

## // HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL POEMA EXTENSO MODERNO//

---

JUAN JOSÉ RASTROLLO TORRES  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PALABRAS CLAVE: poema extenso, viaje interior, fragmento, memoria, modernidad

ABSTRACT: En este artículo se determinan □ a partir del referente de poemas extensos modernos como *El Preludio* (W. Wordsworth, 1799-1850), *Canto a mí mismo* (W. Whitman, 1855), *Un tiro de dados* (S. Mallarmé, 1897), *La tierra baldía*, (T.S. Elliot, 1922) o *El libro, tras la duna* (A. Sánchez Robayna, 2002) □ las características del “nuevo” género poético del poema extenso: extensión, diégesis, carácter híbrido, autobiografismo, recurso memorístico, desorientación ontológica del sujeto lírico, viaje mental, búsqueda de un espacio de alienación, sintaxis irregular y fragmentada, repeticiones rítmicas... Aunque en el ámbito anglosajón hay algunos estudios canónicos sobre el tema, en el hispánico existen pocos, a excepción de un par de artículos de O. Paz y otro elaborado por A. Sánchez Robayna sobre el poema extenso y “Espacio” de J. R. Jiménez. Nuestro estudio pretende demostrar □ a partir ejemplos concretos □ que este tipo de composiciones no están configuradas únicamente por la extensión ni el número de versos, sino por la estructura y la idea de composición, que es la materia del texto □ junto al tiempo □ y lo que, en definitiva, permite distinguir este tipo de discursos poéticos de largo aliento de un conjunto orgánico de poemas con una cierta unidad.

KEYWORDS: long poem, mind’s journey, fragment, memory, modernism

ABSTRACT : In this article, from reference of the modern long poems like *The Prelude* (W. Wordsworth, 1799-1850), *Song of Myself* (W. Whitman, 1855), *Un coup de dés* (S. Mallarmé, 1897), *The Waste Land* (T. S. Elliot, 1922) o *El libro, tras la duna* (A. Sánchez Robayna, 2002), the generalities of the new poetic genre of the long poem

are defined: length, hybrid character, autobiographism, the resource on rote learning, the lyrical subject's ontological disorientation, narrative character, mental travel, search of a space of alignment, irregular and disrupted syntax, rhythmic repetitions... Even though in the Anglo-Saxon field there are some studies about the topic that are canonical, in the Hispanic field there is few ones, except for a couple of articles by O. Paz and a study by A. Sánchez Robayna about the long poem and "Espacio" by J. R. Jiménez, The thesis posed by our study is to demonstrate, from the specific examples described, that such compositions are not set only by the length or the number of verses, but the structure and the idea of composition, that is the subject of the text, along with time, and what distinguishes this type of long-winded speeches poetry from an organic set of poems with some kind of unity.

///

Uno de los cambios más radicales que podemos observar 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 la experiencia propia □ a través de la reconstrucción fragmentada del sujeto evocada por la memoria□, sino, en general, a la reflexión y la propia conciencia de su labor creadora. Obviando parte de la novela contemporánea no sometida a los pedestres cánones del realismo, digamos que, si hay un género poético que representa en mayor medida esa representabilidad de lo moderno, es el del poema extenso. Bastaría tan solo con plantearse qué sería de la modernidad lírica sin poemas como *Una tirada de dados*, *La tierra baldía*, *Altazor* o "Espacio" para evidenciar su importancia.

La obviedad que representa definir ontológicamente un poema extenso permite un doble planteamiento: considerar únicamente el criterio de la extensión (separando lo largo de lo corto y lo mediano de lo extenso) o —no satisfechos con el sentido literal del adjetivo "extenso" y con la idea tradicional que califica de "extensa" a toda composición poética de más de cien versos— abordar la tradición del poema largo moderno desde un punto de vista cualitativo. Aunque, debido a la diversidad tipológica<sup>1</sup>, no puedan formularse generalizaciones sobre el poema

---

<sup>1</sup> Las características reseñadas en este artículo nacen de la lectura de algunos de los poemas extensos modernos (entendiendo por tales los que se escribieron a partir del Romanticismo) de ámbito hispánico y extranjero considerados canónicos. Es evidente que muchas de las características que hemos desglosado pueden ser características comunes a poemas de otra naturaleza; pero lo importante aquí es que se hallan inextricablemente enlazadas al poema extenso contemporáneo. Cabe señalar también que no están todos los que son; pero, al menos, se espera que la siguiente nómina de textos □ ordenados según la fecha de publicación o composición □ sirva como paradigma de lo que consideramos poema extenso moderno: *El Preludio* (Wordsworth, 1799-1850), *Canto a mí mismo* (W. Whitman, 1855), *Una tirada de dados* (Mallarmé, 1897), *El cementerio marino* (Paul Valéry, 1920), *Anábasis* (Saint-John Perse, 1921), *La tierra baldía* (T. S. Eliot, 1922), *Poema del fin* (Marina Tsvetáieva, 1924), *Altazor* (1931), *The Cantos* (E. Pound, 1925-1970), *Muerte sin fin* (José Gorostiza, 1938), *Poema sin héroe* (Anna Ajmátova, 1940-1962), *Canto a un dios mineral* (Jorge Cuesta, 1942), *Elegías de Bierville* (Carles Riba, 1943), *Cuatro cuartetos* (T. S. Eliot, 1944), *Alturas del Macchu Picchu* (Pablo Neruda, 1946), *Cementiri de Sinera* (Salvador Espriu, 1946), *Sindbad el varado* (Gilberto Owen, 1948), *Espacio* (Juan Ramón Jiménez, 1941-1954), *Aullido* (Allen Ginsberg, 1956), *Piedra de sol* (Octavio Paz, 1957), *Metropolitano* (Carlos Barral, 1957), *Briggflatts* (Basil Bunting, 1965), *Anagnórisis* (Tomás Segovia, 1967), *Notas para la ficción suprema* (W. Stevens), *Tres poemas*, *Autorretrato en espejo convexo*, *Una ola* (John Ashbery, 1972-1975-1981), *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (Jaime Sabines, 1973), *Descripción de la mentira* (Antonio Gamoneda, 1977), *Galaxias* (Haroldo de Campos, 1984), *Hospital Británico* (Héctor Viel Temperley, 1986), *Omeros* (Derek Walcott, 1990), *El libro, tras la duna* (Andrés Sánchez Robayna, 2002), *Han vingut uns amics*, (Toni Marí, 2010), *Icaria* (J. M. Rodríguez Tobal, 2010) y *Rapsodia* (Pere Gimferrer, 2011).

extenso moderno, vamos a intentar —desde la multiplicidad y complejidad de este subgénero— desvelar las correspondencias existentes entre algunos de los modelos más relevantes de esta modalidad de discurso tan consustancial a la modernidad poética.

Un poema-río (tal y como lo designaba Pasolini) es algo más que un texto escrito en cien versos o más; es una composición con una estructura o armazón que alcanza la unidad dentro de la dispersión que representan los fragmentos que la componen. Si bien es cierto que, en métrica castellana, la silva impone el límite entre lo que es un poema medio y uno extenso, también lo es que, en estas composiciones de largo aliento, hay una pretendida ilusión icárica por englobar el mundo y así —reconstruyendo el mito del hombre poeta demiurgo de un universo totalizador cuya unicidad se evidencia más allá de su misma expresión verbal— ganar la batalla frente al tiempo. Esa visión englobadora, que tuvo su punto de partida en Platón y llega hasta el Romanticismo, abarca— siempre bajo una pretendida cohesión— todos los aspectos de la existencia humana en su diversidad y sirve para entender la especial situación pragmática de la lírica. Así pues, el poema extenso pretende aunar espacio y tiempo y, a la vez, presente con pasado y futuro —regresando continuamente a su origen—, yuxtapone el plano objetivo con la mirada subjetiva; en fin, reconcilia la dimensión exterior con la interior trascendiendo hacia lo metafísico de modo que lo literario se confunde con lo plástico, lo musical y lo filosófico. Este aspecto de la absolutización de la experiencia poética mediante el lenguaje no es exclusivo del poema extenso, es la propuesta de la poesía moderna en su pretensión de ofrecer su texto como fuerza cósmica y divina aprehensión del universo. No obstante, habría que matizar dicha afirmación rememorando la idea mallarmeana de que el poema se hace con palabras y no con ideas; por lo que estas aventuras poéticas no son siempre premeditadas, hasta el punto de que muchos de los poemas extensos no han sido pretendidos ni buscados, sino que se han impuesto —como un palimpsesto a descifrar— en el proceso de la escritura y, de ahí, han ido desgranando su armazón definitivo como un corpus totalizador de significación autónoma. Otras veces, el viaje mental que representa este tipo de composiciones “experimentales” parece describir el propio transcurrir del pensamiento<sup>1</sup> y el itinerario de un “sueño desorbitado que se mira a sí mismo en plena marcha” desafiando la razón al puro estilo huidobriano. Por eso —*Altazor* es un paradigma claro—, su lógica interna es la de una composición con un doble movimiento de ascensión y caída que describe en su interior un trazado en espiral. El poema se constituye así como una maquinaria en movimiento perpetuo que continuamente regresa a su origen, una “máquina antihistórica”<sup>2</sup>, una metáfora de la rotación universal: algo análogo a “un encendido vaso de figuras”<sup>3</sup>. Ese mismo movimiento ilusorio lleno de alternancias y oscilaciones es el que ha hecho a no pocos poetas identificar el poema extenso con una aventura musical, una ópera wagneriana, una rapsodia entusiasta, una música inesperada, emocional e irregular que se construye a partir de una compleja sucesión

---

<sup>2</sup>Pere Gimferrer, refiriéndose a *Piedra de sol*, afirmaba en *Lecturas de Octavio Paz*: “El poema extenso expresa el funcionamiento real del pensamiento”.

<sup>3</sup> En su más reciente largo poema unitario , *Rapsodia*, Gimferrer hace resurgir la idea del texto poético como producto —ahora artesanal— fabricado de tiempo: “Pasar las cuentas del collar del viento/ es el oficio del poema: cáfilas/ enjalbegadas de la serranía, caperuza del aire nocherniego, / el dondiego de noche de la luz.” (P. Gimferrer, 2011 : 64)

de palabras (notas) y silencios, que configuran un entretejido lingüístico. Un ejemplo de ello lo constituiría *Brigflatts* de Basil Bunting, que fue compuesta incluso teniendo en cuenta la sonata L.33 de D. Scarlatti (su tono y su estructura) hasta el punto de que el mismo autor llegó a recomendarla —junto a otras como la 204 (1-2), 25 (2-3), 275 (3-4) y 58 (4-5), entre un movimiento y el siguiente— como complemento necesario a la lectura del poema:

Es hora de examinar cómo Doménico Scarlatti  
condensó tanta música en tan pocos compases  
sin giros intrincados o cadencias congestionadas,  
nunca un alarde o un mira; y las estrellas y los lagos  
le hacen eco y el soto tamborilea su cadencia,  
las cumbres nevadas se elevan con la luz de la luna  
y del crepúsculo y el sol sale en tierra conocida. (B. Bunting, 2004: 113)

Antes aludíamos —quizá debido a su extensión— a la célebre metáfora de Pasolini del poema largo como río; pero, yendo más allá de la mera longitud del poema y su identificación metafórica con la fluidez del elemento líquido, este tipo de composiciones van en ocasiones asociadas a la figura del elemento fluvial como el “correlato objetivo” (según la denominación elotiana) que provoca la pulsión poética. Este vínculo entre el canto del poema extenso y el murmullo del río lo podemos hallar desde los albores de la tradición del poema extenso moderno, con W. Wordsworth en *El preludio* describiendo la fluvialidad de lo existente. Desde el poeta anglosajón, el elemento fluvial se ha convertido en un topos asociado al discurrir del pensamiento y de la imaginación poética. De esta manera da comienzo *El Preludio* en su versión de 1799:

¿Fue por esta razón  
por la que el más hermoso de los ríos gustaba  
de mezclar sus murmullos al canto de mi aya,  
y desde sus alisos oscuros, sus cascadas rocosas,  
sus vados y bajíos, enviaba una voz  
que fluía a través de mis sueños? (W. Wordsworth, 1999 : 11)

Son poemas-río en los que el yo poético ficcionalizado por Whitman, Jiménez, Ribas, Paz, Neruda o Eliot inicia en soledad su *canto/llanto* a orillas de un río o lago —Derwent, Hudson, Leman, Kama, Mississippi, Wilcamayo, Támesis—, que, como si de su pensamiento se tratara, fluye y se dispersa universalmente. Eliot asoció, en sus *Cuatro cuartetos*, la imagen del río a los dioses<sup>4</sup> que recuerdan a los hombres su origen primigenio:

“Yo entiendo poco de dioses; pero me parece  
que el río es un dios fuerte y pardo: huraño, indómito  
y adusto, paciente hasta cierto punto, admitido  
al principio como frontera; útil  
y desleal como vehículo de comercio;  
y luego un problema sólo para el constructor  
de puentes. Resuelto el problema en las ciudades  
casi se olvidan los vecinos al dios

---

<sup>4</sup> Según expresión de José Gorostiza.

pardo, quien conserva, sin embargo, implacable,  
sus ritmos y sus iras, destructor; quien recuerda  
a los hombres lo que ellos prefieren olvidar.”

(T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, 2009:121)

Paz lo explicó con la imagen del “caminar del río”, en el sentido de que el texto no trazaba un movimiento rectilíneo, sino un itinerario lleno de desviaciones donde no hay lugar para interrupciones ni pausas. De ahí derivan expresiones como las de Juan Ramón Jiménez bautizando al poema largo como un “poema seguido” en que el Verbo fluye continuamente religando todas las cosas. En otros, como *Icaria*, poema de largo aliento de Juan Manuel Rodríguez Tobal, es el río la voz natural que suena “...como si en él un dios cantara / de sus verdades verdaderas / una canción dicha por nada / y la pusiera en nuestras manos”.

En este recorrido entusiasta por la palabra órfica –como si del curso de un río se tratara– reaparece la máxima variedad posible de tonos y temáticas sin por ello romper la pretendida unidad ni el “tono general” de la composición. En la base compositiva del poema largo unitario está, pues, la alianza entre sorpresas y repeticiones o elementos recurrentes.

Asimismo, el nuevo género poético representa el hibridismo, rasgo propio de la transgresión que supuso la modernidad poética, según lo cual lo lírico, lo narrativo y lo dramático (a veces) se funden en perfecta polifonía textual engarzándose sutilmente. Si, al respecto, Eliot resolvía —en su conferencia “Las tres voces de la poesía”— las oscilaciones de intensidad lírica a través de la presencia de multiplicidad de voces en el poema extenso; también han surgido voces posteriores que señalaron —en este pretendido “inclusivismo” de otros géneros en la práctica poética— un riesgo<sup>5</sup>. Hibridismo y carácter fragmentario son dos aspectos consustanciales al moderno poema de largo aliento y dicha combinación de voces, de elementos recurrentes junto con sorpresas y combinación genérica son habituales y necesarios para el desarrollo de esta moderna y aglutinante composición. Así, el poema extenso —como una “nueva épica”— construye escenas de ficción lírica con un cierto carácter diegético consistente en el propio acto de hacerse y lanzarse hacia una lectura (recomendable en voz alta) prolongada, variada y heterogénea, donde la sintaxis está al servicio del sonido y de una prosodia no ajena a veces a lo coloquial.

Es ese mismo carácter narrativo de muchos poemas extensos el que impone una estructura común a la mayoría de ellos. En ese terreno trazado por el poema (como decíamos, lleno de desviaciones) se da, a través de sus fragmentos, una combinación funcional de elementos recurrentes con elementos innovadores. Así pues, la mayoría de los poemas largos modernos se estructuran en fragmentos (en la mayoría de los casos coincidentes con estrofas) o partes en los que el verso inicial desempeña un papel importante en tanto que marca la variedad del tema y los momentos heterogéneos del poema. Los versos siguientes van retomando el hilo de las recurrencias, a la vez que hacen avanzar la lectura. El propio Paz declaró que *Piedra de sol* fue un poema que partía de un impulso, cuya duración equivale a treinta endecasílabos, y que el resto lo fue descubriendo en el transcurso de la composición. De hecho, los seis primeros versos representan el arranque de toda la maquinaria

---

<sup>5</sup> En la mitología clásica en el Hades confluyen el Estigia (río del odio), el Aqueronte (el de la aflicción), el Leteo (el del olvido) y el Cócito (el de las lamentaciones).

poética a partir de la representación de una serie de imágenes naturales<sup>6</sup> en la mente del poeta que, de forma recurrente, van apareciendo a lo largo del poema y se retoman al final del poema como una invitación a retornar al inicio. También el poeta catalán Carles Riba en una especie de confesión expresada en el prefacio a *Las elegías de Bierville* nos dice que el primer verso le llegaba de manera azarosa a partir del germen de una palabra o de un sonido y, a partir de éste, surgió el desarrollo. En *Alturas del Macchu Picchu*, Neruda describía de forma magistral el aspecto fragmentario de su extenso poema:

La idea de un largo poema rimado en sextinas reales me pareció imposible para los temas americanos. El verso debía tomar todos los contornos de la tierra enmarañada, romperse en archipiélagos, elevarse y caer en las llanuras. (Pablo Neruda, 1954: 10-21)

En fin, *Descripción de la mentira*, *El libro del frío*, “Dada la pérdida” o “Cecilia” de Antonio Gamoneda son un buen exponente también de esa forma compositiva dispersa propia del poema extenso en el sentido de que, desde el dolor del poeta y la secuencia de ciertas imágenes iniciales evocadas (“Vienen rostros sin proyectar”), el poeta logra formalizar todo un discurso poético vertido desde la memoria: “Qué harías si tu memoria estuviera llena de olvido”, “Memoria maldita y amarilla”, “Cuanto ha sucedido no es más que destrucción”...

En este esbozo sobre la caracterización tipológica de esta nueva forma poética extensa, nos vamos a detener en dos aspectos que, a nuestro entender, determinan la propia ontogénesis del poema largo: el reflejo de la complejidad del hombre contemporáneo y su naturaleza inextricable al viaje interior de la memoria.

## 1. El poema extenso moderno, espejo de la complejidad del hombre contemporáneo

Si, según la tesis de K. Stierle sobre problematización del sujeto lírico, el poeta “moderno” articula su discurso poético a partir de la búsqueda de su propia identidad; es en la composición del poema extenso donde se hace más patente esa indagación de la propia conciencia y de la dimensión de infinito que el sujeto lírico (el “grand malade” rimbaudiano) lleva a cabo al verse amenazado por lo que Husserl y George Steiner han denominado “la nostalgia de lo absoluto”.

Las exigencias del racionalismo cartesiano menospreciando la imaginación y la sensibilidad poéticas y el posterior positivismo de Comte habían mutilado y relegado al poeta a un papel de marginalidad e insignificancia. Hemos asistido en los dos últimos siglos a la absoluta *despoetización* del mundo, alentada por el progreso científico y tecnológico que aseguran al hombre una vida mejor; pero lo abandonan a su suerte condenando el sentimentalismo y ahogando su voz. Sólo Kant en *La crítica del juicio* ha formulado un pensamiento filosófico en que tiene cabida la dimensión estética y el gusto como juicios sintéticos a priori (por ende, con la misma dignidad

---

<sup>6</sup> En palabras del propio Montale: “...los modernos poetas inclusivos no han hecho más que transportar al ámbito del verso o del casi verso todo el carro de los contenidos que desde hace algunos siglos habían sido excluidos de él.” p. 140; “las fronteras entre verso y prosa se han acercado mucho: hoy el verso es a menudo una ilusión óptica”, p. 72., “el lenguaje poético tiende a hacerse cada vez más prosaico.” (E. Montale, 1995 : 55)

intelectual que el juicio científico), que permitan formular el espíritu y sus manifestaciones a través de la poesía y el arte.

El Romanticismo surgió como reacción contra esa visión científica y conceptual del mundo, pero también, como señala Steiner en *Presencias reales*, contra la propia crisis de la palabra (una “verdadera revolución del espíritu” situada, según él, entre 1870 y 1930), que en el último tercio del s. XIX se escinde de la experiencia profunda y no puede comunicar verdades o hechos, sino fórmulas lógicas, preceptos y otras expresiones de naturaleza semejante. Esta instrumentalización y despersonalización del lenguaje conduce al hombre sensible a un pozo sin fondo de la conciencia de la pérdida y el olvido de lo esencial que intenta recuperar a través de la oscuridad y el hermetismo. Por eso, en la modernidad surgieron voces que apreciaron en lo disonante y lo negativo la única forma de expresión de la experiencia poética. Baudelaire, por ejemplo, descubrió en la “antinaturalidad” y el oxímoron (“flores del mal”) la única forma de expresión de la angustia del hombre moderno. Mallarmé, en el otro extremo, a través de sus blancos se negó a “decir” para expresar así la Nada, en la que el hombre sensible se hallaba relegado, y prefirió hacer sonar la poesía sacrificando el sentido de las palabras y el pacto de referencia. Rimbaud, por fin, deconstruyó el sujeto y la primera persona. Estas y otras poses de nihilismo ontológico son la base de la modernidad poética, que fue consciente de que se habían roto los viejos lazos que en la Edad de Oro aliaban lo bueno y lo bello, el mundo exterior y el mundo interior. El hombre ya no cautivaba con sus palabras los objetos que nombraba porque acto y palabra habían tomado caminos distintos. En este sentido, fue Eliot uno de los poetas que más explícitamente ha expresado en su poema extenso *Cuatro cuartetos* esta escisión y esta fractura, convirtiéndola en la obsesión y el *leit motiv* de su poética:

Todo esto no son sino insinuaciones  
y conjeturas; insinuaciones seguidas  
de conjeturas, y lo demás es oración,  
observancia, disciplina, pensamiento, acción.

Sólo mediante el lenguaje (la metáfora, el oxímoron, la ambigüedad, la polisemia, el hermetismo, los atentados contra la gramática y el fingimiento de la máscara poética) se pueden crear mundos nuevos y sólo a través de la magia y la mentira –como señaló Nietzsche– podemos lograr subsistir en este mundo sin sentido desgajado de toda espiritualidad. Es por eso por lo que el poeta, en estas ambiciosas composiciones, pretende –desde su propia desorientación ontológica– crear un nuevo orden epistémico, resignificar el cosmos, recuperar (como un Prometeo) el fuego robándoselo a los dioses. Los modos de expresión de este conflicto del hombre moderno son múltiples y los poemas largos lo manifiestan de manera heterogénea. Walt Whitman en *Canto a mí mismo* optaba por la vía del panteísmo globalizante y la fusión del poeta con la colectividad humana. Mallarmé buscaría la vía de la individualidad, del silencio<sup>7</sup>, del discurso negativo y de la representación en el poema de la Nada como metáfora de la soledad del poeta frente al Universo. En otro sentido, *La tierra baldía* de T. S. Eliot es la composición poética extensa que mejor ha representado la complejidad, la desorientación ontológica y la volubilidad

---

<sup>7</sup> De esta manera arranca y concluye el poema de Paz: “un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado mas danzante, / un caminar de río que se curva, / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre.” (O. Paz, 2007: p.11).

del hombre moderno que habita la ciudad y el mundo contemporáneo. A través de sus escenas fragmentarias, el poeta angloamericano describe el ambiente de esterilidad, la negación vital de nuestro tiempo y la exploración para la reorganización del caos, del vacío y de la nada a través de la recuperación de la tradición, el ascetismo agustiniano y la filosofía budista. Alejado de la contemporaneidad y de los lazos que le unen al hombre, Eliot encontrará un espacio de alienación: el lago (“A orillas del Lemán me senté a llorar”). Otros hallaron la duna, el desierto, el río o las alturas de Macchu Picchu como espacio donde pudieron reorganizar su propia dispersión mental y recuperar la lengua de fuego y la imaginación creadora que — con su partida— las ninfas se llevaron.

Antes aludíamos al fragmentarismo como rasgo definitorio de la modernidad poética y estructura mental del hombre contemporáneo. Fue, sin embargo, Friedrich Schlegel el primero en plantear la estética del fragmento y lo fragmentario en la modernidad poética, cuando en la revista *Athenäum* afirmaba que “en poesía, cada fragmento es una totalidad y cada totalidad, un fragmento”. Digamos que, en efecto, ya desde Novalis y Wordsworth, esta dialéctica entre el fragmento y totalidad ha determinado la estructura de la mayoría de los poemas extensos que se han ido construyendo a partir de piezas dispersas constituyentes de un todo roto y fracturado. Composiciones como *La tierra baldía* o *Poema sin héroe* (1940-1962) de Anna Ajmátova reflejan perfectamente este modelo de composición fragmentaria, polifónica e inconexa (quizá la única que permite la inestabilidad existencial o mental de muchos de sus poetas). En este último la poeta rusa teje una compleja red intertextual a la manera elotiana (tres tonos y registros para una sola voz), recogiendo voces conocidas de la poesía rusa y de sus propios poemas junto a gestos, voces, conversaciones fragmentarias y sentimientos de desdicha y felicidad; todo desordenado y sin lógica precisa, como si de un film de su propia historia personal<sup>8</sup> y la de su país se tratara.

Poemas extensos recientes, como *El libro, tras la duna* (2002) o *Han vingut uns amics*<sup>9</sup> (2010) de Antoni Marí muestran también la evidencia de que todo poema extenso moderno es fragmentario<sup>10</sup>. Sobre la estructura fragmentada del poema de Sánchez Robayna, el poeta en sus diarios declara (con palabras que recuerdan al verso final de *La estación violenta* de Paz: “En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta es una fuente”):

---

<sup>8</sup> El lenguaje fracasa en su intento de hablar, pero más allá de éste queda el silencio del que partimos y hacia el que nos encaminamos. En la modernidad, el silencio invita a crear; la misma creación se inicia en la página en blanco, en la soledad del lienzo, en el enmudecimiento de la angustia y en la misma Nada. Sobre la importancia de este aspecto en la modernidad literaria léase el artículo de George Steiner, “El silencio del poeta”. Sobre el texto promovido por el silencio y cuyo sentido último es el silencio esencial o la ausencia de texto, véase también Maurice Blanchot y su tesis según la cual escribir es leer el texto del mundo, es decir, borrar: un ejercicio de reconstrucción del mundo donde la escritura es como un negativo de la escritura (la escritura blanca). Sobre este mismo aspecto Sánchez Robayna nos dice en su artículo “El texto y su negativo”: “Hay dos escrituras, una blanca y otra negra, una que vuelve invisible la invisibilidad de la llama sin color, otra a quien la potencia del fuego negro vuelve accesible en forma de letras, caracteres y articulaciones.”

<sup>9</sup> Con un leve hilo narrativo (los desdichados amores de un joven poeta que acabará suicidándose por el desdén de su seductora amada, la actriz Olga Sudeikina, doble de la figura de la autora), en el poema de Ajmátova desfilan, como en un baile de máscaras, sus amigos y contemporáneos, así como sus propios alter egos: “un hervidero de espectros”.

<sup>10</sup> Poema extenso compuesto en fragmentos en el que el sujeto lírico narra su convalecencia en una casa solitaria donde recurre a la memoria de todo lo perdido quedándole sólo el consuelo de lo aprendido y del pensamiento.

En el nuevo poema —que ya tiene un buen número de fragmentos, y que siguen brotando en un impulso a menudo imparable— me parece a veces operar por *recomposición*. *Recomposición* de un espejo roto. ¿Y a quién reflejará, al fin, ese espejo hecho añicos? ¿Espero acaso saberlo *al final* del poema? (A. Sánchez Robayna, *Días y mitos*, 2002: 340)

Acerca del poema del ibicenco Marí, se hace preciso decir que, a pesar de su reciente publicación, responde perfectamente al canon de lo que se entiende por poema extenso moderno: fragmentario (“una identitat dispersa, fracturada, descomposta en jos contraris i diversos [...] ¿com un jo fet a miques, pot tenir el seu llenguatge propi, la seva natural expressió?”) y polifónico (“El gènere humà no pot suportar massa realitat, havia dit el poeta [...] Too much reality”).

## 2. El viaje del poema extenso

“El que acude a la actividad estética es un viajero ilusionado, un rebelde pusilánime que siente la llamada de la experiencia religiosa y al que le repugna la religión, un viajero que intuye el final de su vida en la próxima estación y espera, sin embargo, que el tren lo conduzca a la ciudad celeste, en un viaje que no tiene objetivo ni final, sólo libertad, la sensación de su peligro, la plenitud de sus instantes.”

Diego Romero de Solís

Esta de Romero de Solís es una buena manera de expresar el itinerario errático del creador que se embarca en la aventura de componer un poema extenso. Si no hay poema largo moderno sin estructura fragmentaria, tampoco lo puede haber sin memoria. El recorrido trazado por todo poema largo simula la de un viaje de la memoria, una errancia retroactiva para rendir cuentas de lo vivido y, a la vez —proyectando líneas de fuga hacia diferentes momentos del futuro—, una peregrinación mental en busca de esa “ciudad celeste”, que se traduce como una experiencia de plenitud, de gozo de la palabra ígnea y de una cierta percepción ilusoria de la detención del tiempo.

Cabría decir, por tanto, que el poema largo moderno de contenido autobiográfico tiende a ser la memoria de un viaje (como experiencia sesgada de lo vivido), pero también el viaje de la memoria en una errancia aglutinante y unificadora con el cosmos. Por eso, a pesar del anuncio de la muerte del autor por Barthes y de que se vincule siempre la literatura contemporánea a la disolución del yo, no hay poema extenso sin memoria personal, como no lo hay sin viaje interior, sin experiencia subjetiva del tiempo o sin madurez poética.

En ese mencionado trinomio de viaje-memoria-escritura está la esencia y el sentido último del moderno poema extenso que se muestra como un ejercicio memorístico, donde la protagonista es la memoria misma que intenta recuperar —como forma de evitar su disolución— el tiempo y el espacio perdidos. Y puesto que es más lo olvidado (o lo voluntariamente olvidado) que lo evocado, el poema de largo aliento se manifiesta como un volver hacia las cicatrices del pasado y un ir hacia la raíz del olvido para restituirlo.

Ya desde los primeros poemas largos de la modernidad, con *El preludio* de Wordsworth, el poema de largo aliento fue asociado a lo autobiográfico y a la

autoexégesis del poeta, de su vida y de su práctica literaria; en el caso de poeta inglés, el yo lírico enunciador nos narra y canta a la vez —como si de un torrente de palabras se tratara— su formación poética desde la infancia hasta la plenitud de su madurez. Pero, como ocurre en la mayoría de estos poemas, no se trata de una autobiografía *strictu sensu* (aunque existan referencias a su experiencia personal), porque la verdadera protagonista de la composición es la propia imaginación del poeta y cómo se va gestando a través de la observación de la naturaleza, la afección de su propia soledad, la experiencia del mal humano y la búsqueda del conocimiento. Como apuntábamos, el poema va trazando, en su desigual transcurso verbal, un doble movimiento: por un lado, hacia delante, es decir, hacia esa madurez pretendida de metafísica asunción del conocimiento pleno; por otro y de forma regresiva, hacia el intento de recobrar la mirada inocente del niño y experimentar de nuevo la restauración del sentido primitivo de la palabra. En esa misma línea, va también dirigida la lógica interna del poema extenso de Sánchez Robayna (honesto deudor del de Wordsworth).

En otros poemas como *Piedra de cielo* de Octavio Paz, la restitución de la memoria tiene —además de esa dimensión subjetiva— una dimensión social (entendiendo, no obstante, que la experiencia del tiempo de la historia es, en cierta manera, también una experiencia de interiorización del mismo), intentando recuperar una circunstancia histórica —en el caso de Paz, la Guerra Civil Española— y de conciencia del ser humano en su condición de mortal. En otra línea, Gorostiza —desde el no-lugar de unos vasos comunicantes— planteó su poema extenso *Muerte sin fin* como un itinerario, como la descripción del rumbo que trazan los sueños y el pensamiento<sup>11</sup>, como “un sueño desorbitado que se mira a sí mismo en plena marcha”. Neruda, en *Alturas de Macchu Picchu*, incluido en *Canto General*, describe —a partir del correlato objetivo de un ascenso a caballo a las Ruinas— un peregrinaje mental, un viaje iniciático y purificador desde la memoria en busca de la madurez poética y de un estilo personal<sup>12</sup>. Como Huidobro en *Altazor*, “el viajero inmóvil”<sup>13</sup> describe una errancia de ascensión y caída en 434 versos distribuidos en doce secuencias. El extenso poema se muestra aquí como una metáfora de la vocación icárica del poeta contemporáneo que, ante la soledad y el vacío existencial, va en búsqueda de su plenitud. En el poema hay claras referencias a la idea de viaje y peregrinaje de un poeta que se muestra como un verdadero *flâneur* por la antigua ciudad de los incas:

“Del aire al aire, como una red vacía,  
iba yo entre las calles y la atmósfera,…” (vv. 1-2).

“... entonces fui por calle y calle y río y río,  
y ciudad y ciudad y cama y cama,

---

<sup>11</sup> Se hace preciso distinguir entre poemas con una estructuración fragmentaria como *El libro*, tras la duna, es decir organizados a partir de la sucesión de secciones o partes; y otros discursos fragmentarios, en el sentido de estar fraguados en la discontinuidad y la opacidad, como *Anagnórisis* de Perse, que, sin embargo, tiene una estructura de fragmentación continua.

<sup>12</sup> Pere Gimferrer retomaría esta idea al afirmar que “el poema extenso expresa el funcionamiento real del pensamiento”.

<sup>13</sup> Como en éste, en la composición de muchos poemas extensos subyace la idea de un alto en el camino en la trayectoria poética del autor. Sería como un punto de inflexión del poeta que se embarca en un proyecto ambicioso y sale resarcido de esa experiencia.

y atravesó el desierto mi máscara salobre, ...” (vv. 106-108)

“Entonces en la escala de la tierra he subido  
entre la atroz maraña de las selvas perdidas  
hasta ti, Macchu Picchu.” (vv. 125-127)

Si bien pudiera ser arriesgado buscar un ajuste entre la literatura de viaje o memorística y el peregrinaje trazado por el moderno poema extenso, no lo es — desde sus correspondencias internas— intentar marcar las concomitancias entre ambos géneros. Muchos poemas largos podrían ser adscritos al género autorreferencial, sin temer el incumplimiento del pacto pauldemaniano de verosimilitud o de autenticidad de lo narrado (criterio que separa la ficción novelesca de la literatura llamada también “del yo”). Nada más lejos de nuestro propósito que entrar en la difícil controversia generada en torno a la ficcionalidad de los géneros memorísticos. Tan sólo baste decir que en ambos hay una presencia de la primera persona narrativa, una mixtura ajustada de hechos y reflexiones y una cierta diégesis de lo vivido, que de manera evidente en la narrativa se muestra de forma más verosímil; o de alguna manera, menos fragmentaria.

Al respecto, una de las obras que con más acierto y sensibilidad poética ha tratado la cuestión del viaje y el sentido de éste ha sido *El viajar infinito* de Claudio Magris. En su obra, Magris identificaba dos ideas de viaje: por un lado, el viaje clásico (homérico) y circular con un retorno final; y por otro, el nietzschiano, es decir aquel en que la meta es la propia muerte hacia la que nos desplazamos y de la que tomamos conciencia (como del tiempo) a través de la escritura. De este último concepto del viaje hablamos cuando identificamos la composición del poema extenso con una huida del alma y de la memoria —desde la madurez poética, insistimos— a través del desierto de la ignorancia, del sufrimiento del mal humano y de nuestra sed de trascendencia como única forma de aspiración terrenal. No se trata, pues, de un viaje con un movimiento rectilíneo; está lleno de desviaciones y dibuja un movimiento en espiral desde la inmersión de la memoria en las turbias aguas del pasado hasta la errancia del pensamiento hacia la nebulosa celeste del futuro.

En esa última línea convergen los versos de la poeta rusa Anna Ajmátova en *Poema sin héroe*, donde propone un viaje interior y temporal (“emprendí mi vuelo nocturno hacia Brocken”) en esa doble dirección a la que aludíamos: “como en el pasado florece el futuro, en el futuro se pudre el pasado”. *Poema del fin* (1924), excelente composición de otra poeta rusa, Marina Tsvetáieva, es también un largo poema (unos seiscientos versos) con forma autobiográfica y tono confesional donde se relata el momento justo de la ruptura de dos amantes. El poema narra un peregrinaje en una tarde por catorce paradas de tranvía en la ciudad de Praga: el ascenso por el muelle a la orilla del río Moldava (otra vez el río) hasta los arrabales y el castillo; y, posteriormente —a la vez que cae la tarde— un descenso al centro de la ciudad.

Otro poema, *Anábasis* (1924) de Saint-John Perse (toma su título del término griego “anábasis” que significa “expedición hacia el interior” y, a su vez, “viaje en silla de montar”) tiene también como base ontológica el impulso inicial hacia el autoconocimiento. En él hay múltiples referencias al viaje y a sí mismo como poeta peregrino en un país extranjero: “¡Oh, Viajero en el viento amarillo, sabor del alma! [...] el Narrador toma asiento al pie del terebinto [...] y aquel que hizo viajes y sueña

con volver; quien ha vivido en un país de grandes lluvias; quien juega a los dados, a la taba, a los juegos con cubiletes”.

El poeta italiano Mario Luzi, en su poema *Viaje terrestre y celeste de Simone Martini* (1994), narra por etapas el viaje imaginario que el pintor sienés (*alter ego* del propio Luzi) realiza desde Aviñón a Siena, como una alegoría del tránsito por la vida. El propio título del poema extenso avisa de que es un “viaje” vital y a la vez trascendental de aquel a quien “Le corre encima un azaroso río / hacia la desembocadura, dice / a los suyos, hacia el alma veraz” (Luzi, 2009: 285).

Ya en el ámbito hispánico, Juan Ramón Jiménez □ a orillas del Hudson □ concibió su extenso poema “Espacio” como un viaje interior de la memoria en una tensión vinculante que une Europa con América; presente con pasado y futuro. En otra línea, el poema de Salvador Espriu *Cementiri de Sinera* (1946) describe en treinta fragmentos □ comparando su periplo vital al de Ulises □ un paseo simbólico desde los alrededores de Sinera (trasunto de Arenys de Mar) hasta su cementerio, desde donde, recordando el paraíso perdido de la infancia, reflexiona sobre el sentido y triste destino de su vida: “Passejaré per l'ordre / de verds xiprers immòbils / damunt la mar en calma”. (S. Espriu, 1996: 3)

En *Sindbad el Varado* (1948), el poeta mexicano Gilberto Owen narra, en forma de poema-dietario en 26 días, el viaje circular de Simbad—aventurero de la acción y de la conciencia, así como prófugo espíritu trashumante— buscando agónicamente su alma. *Metropolitano* (1957), poema unitario de Carlos Barral, narra la inmersión del poeta a los túneles del metro, el peregrinaje por ellos y la posterior salida de éste —ya consciente de su soledad— a la exterioridad de la ciudad ignota, desafecta y hecha añicos. *Anagnórisis* (1967) de Tomás Segovia se sirve del recurso mnemónico y el sueño para describir un viaje oscilante de la memoria entre el recuerdo y el olvido (“en tus largos viajes a bordo del olvido cruza ciego la especie”), una trashumancia “insustancial” entre el presente, el pasado y el futuro donde “no hay hitos ni descansos”. *Descripción de la mentira* (1977) de Antonio Gamoneda narra el retorno del poeta en plena madurez a un lugar que no reconoce ya. Un viaje inútil de la memoria desde el olvido al recuerdo, donde “todos los gestos anteriores a la deserción están perdidos en el interior de la edad”. La misma idea de viaje ascensional emprendida por el yo lírico hacia el pleno conocimiento y la conciencia —en ese peregrinar— del fracaso final y del camino recorrido, la hallamos en el reciente poema de Rodríguez Tobal, *Icaria* (2010), donde “No es necesaria la palabra, / tan sólo el viaje a la palabra. / Nuestro viaje para ser / y no llegar a ningún sitio”.

Como hemos intentado demostrar a través de este breve recorrido por algunos paradigmas poéticos de este género, el poema largo, se ha convertido, pues, en uno de los instrumentos literarios contemporáneos más idóneos para fijar las diferentes facetas del ser actual □ fragmentario, caótico y sumergido en el abismo preguntándose por su propia crisis de identidad □ y realizar un balance de vida.

Aun siendo conscientes de que no hay una única lógica interna o «mecánica» en el actual poema extenso, este estudio pretende instar a la crítica a reconsiderar la arquitectura vertebradora del mismo y a elaborar un trazado de las distintas modalidades de este subgénero poético de amplio respiro tan inherente a la Modernidad.

## ///BIBLIOGRAFÍA///

- AJMÁTOVA, Anna. "Poema sin héroe". *El canto y la ceniza. Antología poética*. Trad. de Olvido García Valdés, Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2005.
- BUNTING, Basil. *Briggflatts y otros poemas*. Trad. de Aurelio Major, Barcelona: Lumen, 2004.
- ELIOT, T. S. *La tierra baldía*. Ed. y trad. de Jaime Tello, Madrid: Visor, 2009.
- *Cuatro cuartetos*. Ed. bilingüe de Esteban Pujals Gesalí, Madrid: Cátedra Universales, 2009 (7ª ed.).
- ESPRIU, Salvador. *Cementiri de Sinera. Les hores*. Barcelona: Edicions 62 (El Cangur), 1996 (2ª ed.).
- GAMONEDA, Antonio. *Descripción de la mentira*. Salamanca: Barrio de Maravillas, Junta de Castilla y León, 1986.
- GIMFERRER, Pere. *Rapsodia*. Barcelona: Seix Barral-Los Tres Mundos, 2011.
- GOROSTIZA, José. *Muerte sin fin*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica, 1992 (Primera Reimpresión de la 2ª ed.).
- LUZI, Mario. "Viaje terrestre y celeste de Simone Martini". *Vida fiel a la vida (Antología poética)*. Trad. Jesús Díaz Armas. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009.
- MAGRIS, Claudio. *El infinito viajar*. Barcelona: Anagrama (Panorama de narrativas), 2008.
- MARÍ, Antoni. *Han vingut uns amics*. Barcelona: Tusquets (L'ull de vidre), 2010.
- MONTALE, Eugenio. *De la poesía*. Trad. Francisca Perujo. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- NERUDA, Pablo. "Algo sobre mi poesía y mi vida". *Aurora*, núm. 1 (julio de 1954).
- "Alturas del Macchu Picchu". *Canto General*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas), 2009 (12ª ed.).
- PAZ, Octavio. *Piedra de sol*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama, 1980.
- PERSE, Saint-John. *Anábasis*. Ed. bilingüe de J. A. Gabriel y Galán. Madrid: Visor, 2002 (2ª ed.).
- RIBA, Carles. *Elegías de Bierville*. Trad. de Ramón Gallart. Madrid: Visor, 1982.
- RODRÍGUEZ TOBAL, Juan Manuel. *Icaria*. Cuenca: Segundo Santos Ediciones, 2010.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego. *Enoc. Sobre las raíces filosóficas de la poesía contemporánea*. Madrid: Akal Ediciones, 2000.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. "El texto y su negativo". *La luz negra (Ensayos y notas 1974-1984)*. Madrid: Júcar, 1985.
- *El libro, tras la duna*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- *Días y mitos (Diarios, 1996-2000)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- STEINER, George. *Presencias reales*. Trad. Juan Gabriel López Guiz. Barcelona: Destino, 1989.
- "El silencio del poeta". *Lenguaje y silencio. Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Trad. Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 2003, pp. 53-72.
- STIERLE, K. "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin". Comp. Cabo Aseguinolaza, F. *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 1999, p. 203.
- TSVETÁIEVA, Marina. "Poema del fin". *El canto y la ceniza. Antología poética*. Trad. Mónica Zgustova. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2005.
- WORDSWORTH, William. *El Preludio (1799)*. Ed. bil. y trad. Fernando Galván y Andrés Sánchez Robayna. Tenerife: Ediciones Canarias, 1999.

---