterior salida de este como imágenes graduales del periplo introspectivo de su mente a través de los pliegues y obsesiones de su pensamiento

1) *Libertad creativa*: según rubricábamos al inicio de nuestras páginas, lo propio del poema extenso es la falta de adaptación a la taxonomía tradicional. Como todo género moderno y discurso híbrido, está caracterizado por los principios de libertad (anticlasicismo y ausencia de una poética que lo respalde), versatilidad, imposibilidad de definirse, variedad, supresión de los límites y *concordia oppositorum*. Al respecto de su carácter analógico y la dificultad que supone la inclusión del poema extenso en alguna de las entidades taxonómicas clásicas de los géneros, el teórico Aullón de Haro considera lo siguiente en su artículo “Las categorizaciones estético-literarias de dimensión. Género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos”:

Los géneros extensos de larga duración de escritura y de lectura serán positivamente tales en tanto que mantengan su capacidad relativa de esencialidad e intensidad, la propia del largo curso, la analogización del tiempo, del sentido del tiempo común de la vida en su trasposición de discurso, es decir historia y novela largas, o reflexión y sistema largos. Es la acción del decurso del tiempo de la vida, a diferencia de la elocución breve, que aspira a penetrar como rayo el espíritu y los cielos. En todos estos sentidos, la distinción empírica de dimensión breve/extenso y sus consecuencias estéticas y epistemológicas cruza y supera la entidad taxonómica de las clasificaciones formales tradicionales (Aullón de Haro, 2004: 25).

Volveremos a algunos de estos rasgos de genericidad en el siguiente punto. Advertamos también que, aunque parte de las características esbozadas arriba sean comunes a otros géneros o clases de textos, es la combinación de todos estos principios diferenciales lo que determina que se constituyan como rasgos ejemplares y modélicos para escritos que se adscriban al género que estamos definiendo, no

presente en las poéticas oficiales. En consecuencia, sin ánimo de presentar el modo genérico del poema extenso como una categoría o un organismo cerrado, serán más paradigmáticas del género aquellas creaciones literarias que circunscriban el mayor número de invariantes. Esta idea del texto ideal como modelo de competencia – en nuestro caso, *El Preludio*, *Espacio* o *El libro, tras la duna*– nos lleva a considerar también el concepto de “architexto” o la “genericidad”, tal y como la entiende Genette: una relación de pertenencia o “conjunto de categorías generales, o trascendentes [...] de las que es muestra cada texto” (Genette, 1982: 7). Pero esta idea de “architexto” debe entenderse también en un sentido metafórico y dinámico porque, como también explica Jean Marie Schaeffer en su mencionado artículo, todo texto modifica su “architexto” o género. Para Schaeffer, la “genericidad” viene a ser un intercambio de repeticiones, filiaciones e intertextualidades de unos escritos con otros que, finalmente, definen una estructura y “modelo de competencia”. Este aspecto del dinamismo (y la productividad que el teórico defiende) es lo más interesante, a nuestro juicio, ya que hace derivar de un modelo genérico múltiples “hipotextos” y fija de forma pragmática un criterio empírico que remite al propio texto como verdadero punto de partida clasificador:

El componente genérico de un texto no es nunca (salvo rarísimas excepciones) la simple reduplicación del modelo genérico constituido por la clase de textos (supuestamente anteriores) en cuya casta se sitúa. Al contrario, para todo texto en gestación, el modelo genérico es “un material”, entre otros, sobre el que “trabaja”. Es lo que he llamado anteriormente el aspecto dinámico de la genericidad en tanto que función textual. Este aspecto dinámico también es responsable de la importancia de la dimensión temporal de la genericidad, su historicidad (Schaeffer, 1988 [1983]: 172).

Entendemos, por tanto, que, frente al “género” que estructura una categoría abstracta de calificación y prescribe o establece un tipo de lectura, el concepto de “genericidad” representa una categoría de productividad textual. Es decir, el “architexto”, texto ideal o paradigma de lectura del poema extenso moderno –tal y como lo representa, por ejemplo, *El Preludio*– se podría manifestar como base de la genericidad, desde un punto de vista de productividad textual, de otras formas de discurso extenso que van sucesivamente constituyendo su tradición. Esto lo evidencian poemas largos como *El*

libro, tras la duna, Piedra de sol o Alturas de Macchu Picchu: “hipotextos” y herederos directos del texto de Wordsworth. La adscripción de un texto al género literario que intentamos caracterizar dependerá, por tanto, de la multiplicidad y combinatoria de rasgos genéricos y no de su ausencia; pero no olvidemos que, en definitiva, no deberán ser sólo los rasgos de reduplicación los que lo definan, sino también los de transformación (parodiando, imitando, traduciendo, refutando paradójicamente o citando su “architexto” en otro contexto).

3. HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LOS “MODOS DE EXPRESIÓN” DEL POEMA EXTENSO

Para quien aborda el estudio hermenéutico y filológico de una obra literaria hay siempre un designio nuclear: la interpretación del sentido. Por eso, se hace precisa la adscripción de cualquier forma escritural a una taxonomía fundamentada a partir de principios de ordenación y rasgos distintivos estrictamente literarios. Sin embargo, ante la dificultad que a veces ello comporta, no podemos evitar preguntarnos para qué establecer una clasificación del poema extenso si lo propio de la modernidad y del género del poema extenso es la transgresión de moldes genéricos. Lógicamente, no tenemos la respuesta y dudamos si el empeño por encontrarla no sea tal vez un pasatiempo anacrónico. La respuesta la dio el mismo Maurice Blanchot en *El espacio literario*, al anunciar la desaparición de los géneros y cómo la evolución de la literatura moderna –en esencia, una interrogación sobre su misma existencia– pasa por esquivar la intermediación entre una obra concreta y la creación literaria en general:

El hecho de que las formas, los géneros, no tengan verdadera significación, de que sería absurdo preguntarse, por ejemplo, si *Finnegan’s Wake* pertenece o no a la prosa y a un arte que se llama novelesco, denota ese profundo esfuerzo de la literatura por tratar de afirmarse en su esencia, arrasando las distinciones y los límites (Blanchot, 2004: 207).

El planteamiento iconoclasta de Blanchot nos aleja de nuestros propósitos. Más de acuerdo estamos con Todorov, quien defiende que en la actualidad “no son los géneros los que han desaparecido, sino los

géneros-del-pasado, que han sido reemplazados por otros” (Todorov, 1988: 33). Sólo en este sentido tiene cabida la caracterización genérica del poema extenso; es decir, como una transgresión de la lírica clásica superando los límites tradicionales de la emoción instantánea y la brevedad, características tradicionalmente consustanciales al poema. Al respecto, el mismo Sánchez Robayna en su artículo “*Espacio*, de Jiménez, y la tradición del poema extenso” apuntó la dificultad de sistematización del poema de amplio respiro; y Vélez, por su parte, ya realizó un conato de clasificación en “El poema extenso. Arquitectura de palabras y silencios. En *Piedra de sol* y *Blanco* de Octavio Paz” simplificando la cuestión a dos líneas compositivas: los largos poemas autobiográficos y los poetas enciclopédicos. Dicho esto, tal vez la respuesta a la pregunta formulada con anterioridad sea que la categorización y clasificación del poema extenso moderno son cuestiones ineludibles si se quiere alcanzar el sentido y entender cómo algunos textos concretos han sido gestados, ya que muchos autores suelen escribir en función de un sistema genérico existente (al que lógicamente pueden querer transgredir); o sí, por otra parte, se quiere descubrir cómo han sido o deben ser leídos, puesto que también muchos lectores leen en función de un sistema genérico marcado por la crítica o su propia intuición genérica.

Aunque los rasgos unificadores y diferenciadores que vamos a enumerar hayan surgido de la transposición descriptiva y clasificatoria de la lógica interna del poema extenso y de nuestro acercamiento intuitivo a la nómina de poemas ya referida, advertimos que siempre resultarán insuficientes para englobar el *corpus* completo y el horizonte ilimitado de textos del género. Lógicamente, no todos los poemas largos admiten ser clasificados ya que, en realidad, estamos ante más de una categoría genérica. Efectivamente, nuestra propuesta de codificación de las propiedades discursivas del nuevo género en “clases” o “modos de expresión” no pretende sistematizar lo que en sí es asistemático, sino ser el punto de partida del debate sobre una posible clasificación. Siguiendo con las aclaraciones y considerando que otras casuísticas excederían la naturalidad de los criterios o resultarían técnica como descriptivamente inoperantes para establecer la identidad del género y sus variantes, proponemos la siguiente sistematización de los “modos de expresión” o tipología de poemas extensos según las “propiedades discursivas” de los actos de lenguaje establecidas por el semiótico Charles Morris y recuperados por Tzvetan Todorov en su artículo “El origen de los géneros”: el *aspecto*

semántico del texto (el asunto o tema); el *aspecto pragmático* (las “voces de la poesía” o modo de la enunciación; es decir, la representación o modo referencial, la expresión subjetiva y la acción sobre el receptor); el *aspecto sintáctico* del texto (la estructura); y, por último, el *aspecto verbal*, es decir la materialidad de los signos: en nuestro caso, los usos métricos y la disposición de las palabras en el poema. Pasemos a formular dicha clasificación:

3.1. Desde el punto de vista del contenido

a. *Poema extenso autobiográfico o de autoformación*: se presenta como una forma de escritura testimonial cristalizada desde la revivencia de recuerdos significativos en la trayectoria vital y espiritual del poeta. Este modo, en el que la experiencia poética coincide con la autobiográfica, viene representado por el texto fundacional de Wordsworth, *El Preludio*, largo poema romántico que instaurará toda una tradición de composiciones en esta modalidad discursiva tales como: *Pasado en claro* (Octavio Paz), *Yo soy* (Pablo Neruda), *Anagnórisis* (Tomás Segovia), *Cementerio de Sinera* (Salvador Espriu), *Esquema para una oda tropical* (Carlos Pellicer), *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley) o *El libro, tras la duna* (Andrés Sánchez Robayna). Otro paradigma de esta modalidad en la literatura europea lo constituye el poema *La noche oscura hace una incursión* de W. G. Sebald, donde el poeta reflexiona en primera persona sobre el desarraigo del exilio, el amor, el binomio vida-arte, la muerte y la melancólica belleza del rutinario existir: “Recuerdo que aquellas imágenes / me sumían en un estado sublunar / de profunda melancolía” (Sebald, 2004: 93); o *Poeta de las cenizas*, donde Pasolini nos ofrece un poema autobiográfico y meditativo concebido como la respuesta reflexiva y narrativa a una entrevista sobre su vida:

Soy uno
que nació en una ciudad llena de pórticos en 1922.
Tengo pues cuarenta y cuatro años, que llevo bien;
[...] mi padre murió en el 59,
mi madre vive (Pasolini, 2015:23).

b. *Poema cosmológico o enciclopédico*: la angustia del hombre contemporáneo y su anhelo por subjetivar el cosmos y la naturaleza universal y objetivarlos en las dimensiones del poema han hallado en

el poema extenso cosmológico (a veces, cosmogónico) un lenguaje y un modo de transcripción al margen del utilitarismo verbal o de otras formas de argumentación ensayísticas, en las que el poeta moderno se sentía menos cómodo. Con respecto a *Espacio*, la estudiosa Agnès María Gullón, al no saber si estaba ante un poema autobiográfico o una cosmogonía, declaraba: “¿Es esto un poema, o es la inmersión en el cosmos a través de la vida de Juan Ramón?” (Gullón, 1981: 13). Así, otra modalidad de poema largo la constituye el “poema cosmológico o enciclopédico”, que se revela como un *analogon* del universo entero (*poema mundi*), respondiendo al reto que la gran poesía siempre ha tenido de crear naturaleza propia, trascender el presente fundando una realidad mutante y generar nuevos entornos a través de analogías alegóricas. Aclaremos que, en este modo de expresión, no es que el poeta describa el cosmos, sino que él mismo se considera el mismo centro del universo o un microcosmos simbólico del macrocosmos. Esta pulsión ya estaba en el origen del poema cosmogónico fundacional, *De rerum natura* de Lucrecio; o en *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, poema predecesor de toda una serie de modernos poemas de largo aliento de visión cosmológica. También en *Una tirada de dados*, donde Mallarmé aspira a dar una explicación órfica de la tierra y, de esta manera (fundiendo el cosmos con el yo), plantea el poema como vehículo de conocimiento metafísico. En *Espacio*, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez se siente dios de un cosmos que contiene en el presente la sustancia del pasado y del futuro. Del mismo modo, este *pathos* cristaliza en *Canto de mí mismo* de Whitman, *The Cantos* de Pound, *Tercera Tenochtitlan* de Lizal, *Bajo forma humana* de Luzi, *Cántico cósmico* de Cardenal, *Blanco en el blanco* de Andrade, *La máquina del mundo repensada* de Campos o, más recientemente, en “Gottfried Wilhelm Leibniz tiene la intuición del ADN celular junto a la orilla vienesa del Danubio en una tarde de otoño de 1712, pero la olvida de regreso a casa” de Vicente Luis Mora, quien en este poema de cierta extensión incluido en *Serie* (2015) sitúa a Leibniz en la orilla del Danubio forjando una reflexión sobre la forma del mundo:

[...] Miles de pequeñas motas
de polen se mantienen flotando más ligeras que el aire,
haciendo visible lo que respiramos, como los cometas
nos indican los caminos en el espacio celeste
y nos recuerdan que el planeta hace giros elípticos

alrededor del sol, siguiendo las tres leyes de Kepler (Mora, 2015b: 67).

Todos estos autores adoptaron la forma extensa del poema para llevar a cabo su reto: dilatar su ser a través de la imaginación para abarcarlo todo y sentirse totalidad. En consecuencia, esta modalidad discursiva se muestra como una escritura infinita y de larga elaboración. Podríamos decir que este es el “verdadero” poema extenso, cuya elaboración no acaba nunca porque representa esa misma idea juanramoniana de “la vida como poema”.

c. *Nuevo poema épico*: decía Eliot en su artículo “La música de la poesía” que ningún poeta “puede escribir un poema de cierto alcance si no es un maestro de lo prosaico” (Eliot, 2011: 347). La interesante reflexión del poeta americano confirma la tendencia vigente que el poema largo manifiesta hacia las formas narrativas y la nueva épica representada por largos *poemas de viaje* como *Viaje terrestre y celeste de Simone Martini* de Mario Luzi o *Sindbad, el Varado* de Gilberto Owen, donde hay un sujeto de la enunciación personalizado en la voz del autor, un desarrollo y la narración en presente de una *quest* estructurada circularmente como un viaje mental. Esta modalidad comprende también la moderna y cada vez más habitual “epopeya paradójica”: particular forma de subversión, deconstrucción, “carnavalización” (Bajtín) o actualización de los géneros altos y de ciertos mitos clásicos que encuentran en el poema largo y su transgresión de límites el espacio textual donde renovar la epopeya y tejer lo lírico con lo diegético, contando (y cantando) de nuevo el mito a través de un antihéroe. Así sucede con irreverentes parodias del género épico como *Omeros* de Derek Walcott (texto paradigmático de esta modalidad), *El Levante* del rumano Mircea Cărtărescu, *Lamentación de Dido* de la mexicana Rosario Castellanos, *El carrito de Eneas* de Daniel Samoilovich o *Vrata neprovrata* del esloveno Boris A. Novak, que comparten con la épica la necesidad de cantar los anhelos de un pueblo; pero operan parodiando sus formas, códigos e ideología.

d. *Poema largo meditativo y monológico*: definido como una expresión de diversos *acts of the mind* por el crítico Klaus Martens en el artículo “Rage for definition. The Long Poem as Sequence” o como “poema intelectual” por Schlegel, esta modalidad está en la base del género del poema extenso moderno representando la inmersión en esencias existencialistas tales como la vida, la muerte o Dios. En su

mencionado artículo, Haroldo de Campos también define esta modalidad como poema-ensayo:

Assim, a linguagem do ensaio e da especulação teórico-filosófica (*langage de formulation*, para usarmos um termo das *Teses* do Círculo de Praga) passa a integrar-se no poema, que se faz metalinguagem de sua própria linguagem-objeto (Campos, 1979: 297).

De esta manera, como en un ensayo especulativo, textos como *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, *El cementerio marino* de Paul Valéry, *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *Carta de Año Nuevo* de Wystan Hugh Auden, *Una ola* de John Ashbery, *Aullido* de Allen Ginsberg o *Metropolitano* de Carlos Barral se manifiestan como un conato 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. En esta modalidad, podríamos incluir también el *poema-écfrasis*, donde la composición larga asume la relación analógica poesía-pintura cimentando así la articulación y la lógica interna de este: en definitiva, la incapacidad de toda comprensión de la imagen. Algunos precedentes de estas composiciones, como “Self-Portrait” o “An Ordinary evening in New Haven” de Wallace Stevens o el ensayo “Circles” de Emerson (“El ojo es el primer círculo; el horizonte que forma es el segundo”) se hallan en la ontogénesis de poemas como *Autorretrato en espejo convexo* de Ashbery, que describe y medita sobre el cuadro homónimo y sobre quien, observando los efectos raros que producía la redondez de un espejo de barbero al girarlo, se retrató en una bola de madera de tamaño similar al espejo donde se miraba. Otro ejemplar más reciente es el poema *Nu)(ca* (2015) del mexicano L. Amara, descripción minuciosa del entorno de una nuca y especulación detectivesca sobre la identidad de una dama fotografiada de espaldas por Onésipe Aguado, de la que lector y poeta desearían captar aquello que sólo se percibe a ciegas: la nada tras lo substancial aparente. No falta aquí el diálogo intertextual con el mencionado poema de Ashbery:

“La superficie es lo que está ahí
y nada puede existir excepto lo que está ahí”.
Como si fuera un alfiler que fija
las alas de la imagen,
un pie
de foto demasiado preciso

–casi un dardo–,
 que da en el blanco
 y entonces condiciona y mata,
 no me decidía a clavar en la pared
 esta frase de Ashbery (Amara, 2015: 48).

Por lo general, todos estos discursos poéticos meditativos cristalizan en forma de monólogo dramatizado entre el poeta y su propia conciencia, reproduciendo el vaivén de una secuencia de meditaciones que –aunque fragmentadas– logran la conectividad y hacen del largo poema una idea cohesionada.

3.2. Desde el punto de vista del modo de la enunciación

a. *Poema lírico*: el poema extenso puede ser –como el texto de Wordsworth o los de la primera modalidad del apartado anterior– predominantemente lírico (o, matizando, tendente al sistema significativo que conocemos como lírico), cuando sea subjetivo y manifieste la presencia absoluta de un sujeto poético que, desde la madurez (como Pasolini en *Poeta de las cenizas*), medita y canta sus memorias en pasado y primera persona:

He vivido
 esta página de novela, la única de mi vida:
 por lo demás –qué queréis–
 he vivido dentro de una lírica, como todo obseso (Pasolini, 2015: 29).

O como Amelia Rosselli en el poema *La libélula*, celebrando en presente la epifanía triste de su propio canto:

Yo no sé si entre la sonrisa del verde verano
 y tu verde desacuerdo hay un desacuerdo
 yo no sé si rimo por encanto o por laboriosa
 pena. Yo no sé si rimo por encanto o por razón
 y no sé si tú sabes que rimo solo
 para ti. Demasiado sol ha embebido el mar en
 su cautividad tranquila, donde la flora
 marina renuncia a invadir los barcos hundidos (Rosselli, 2015: 29).

b. *Poema narrativo*: en obras como *La ragazza Carla*, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, *Las obras completas de Billy el*

Niño y otros de la modalidad 3.1.c, el sujeto de la enunciación cuenta y canta el viaje o la errancia física y mental de una máscara del autor expresada en tercera persona. Añadamos que esta adaptación del poema largo al terreno de lo diegético, buscando nuevas formas de expresión, halla en este tipo de discursos de amplio respiro el terreno ideal para cantar, reflexionar y contar polifónicamente, como sucede en los poemas “Reencuentro” o “Los neochilenos” de R. Bolaño. Otros patrones de esta modalidad son los magistrales “Y si me quedara junto al mar más remoto” (vida de un botánico que se une a una expedición rusa para descubrir la ruta de Alaska) y “Como la nieve en los Alpes” (relato de las andanzas de Matthaeus, pintor de santos, eclipses y catástrofes del s. XVI) del escritor alemán W. G. Sebald. En estos casos estamos hablando de la vuelta a una nueva épica, sí; pero no constreñida sólo en el ámbito de lo narrativo.

c. *Poema dramatizado*: discursos poéticos largos como *La tierra baldía*, *Poema sin héroe*, *El puente* o *Metropolitano* tienen un carácter dramático, polifónico, simultaneísta, caleidoscópico y heteroglósico; ya que en su escenario asoman esporádicamente personajes que, como en un montaje cinematográfico, hablan y desfocalizan la presencia del sujeto poético. La presencia del tú a veces se manifiesta a través de una realidad referencial (río, montaña, pradera, piedra...) que el poeta convierte en su interlocutor y a la que dirige su discurso. Así sucede, por ejemplo, en *La mano desasida* del poeta peruano Martín Adán, donde el sujeto enunciativo anhela alcanzar su propia ascesis identificándose con la estabilidad y la inmanencia del Machu Picchu para alcanzar un estadio metafísico de “desasimiento”:

Cuando todo sea verdaderamente
 Machu Picchu, tú ven a buscarme.
 ¡Ser, sólo ser, y siempre ser,
 Uno solo ante el Universo!..
 ¡Lejos del Otro!..
 ¡Lejos del Tiempo!
 Ser como yo nací
 Ser como yo lo siento
 Serme sin rosa alguna
 Serme eterno (Adán, 1976:119).

3.3. Desde el punto de vista de la estructura

a. *Poemas estructurados en fragmentos: Espacio* de Jiménez, *Metropolitano* de Barral, *El libro, tras la duna* de Robayna o *Galaxias* de Haroldo de Campos son paradigma de un tipo de poemas fragmentados de largo aliento donde la estética del fragmento y la labor de engarzar unos con otros (en definitiva, su sintaxis)¹² constituyen la base axial de su estructura externa y la técnica compositiva de un texto infinito. Un modelo de poema largo con meditada técnica compositiva es, por ejemplo, *Alfabeto* de la poeta danesa Inger Christensen, que propone dos principios de composición para su poema: el primero es la secuencia de Fibonacci, según la cual cada verso es la suma de los dos precedentes: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13... ; el segundo es el orden alfabético en el inicio de cada verso en cada secuencia siguiendo la sucesión a, b, c, d, e... Sirva también como paradigma y metatexto de esta técnica compositiva el *introito* del largo poema del brasileño Haroldo de Campos:

y comienzo aquí, y peso aquí este comienzo, y recomienzo y sopeso y
arremeto,
y aquí me meto, cuando se vive bajo la especie del viaje lo que
importa
no es el viaje, sino el comienzo, por eso pienso, por eso comienzo a
escribir
mil páginas, escribir miliunapáginas para acabar con la escritura, para
comenzar con la escritura, para acabarcomenzar con la escritura, por
eso
recomienzo, por eso arremeto, por eso tejo, escribir sobre escribir es
el futuro de escribir [...], por eso comienzo, descomienzo por el
escomienzo, desconozco y cotejo un libro donde todo sea fortuito y
forzoso, un libro donde todo sea no esté, ya sea un
ombligodelmundolibro,
un ombligodelmundolibro, un libro de viaje donde el viaje sea el libro,
el ser del libro es el viaje, por eso comienzo, pues el viaje es el
comienzo (Campos, 2011: 15).

b. *Poemas extensos con presencia de silencios o blancos: Una tirada de dados, Zona, Altazor, Horizon carré, Galaxias o Tiempo* de

¹² En el mencionado artículo, Vicente Luis Mora plantea así la funcionalidad del fragmento como elemento constructivo: “El fragmento puede tener tres funciones esenciales en un texto: una función discursiva de silencio textual, que opera siempre, y dos funciones morfológicas, no excluyentes, el fragmento como forma y como estructura” (Mora, 2015a: 96).

Vicente Luis Mora, por ejemplo, son susceptibles de ser definidos como *poemas-collage* de inspiración cubista, poemas montaje de influencia eisensteiniana, de técnica ideogramática (Pound) o de gesticulación tipográfica (e e cummings), donde el desarrollo se atomiza sin apenas puntuación y los recursos tipográficos de los silencios, el balbuceo, la sintaxis interrumpida, las imágenes fragmentadas (“polipétalas”, decía Huidobro) o los blancos de página marcan los momentos de distensión, que el monosílabo y la exclamación posteriores lograrán elevar de nuevo a nivel de éxtasis expresivo:

A la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des pont bèle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l’antiquité grecque et romaine

Ici même les automóviles ont l’air d’être anciennes

La religión seule est restée toute neuve la religión

Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation (Apollinaire, 1998: 22).

c. *Poemas extensos seguidos*: “Pan y vino” de Hölderlin o algunas elegías de Rilke son un claro ejemplo de discursos poéticos largos no subdivididos en fragmentos. Paradigma de esta tipología en el ámbito hispánico es también el poema largo *El río de agua* (2005), del malagueño Álvaro García, donde unos 500 versos seguidos (sin apenas puntuación) representan visualmente el *analogon* de la huida de la vida hacia la muerte en busca de la luz:

Uno lejos del otro, ven el río.

Los hechos se reavivan, senda de agua,

al heredar el río que es destello

del tiempo de vivir.

[...] Se marcha siempre el río hacia la luz (García, 2005: 9).

d. *Poemas cerrados y circulares*: *Piedra de sol*, *Espacio* o *El libro tras la duna*, por ejemplo, tienen una lógica estructural ordenada a partir de fragmentos engarzados con un verso inicial que actúa como leitmotiv que cierra la composición, invitándonos así a un posible recomienzo del poema. En el poema de Jiménez, por ejemplo,

asistimos a un movimiento interno con base estructural organizado a base de recurrencias y alteraciones sorprendidas, que se van desplegando desde su principio (recordemos su leitmotiv inicial: “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”) hasta su final (“... Ya te lo dije al comenzar: Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”).

e. *Poemas abiertos e inconclusos*: *La tierra baldía* o *Briggflatts* de Bunting se presentan como un discurso misceláneo y fragmentario que combina partes aparentemente dispares con diferentes voces y materiales discursivos de diversa procedencia, que crean un todo poco cohesionado. En estos poemas asistimos a tal atomización y descentramiento del discurso que por momentos llegamos a creer que no estamos ante un poema unitario, sino ante un verdadero archipiélago de discursos disueltos.

3.4. Desde el punto de vista expresivo

a. *Poema extensos en prosa*: el de Perse, los de Ashbery, el de Jiménez, las tres composiciones de *Del natural* de Sebald, *Hospital Británico* de Temperley o *El río* de Miguel Ángel Bernat.

b. *Poema extensos en verso*: rimado, como el de Robayna; o versículo, como *Metropolitano*, *Galaxias*, *Alfabeto*, *Poeta de las cenizas* o *La tumba de Keats* de Juan Carlos Mestre.

c. *Poemas extensos híbridos de verso y prosa*: *Una ola* de Ashbery, *Paterson* de William Carlos Williams, *Anagnórisis* de Tomás Segovia, *Camp de Mar* de Andreu Jaume o *En mi pradera* de Frédéric Boyer.

d. *Series líricas*: representan una modalidad poética, donde la sucesión de cortos poemas interconectados realza el significado de la totalidad del libro. Ejemplos serían *La alegría* de Ungaretti, *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez o *El libro de las alucinaciones* de José Hierro, considerados por algunos críticos como poemas extensos, aunque bajo nuestro criterio son *suites* de poemas.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

En este estudio sobre el estado de la cuestión y la caracterización de nuestra modalidad genérica, quedan dos cuestiones pendientes para otras aportaciones teóricas: la recepción del moderno poema largo y su voluntad compositiva. Con respecto a la primera

cuestión, lejos de intentar institucionalizar un código cerrado de criterios de diferenciación —empresa difícil y de éxito incierto—, digamos, a modo de síntesis, que nuestro interés por definir la ontología del poema extenso moderno tiene su base en ciertos principios de la estética de la recepción en el sentido en que lo expone Wolf-Dieter Stempel en su artículo “Aspectos genéricos de la recepción”: “el género es una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido” (Stempel, 1988 [1979]: 244). En este sentido, el propósito de nuestra hermenéutica ha ido dirigido a establecer códigos de lectura y resolver la dificultad que supone el acercamiento a este tipo de textos situados en el limbo de los géneros tradicionales y carentes de un “horizonte de expectativas”. La otra cuestión pendiente es la que se refiere a la concepción poética del autor que da forma lingüística a su “objeto de creación”¹³ con una extensión más durativa o menos según la lógica interna y el “argumento” de poema, que es, en definitiva, el que guía su extensión. Esta cuestión debería ser abordada en el estudio de cada poema en concreto.

Por otra parte, con respecto al hecho de que no existe un modelo único de poema extenso, añadamos también que, si admitimos que la estética del fragmento es la base axial de la estructura externa de este tipo de composiciones y la labor de engarzarlos su sintaxis, entonces, como sostiene Sánchez Robayna en su última aportación teórica a nuestra cuestión, “Presentación: Hacia una interpretación del poema extenso”:

[...] muchas manifestaciones de la expresión lírica moderna que no han sido consideradas como poemas extensos reclaman, en realidad, ser vistas como tales [...], y no bajo la apariencia de colección de poemas dispersos, de reunión de composiciones heterogéneas (Sánchez Robayna, 2012: 33).

Pongamos por caso *El puente* (1930) de Hart Crane, que a duras penas ha sido considerado por el público y la crítica un poema extenso unitario, sino una colección de poemas dispersos y heterogéneos que el mismo autor fue publicando por separado y de manera intermitente. La voluntad de Crane, a pesar de haber sido compuesto de manera

¹³ Expresión acuñada por Käte Hamburger, que postuló una mencionada tipología de los géneros en función de la apropiación que hace el sujeto del objeto sobre el que se proyecta.

articulada y compleja en piezas sueltas, era la de un poema único (“una síntesis mística de América”) con una superestructura que gobernara la composición; de hecho, gracias a que el poeta adelantaba en su correspondencia partes enteras de lo que estaba escribiendo, sabemos que estaba obsesionado por dotar al poema de una estructura o “andamiaje” –como él lo llamaba–, proyectando las distintas secciones antes de escribirlas y calibrando con el conjunto cada sonido, palabra y verso que resultaran inarmónicos con el todo de la composición. Esto evidencia que, en futuras investigaciones, habrá que reconsiderar, por tanto, la calificación de algunas manifestaciones poéticas no adscritas tradicionalmente a la modalidad genérica que intentamos definir.

Concluimos señalando además que, después de abordar las diferentes taxonomías, modos de expresión y cuestiones de genericidad que consideramos medulares en la naturaleza de esta nueva forma poética, se hace preciso también el análisis de cómo este moderno género poético se ha ido pergeñando históricamente en la producción literaria en general y, especialmente, en la de ámbito hispánico: no sólo los que ya consideramos canónicos como *Espacio* de Jiménez, *Metropolitano* de Barral o *El libro, tras la duna* de Sánchez Robayna; sino también otros por definir, como *El Contemplado* de Pedro Salinas; *Más Allá* de Jorge Guillén; *Drop a star* de León Felipe; *Elegías de Bierville* de Carles Riba; *Anagnórisis* de Tomas Segovia; *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda; *En busca de Cordelia* de Clara Janés; *Rapsodia* de Pere Gimferrer; *El río* de Miguel Ángel Bernat; *El río de agua* de Álvaro García; *Tiempo* de Vicente Luis Mora; *Matar a Platón* de Chantal Maillard; *Entreguerras* de José Manuel Caballero Bonald; *Elegía en Portbou* de Antonio Crespo Massieu; *Camp de Mar* de Andreu Jaume; o *La tumba de Keats* de Juan Carlos Mestre.

BIBLIOGRAFÍA

- Adán, M. (1976), *Obra poética (1927-1971)*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, pp. 141-158.
 Amara, L. (2015), *Nu)n(ca*, Madrid, Sexto Piso.

- Apollinaire, G. (1998), “Zone”, en *Obra poética*, tomo I, Barcelona, Ediciones 29.
- Aullón de Haro, P. (2004), “Las categorizaciones estético-literarias de dimensión. Género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos”, en *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, XXVII, núm. 1, pp. 7-30.
- Ballart, P. (2005), *El contorno del poema (Claves para la lectura de la poesía)*, Barcelona, Acantilado.
- Bernat, M. A. (1991), *El río*, Valencia, Pre-Textos.
- Blanchot, M. (2004), *El espacio literario*, trad. V. Palant y J. Jinkis, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Boyer, F. (2015), *En mi pradera*, trad. E. Kavi, Madrid, Sexto Piso.
- Campos, H. (1979), “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-americana”, en *América Latina em sua Literatura*, Sao Paulo, Editorial Perspectiva, pp. 281-305.
- (2011), *Galaxias*, trad. y ed. R. Jiménez, México D. F., Libros Magenta/Poesía.
- Christensen, I. (2014), *Alfabeto*, trad. F. J. Uriz, Madrid, Sexto Piso.
- Crane, H. (2012), *El puente*, trads. M. Fernández de Sevilla y S. Burgess, Valencia, Pre-Textos.
- Eliot, T. S. (2011), “La música de la poesía”, en A. Jaume (ed.), *La aventura sin fin*, Barcelona, Lumen, pp. 335-359.
- García, A. (2005), *El río de agua*, Valencia, Pre-Textos.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes*, París, Seuil.
- (1988 [1977]), “Géneros, “tipos”, modos”, en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 183-235.
- Graña, M. C. (2011), “Entre la piedra y el agua: la genericidad de los poemas largos”, en *Cuadernos Americanos: Nueva Epoca*, vol. 4, 138, pp. 65-97.
- Gullón, A. M. (1981): “Una improvisación del cosmos: *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez”, en *Ínsula*, 416-417, Madrid, pp. 13-26.
- Hamburger, K. (1995), *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
- Horacio (2003), “Epístola a los Pisones”, en A. González (ed. y trad.), *Artes Poéticas*, Madrid, Visor Libros, pp. 148-185.
- Kamboureli, S. (1991), *On the Edge of the Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, Toronto, University of Toronto Press.
- Kurek (2015), *El Sur*, trad. A. Serraller, Madrid, Bartleby Editores.

- Martens, K. (1986), "Rage for definition. The Long Poem as Sequence", en *Poetry and Epistemology. Turning point in the History of Poetic Knowledge*, eds. R. Hagenbüchle y L. Skandea, Rosensburg, Pustet, pp. 350-361.
- Monegal, A. (1998), *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos.
- Mora, V. L. (2015a), "Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica: dos modos opuestos de entender la disgregación constructiva", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 783, pp. 92-103.
- (2015b), *Serie*, Valencia, Pretextos.
- Pasolini, P. P. (2015), *Poeta de las cenizas*, Salamanca, Delirio.
- Roses, J. (1996), "Francisco Fernández de Córdoba y su contribución al debate sobre el poema lírico moderno", en *Actas IV Congreso de la AISO*, Centro Virtual Cervantes, <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_057.pdf> (09-10-2014), pp. 1427-1434.
- Rosselli, A (2015), *La libélula*, Madrid, Sexto Piso.
- Sánchez Robayna, A. (1985), *La luz negra, (Ensayos y notas 1974-1984)*, Madrid, Júcar.
- (2002), *El libro, tras la duna*, Valencia, Pre-Textos.
- (2006), "Espacio, de Juan Ramón Jiménez, y la tradición del poema extenso", *Turia*, 77-78, Teruel, pp. 305-310.
- (2012), "Presentación: Hacia una reinterpretación del poema extenso", en *Ínsula*, núm. 792, Madrid, Espasa Libros, pp. 33-34.
- Santayana, G. (2009), *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante y Goethe*, trad. J. Ferrater Mora, Madrid, Tecnos.
- Schlegel, F. (2009), *Fragmentos*, Barcelona, Marbot Ediciones.
- Schaeffer, J. M. (1988), "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica" (1983), en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 155-179.
- Shepard, S. (1962), *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- Sebald, W. G. (2004), *Del natural*, trad. M. Sáenz, Barcelona, Anagrama.
- Stempel, W. D. (1988 [1979]), "Aspectos genéricos de la recepción", en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 235-251.

- Todorov, T. (1988 [1987]), “El origen de los géneros”, en M. A. Garrido Gallardo (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 31-48.
- Vélez, N. (2006), “El poema extenso. Arquitectura de palabras y silencios. En *Piedra de sol y Blanco de Octavio Paz*”, en M. C. Graña (ed.), *La suma que es el todo y que no cesa: El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, pp. 59-79.