

María Cecilia Graña (comp.)

La suma que es el todo y que no cesa

EL POEMA LARGO EN LA MODERNIDAD HISPANOAMERICANA

TESIS/ENSAYO

BEATRIZ VITERBO EDITORA



La suma que es el todo y que no cesa : el poema largo en la modernidad

hispanoamericana - 1a ed. - Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2006.

208 p. ; 20x14 cm.

ISBN 950-845-174-2

1. Análisis Literario.

CDD 807

Biblioteca: *Tesis / Ensayo*

Ilustración de tapa: Daniel García

Agradezco a Francesco Fava su inestimable ayuda en la preparación de este volumen.

Primera edición: febrero de 2006

© María Cecilia Graña

© Beatriz Viterbo Editora

www.beatrizviterbo.com.ar

info@beatrizviterbo.com.ar

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Índice

Introducción ... 9

María Cecilia Graña

Isolda como emblema metapoético en *Temblor de cielo*
de Vicente Huidobro ... 25

Ignacio Álvarez

Altazor de Vicente Huidobro:

la realidad en el lenguaje ... 39

Andrea Ostrov

El poema extenso: arquitectura de palabras
y silencios en *Piedra de sol* y *Blanco* de Octavio Paz ... 59

Nicanor Vélez

“Si un mismo río riega todo lo viviente...”

Piedra de sol, poema de confluencias ... 85

Francesco Fava

Una lectura de *Alturas de Macchu Picchu* ... 115

Álvaro Salvador

La piedra obsesiva de Martín Adán ... 135

Antonio Melis

Hospital Británico de Héctor Viel Temperley:
la reunión de los bloques erráticos ... 149
María Cecilia Graña

“La materia era tan sólo un tenue velo de tu rostro”:
aproximación al *Cántico Cósmico*
de Ernesto Cardenal ... 175
Geneviève Fabry

Introducción

María Cecilia Graña
(Universidad de Verona)

De la definición del poema extenso moderno, la crítica hispanoamericana se ha ocupado poco y, con frecuencia, en los análisis de poemas individuales, ha recurrido a un léxico que pertenece a la crítica anglosajona, la cual, además de “new epic” o “modernist long poem”, ha introducido el término “modern sequence”.¹ El único que –después de muchas lecturas y una praxis prolongada– ha dedicado algunas páginas a definir esta forma literaria, ha sido Octavio Paz.² El interés del escritor mexicano no resulta extraño en cuanto el poema largo, ya cultivado por Sor Juana Inés de la Cruz en el barroco, renace a partir de la publicación de *Altazor* de Vicente Huidobro en 1931 y es objeto de un renovado interés en México por parte de la generación de los Contemporáneos, para continuar hasta nuestros días como un modo de expresión privilegiado y con un *corpus* consistente en toda América Latina.

En Hispanoamérica el poema extenso ha tenido y sigue teniendo numerosos cultores. Lo cultivaron no sólo Huidobro (*Altazor, Temblor de cielo*, 1931), sino también José Gorostiza (*Muerte sin fin*, 1939), Jorge Cuesta (*Canto a un dios mine-*

ral, 1942), Pablo Neruda (*Alturas de Macchu Picchu*, 1950) y Martín Adán (*La piedra absoluta*, 1966). Lo frecuentan con insistencia Octavio Paz en *Piedra de sol* (1957), *Blanco* (1966), *Nocturno de San Ildefonso* (1974), *Pasado en claro* (1974), *Carta de creencia* (1987) y *Respuesta y reconciliación* (1996) y hoy lo vemos en textos de María Auxiliadora Alvarez (*Cuerpo*, 1985), de Héctor Viel Temperley (*Hospital Británico*, 1986) o de Carlos Germán Belli (*Salve, spes!*, 2000), entre otros.

El querer definir el poema extenso induce a apoyarse, impulsivamente, en la acepción literal del adjetivo y en su resonancia sugeridora de un texto de amplio respiro o vinculado con un discurso cultural hegemónico o “importante”. Por mi parte he tratado de evitar este acercamiento, porque ya en su ensayo Octavio Paz había demostrado la relatividad del adjetivo;³ además, porque en la crítica anglosajona –desde Poe hasta nuestros días⁴– “poema” y “largo” han sido vistos como la unión de términos contradictorios. En su *The Poetic Principle*, Edgar A. Poe afirma que el genio no puede ser comparado con la perseverancia y agrega que el poema largo “is simply a flat contradiction in terms” porque una poesía nace de una excitación emocional que el escritor quiere transmitir al lector; pero esa exaltación, por una necesidad física, no puede ser mantenida durante mucho tiempo ni en la composición ni en la lectura. Por eso Poe, en una forma un poco reductiva, concluye que un poema largo es, de hecho, sólo una mera sucesión de poemas cortos.⁵

He decidido, pues, aproximarme al concepto y a la problemática del poema largo considerando la particular presencia ilocutoria del sujeto en el mismo; una presencia que, ya desde Walt Whitman, se tensa entre el cantar y el contar, entre la lírica y la épica. Para los románticos el hablante lírico decía

una verdad casi autobiográfica, y esa incapacidad de mentir lo volvía un sujeto “ético”; en cambio, el hablante “subjetivo-objetivo” de la épica, al transformarse en personaje, era valorado más por el contenido grandioso de lo que contaba que por su introspección meditativa. De todas formas, desde la relectura de la tripartición retórica de los géneros hecha por Schlegel,⁶ vemos que el hablante “subjetivo-objetivo” de la épica ha dejado de cantar/contar las viejas cosmogonías para introducir un “reflexionar poéticamente”. Esto ya no permite volver del mismo modo “objetivo” a una mitología originaria e, incluso, puede transformar en mito el mismo canto, haciendo del texto una copa de agua⁷ en la que se descubre y refleja el yo. Además, hacia finales del siglo XIX, con Nietzsche se introdujo una nueva exigencia estética de objetividad: es la impersonalidad a la que llega el sujeto poético al desarraigarse y desaparecer en un estado dionisiaco de fusión con el cosmos. Cabe entonces a la épica de la “forma” apolínea rescatarlo de la completa disolución.

Así pues, el “reflexionar poéticamente” en un poema extenso consiste en dejar fluir el pensamiento mientras que, en una dialéctica dionisiaca y apolínea,⁸ el sujeto mantiene y pondera el trayecto que separa el “aquí” de la enunciación del “allí” de lo que se quiere enunciar; algo similar a lo expresado por Vicente Huidobro –pionero en lengua española del poema largo redactado en diversos períodos–, para quien el valor de la poesía “está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos”.⁹ Ese trecho lo “cuenta” Octavio Paz, al tratar de fijar el pensamiento de un sujeto que peregrina por la página en blanco mientras escribe, por ejemplo, *Pasado en claro*: un recorrido que hace naufragar el yo en el infinito, pero que lo acerca a un saber inalienable, anterior al lenguaje.

Ni allá ni aquí: por esa linde
De duda, transitada
Sólo por espejeos y vislumbres,
Donde el lenguaje se desdice,
Voy al encuentro de mí mismo.¹⁰

Así pues, en el poema extenso se “despliega” el pensamiento de un hablante que, ya desde el siglo XIX, había adquirido mayor libertad, aunque viese su estatuto menos definido. Por eso, al llegar a la bisagra del siglo XX con un sujeto que oscila entre la indiferenciación, la impersonalidad o la extinción, cabe preguntarse ¿qué es cantar si yo soy otro? De esta forma, el poema largo diviene el lugar de la desaparición del yo que, al enunciar, paradójicamente, sigue existiendo en el discurso. El hablante poético intentará por eso individuarse filosóficamente, buscando definir ese “inaccesible lugar original de la palabra en el que se asienta (...), su propio fundamento y su propia salvación”;¹¹ y en esta tarea que lo hace indagar y expresar un espacio ilimitado, se convierte en sujeto de la modernidad.¹²

La tensión entre el “aquí” de la enunciación y el “allí” del enunciado es la que impulsa el argumento;¹³ éste a su vez esclarece y despliega el espacio de esta forma poética que adquiere envergadura mientras se va creando en un lugar intermedio entre la canción, la diégesis o la explicación, con una voz que acentúa su tono o sobreactúa.¹⁴

La tensión que crea y sostiene el poema extenso en algunos autores resulta convergente y hace del texto el lugar donde confluyen los contrarios (Paz), el punto de condensación y unión universal (Cardenal), donde coinciden fin y principio (Viel Temperley), la arista donde los extremos se tocan (Huidobro) o el lugar de la agnición en la que el yo desperdido se reúne y acepta ser lo que es (Tomás Segovia). Pero,

gracias a ella, el poema también puede proponerse como el espacio de una nueva explosión de sentido en donde, al anularse “estas lindes enemigas”¹⁵ se abre, paradójica e imprevisiblemente, la posibilidad de una nueva “ilusión humana”, como diría W. Blake,¹⁶ una nueva forma –idea que entra en juego en los poemas largos de José Gorostiza y Héctor Viel Temperley.

En el prólogo a su *Espacio*, Juan Ramón Jiménez hace algunos comentarios sobre la forma literaria que estamos tratando: evalúa negativamente los poemas largos modernos por excesivamente “cerebrales” y rechaza la “nueva épica” porque no quiere que la poesía se apoye en una realidad social determinada. Propone, en cambio, un texto poético en el que los elementos, en continua expansión, fluyan por todos sus planos.¹⁷ Un movimiento que recuerda la figura de una espiral y que, metafóricamente, hace del poema “un seno habitado por la dicha”.¹⁸ Esa suerte de “movimiento” en el interior del poema largo, algo que ya Apollinaire había sugerido al comparar la poesía con un vaso alquímico y que Gorostiza resumía como “un encendido vaso de figuras”,¹⁹ Juan Ramón Jiménez lo subraya más aún cuando rechaza cualquier asunto concreto para *Espacio* y rescata, en cambio, el ritmo de sus elementos intrínsecos.

Un movimiento que se concreta, asimismo, en el recorrido del hablante lírico por todo el arco temporal hasta constituir un círculo; en el fondo, una idea que Eliot había redondeado en el primero de sus *Four Quartets*: “Time present and time past/ Are both perhaps present in time future,/ And time future contained in time past”.²⁰ El poema largo resulta pues, una vertiginosa sucesión de nudos espacio-temporales visitados, abandonados o revisionados por el yo lírico; en el caso de *Espacio*, por ejemplo, el hablante nos guía

de un lado a otro del Atlántico expresando paradójicamente la dispersión como una conjunción y el vacío como totalidad. En realidad, por medio de una serie de correspondencias espaciales y temporales, quiere expresar que ha incorporado en sí la inmensidad –con lo cual hace perder su función a los deícticos del texto. Algo similar sucede en *Hospital Británico* de Viel Temperley, en donde el sujeto poético, que presenta analogías con el yo empírico, en el éxtasis de un presente perpetuo, recapitula su vida poética, hace y rehace lo que ya ha escrito, mientras transita por la plenitud del pasado y por un futuro utópico de resurrección.

Por cierto que si en la *new epic* se había verificado la tendencia opuesta, porque el texto seguía la lógica temporal del lenguaje que permite una serie de asociaciones con el tiempo de lectura, en *Un coup de dés...* se produjo una dislocación de la temporalidad: con ésta Mallarmé estaba sugiriendo la imposibilidad de expresar la fluidez del pensamiento y el medir y comparar sus dimensiones por todo el arco temporal. Así pues, habiéndose malogrado el intento de (re)componer la Obra, el poema puede dar sólo muestra de algunas partes de la misma en un discurso plásticamente fragmentado en la página en blanco. A partir de esta idea, Paz intenta definir el poema extenso y acaba volviendo a la definición anticipatoria de Poe: “el poema extenso se vuelve una sucesión de momentos intensos”;²¹ una sucesión o contigüidad que puede aparecer desintegrada para expresar, en cambio, la alternancia, la contraposición o la condensación de los mismos.

También T. S. Eliot veía en un poema de una cierta extensión diversos estados de ánimo,²² pero como rechazaba el contar algo por medio de un dilatado argumento moralizante al no considerarlo representativo del espíritu moder-

no, proponía buscar nuevas formas que pudiesen expresar la fragmentación y la velocidad del nuevo siglo. De hecho, el tratamiento particular de las categorías espacio-temporales, que hace nacer técnicas peculiares de composición como el *collage* y el montaje, se relaciona con la tendencia simultaneísta de la poesía de las primeras décadas del siglo pasado. Una tendencia que, en su esfuerzo por reducir la palabra a los aspectos fónicos o visuales de un poema, da lugar a notables transformaciones en la expresión; ésta puede acabar, así, reducida al ruido, como sucede en *Altazor* de Huidobro, y quien la emite se vuelve, como citando a Rimbaud, un ángel sin dios y sin mensajes.

El poema extenso, con su pluralidad temática y unidad de intenciones, expresa, asimismo, una voluntad comprensiva que a principios del siglo XX se traduce también en el abarcar con la mirada nuevos espacios y culturas lejanas o arcaicas. Una voluntad evidente en el texto emblemático de los poetas vanguardistas, *Prosa del transiberiano* de Cendrars, y que más tarde ejemplifican admirablemente poemas como *Piedra de sol* o *Blanco* de Octavio Paz. Sin embargo, el verdadero alcance metafísico de esa intención fue anticipado por Vicente Huidobro: “El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia”.²³

Por cierto que un poema que se extiende en el tiempo de la lectura y a lo largo de las páginas, tiene la posibilidad de multiplicar las voces, las perspectivas, los contextos emotivos y estimula al lector a establecer nexos que pueden llegar a

ser reveladores de estructuras latentes de la psique o de la cultura.²⁴ Por eso el poema largo se vuelve susceptible de ser una experiencia para la conciencia crítica, ya que la excedencia de sentido que propone nunca se agota; y, al mismo tiempo, al presentar temas y motivos que pertenecen a culturas lejanas resulta un palimpsesto que hay que descifrar.

Octavio Paz había meditado públicamente sobre esta forma poética en un curso que dicta en la Universidad de Harvard en 1976 y en México en el Colegio Nacional. En 1990, escribe el breve ensayo ya mencionado; su título, con dos infinitivos (“Contar y cantar”) que retoman los versos de Machado del epígrafe (“Se canta una viva historia/ contando su melodía”), sugiere las dos columnas del canon del poema extenso en la modernidad: recuperar la diégesis de la épica (el cuento) por medio de la exaltación emocional de la lírica (el canto). Hay que recordar, sin embargo, que ambos verbos habían aparecido en *Espacio* de Jiménez. Allí la frase “Contar, cantar, llorar, vivir acaso”,²⁵ que busca resumir la experiencia poética, es el resultado de una lectura del escritor andaluz de una frase del Acto III, escena I de *Hamlet*, que lo había impresionado mucho: “To die, —to sleep; —To sleep! Perchance to dream”.

En 1911-12, en “El corazón en la mano”, Jiménez había escrito, traduciéndola: “¿Morir? ¿Dormir? ¡Morir! ¿Soñar acaso?” y en 1954, según Aurora de Albornoz,²⁶ la retoma para *Espacio*, pero con variantes. Como entre la frase traducida y su variante se pueden establecer paralelismos, no sólo porque ambas se retrotraen a la misma fuente sino porque constan de la misma serie de términos y la misma estructura sintáctica, quizás valga la pena tener en cuenta este antecedente que Paz no menciona en su ensayo.

¿Morir? ¿Dormir? ¡Morir! ¿Soñar acaso? (*El corazón en la mano*)
Contar, cantar, llorar, ¿vivir acaso? (*Espacio*)

En las dos frases de Jiménez “morir” equivale (especialmente) a “llorar” y “contar” (una asociación posible porque en el contar hay siempre un principio y un final). En cambio, “cantar” es otra versión de “dormir”; pero como esta última palabra se relaciona semánticamente, en la misma frase, con “soñar”, y este verbo, en la oración con variantes, corresponde sintácticamente a “vivir”, podemos establecer las siguientes cadenas:

Canto-sueño-vida
Cuento-llanto-muerte

Así pues, a través del *canto-sueño*, la *vida* puede ser representada con un presente perpetuo, ese “siempre” del mito que, como ha señalado Agamben, “significa *una vez por todas*”, es decir, “contiene la idea de una unidad que atraviesa y recoge conjuntamente una pluralidad y una repetición”.²⁷ El “cuento”, en cambio, nos habla de una multiplicidad que se desenvuelve hacia un fin, una cronología dolorosa para la conciencia que reconoce en ese desarrollo su propia condición mortal.

En este sentido, el final de *Piedra de sol* de Paz, después de repetir al final los cinco versos iniciales —un retorno que recuerda el título de uno de los poemas largos de Saint John Perse—, acaba con dos puntos; una puerta que se abre al blanco de la página y a la nada. En cambio, la muerte del yo a la que apunta el final de *Hospital Británico* de Viel Temperley, es “para comenzar todo de nuevo”, como lo indica, esperanzadamente, la última “esquirla” del poema.

Los trabajos aquí reunidos se proponen como una reflexión crítica sobre el poema extenso a través del análisis de algunos de los poemas “mayores” del siglo XX en Hispanoamérica. Algunos artículos plantean el poema largo como el recorrido que un autor hace de toda su obra poética (Salvador, Graña), un viaje iniciático o un peregrinaje ascendente del hablante lírico que se dirige hacia la meta de su viaje, la poesía, la madre piedra, que lo sobrevive (Álvarez, Salvador) luego de que su impulso icárico acaba en la destrucción (Ostrov). Otros, desde un punto de vista formal, lo analizan como un recorrido esclarecedor que, mientras se canta, impulsa a contar (Fava).

Ese transitar se enlaza estrechamente con el principio de composición del poema extenso, como lo ejemplifica Nicanor Vélez en su análisis de *Blanco o Piedra de sol* –tan distintos desde un punto de vista compositivo–, mientras reflexiona sobre los presupuestos del poema largo y trata de explicarlos por medio de símiles de carácter visual (como el tríptico) o a través de un elemento que dé unidad a la multiplicidad, como el tono de un poema.

El conjunto de los trabajos pone el acento en ese movimiento que tensa cada poema a través de la dialéctica entre la unidad y la variedad, entre la repetición y la sorpresa, que lo vuelven análogo a una fuga.²⁸ Francesco Fava encuentra que, en diversos poemas largos, el acuerdo entre la unidad y la variedad puede dar lugar, por lo menos, a tres modos compositivos: uno, en el que la repetición y la variación se alían para seguir un desarrollo argumentativo que lleve de A a B; otro, en el que la repetición puede servir para cristalizar un sintagma volviéndolo el nudo simbólico hacia el cual convergen todas las diversas líneas del texto; y aquél

en el que la circulación de motivos, por medio de canales intratextuales que relacionan los varios planos temáticos, insinúan correspondencias escondidas, en las que “el universo se resuelve”.

Ese movimiento, por lo tanto, puede modularse dentro de un texto de modos diversos y tiene que ver, en muchos casos, con la arquitectura del poema: cuando se presenta como un *continuum* (el cauce por donde fluyen las imágenes a lo largo de 590 endecasílabos de *Piedra de sol* y se encadenan sus temas y motivos) puede desembocar en una gradual intensificación (gracias a la recurrencia de temas y motivos, imágenes y figuras mientras transitan por el texto hacia el centro de una experiencia y su posterior disolución, como sucede en *Hospital Británico*). O bien puede presentarse por medio de una alternancia que quiere subrayar la indispensable correlación que se tiene que establecer entre los distintos elementos del todo –como ocurre con los motivos del agua y del vaso en *Muerte sin fin*; con los pronombres personales (yo y tú) en *Alturas de Macchu Picchu*; o con los registros discursivos (en *Muerte sin fin* o *Cántico Cósmico*). Pero la tensión del poema puede nacer no sólo del alternarse, sino también del entrelazarse o condensarse de distintos tipos de discursos –el poético y el religioso; el poético y el científico; el mítico y el histórico; el poético y el político– como vemos en los trabajos de Fabry, Salvador, Vélez, Graña.

Esto nos lleva de vuelta al hablante lírico-épico del poema largo que, mientras nos comunica su propia destrucción, dispone de diferentes registros de lenguaje (como el ceremonioso y ritual o el irónico y humorístico en *Muerte sin fin*), utiliza diversas personas gramaticales (como en *Hospital Británico*, en el que el yo y el otro son uno solo pero nunca se

encuentran) y puede llegar a jugar con parodiar o recontextualizar códigos literarios diversos (como lo hace Cardenal en su *Cántico Cósmico*).

En *La piedra absoluta*, Melis advierte, en cambio, un nacer de la tensión desde la palabra misma, de su “no decir nada” y de la nula emoción de un yo petrificado. Pero aunque la piedra “callada” haga explotar la forma del poema largo desde sus mismos cimientos, en ese silencio, Adán, como señala Melis, “logra interiorizarse con la esencia telúrica del paisaje real, tal vez más hondamente que Neruda” aunque su hablante poético, a diferencia del yo del escritor chileno, acabe en una soledad irreductible. En Neruda, en cambio, después de haber ascendido a la comprensión entonando una elegía heroica o política, el hablante lírico desciende afirmando la realidad a través del Otro (Salvador).

La irresolución de la dialéctica constituye el fundamento de la composición misma de *Hospital Británico*: el poema se juega en la ambivalencia entre lo deforme y la forma, entre la desestructuración y lo estructurado, pues, si por una parte quiere ser un testamento, una *summa* de la obra de Viel Temperley, por otra, en su continuo flujo de imágenes (recibir las de la tradición literaria y enviarlas renovadas al lector) con el que va cantando esa “muerte sin fin” del sujeto lírico, parece interrogar a dios con las palabras de J. R. Jiménez: “¿dónde está, matemático celeste, la suma que es el todo y que no acaba?”²⁹ (Graña).

Pero en el caso de *Temblor de cielo*, esa tensión se resuelve en el tú apelado: la poesía misma es lo único que sobrevive a la destrucción de la palabra y del yo en su viaje funerario (Alvarez, Ostrov); o bien, como en la mayoría de los poemas extensos de la modernidad, se resuelve en la voz mediadora del hablante poético que, a manera de puente, trata de conci-

liar los opuestos, pues, mientras recupera una sacralidad ritual que repone la plenitud en el presente, afirma su propia condición perecedera.

Notas

¹ Véase, para el concepto de “modern sequence”, de M.L. Rosenthal y S.M. Gall, *The Modern Poetic Sequence. The Genius of Modern Poetry*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1983. Y la crítica al mismo en K. Martens, “Rage for definition. The Long Poem as Sequence” en R. Hagenbüchle, L. Skandea (eds.), *Poetry and Epistemology. Turning point in the History of Poetic Knowledge*, Regensburg, Pustet, 1986. Finalmente, el volumen de Margaret Dickie, *On the Modernist Long Poem*, Iowa City, University of Iowa Press, 1986.

² Octavio Paz, “Contar y cantar (Sobre el poema extenso)” en *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

³ “Extenso o corto son términos relativos, variables. El número de versos no es un criterio: un poema largo para un japonés es un poema corto para un hindú; un poema largo para un hombre del siglo XX es un poema corto para un hombre de la Edad Barroca”. *Ibid.*, pp. 11-12.

⁴ Véanse, por ejemplo, las conclusiones del libro de Margaret Dickie, que coinciden en buena parte con las de Poe (*op. cit.*, pp. 152-153).

⁵ Edgar A. Poe, *The Poetic Principle* en *Poems and Essays*, London/New York, Everyman’s Library n. 791, 1955, p. 91.

⁶ Como recuerda Dominique Combe, para Schlegel, “como luego para Hegel, la poesía lírica es esencialmente subjetiva por el papel preminente concedido al yo, mientras que la poesía dramática es objetiva (*tú*) y la épica objetivo-subjetiva (*él*)” porque “la tripartición retórica pseudo aristotélica en los géneros épico, dramático y lírico (...) fue releída por A.W. Schlegel y, de manera más general, por los románticos alemanes a la luz de la distinción tradicional entre las personas” (“La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” en F. Cabo Aseguinolaza, *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999, p. 127).

⁷ Como aparece representado metafóricamente el poema en *Muerte sin fin* de José Gorostiza (México, Fondo de Cultura Económica, 1996).

⁸ Hay que recordar que Nietzsche, al hablar del sujeto “aporta una reinterpretación personal de la distribución retórica de los géneros según una oposición estética fundamental entre el lirismo de la ebriedad dionisiaca y la épica de la ‘forma’ apolínea, de la representación plástica” (Combe, *op. cit.*, p. 131).

⁹ Vicente Huidobro, “La poesía” en *Altazor / Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 177. Este texto originalmente fue el prefacio a la primera edición española de *Temblor de cielo*.

¹⁰ Octavio Paz, “Pasado en claro” en *Delta de cinco brazos*, Barcelona, Círculo de lectores, 1994, p. 84. Esta edición reúne cinco poemas largos del autor mexicano con un prólogo en el que Paz retoma las ideas del artículo citado de 1990.

¹¹ Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Séptima jornada* en Cabo Aseguinolaza, *op. cit.*, p.122. El libro *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività* (Torino, Einaudi, 1982) de donde sale este trabajo del filósofo italiano, quiere llegar a la raíz de la filosofía a través de la experiencia fundante de la misma: el “tener lugar” del lenguaje.

¹² Paz nos recuerda que “La modernidad comienza con el descubrimiento del doble infinito: el cósmico y el psíquico”, “Contar y cantar...”, *op. cit.*, p. 21.

¹³ Agamben dice que la tópica “concebía su oficio como la construcción de un lugar para la palabra, lugar que constituía el *argumento*. A su vez el término *argumento* deriva de la misma raíz, *argu* que se encuentra en *argentum* y que significa ‘esplendor, claridad’. *Arguo* significa originalmente: ‘hago brillar, esclarecer, abro un paso a la luz’. El argumento es, en este sentido, el acontecimiento de la palabra, su tener lugar”, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴ Debo esta idea de la voz que “sobreactúa” en el poema largo a José María Espinasa.

¹⁵ J. Gorostiza, *op. cit.*, p. 148.

¹⁶ W. Blake, *Libri profetici*, Milano, Guanda, 1980.

¹⁷ *Espacio*, el poema en prosa que Jiménez inspirado por el espacio americano (“la extensión lisa de la Florida”) escribe con una tensión religante que une Europa y América, pasado, presente y futuro, me permite citarlo como parte del *corpus* que estamos tratando. Véase de J. R. Jiménez, “Prólogo” a *Espacio* (edición de Aurora de Albornoz), Madrid, Editora Nacional, 1982.

¹⁸ J. Gorostiza, *op. cit.*, p. 112.

¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

²⁰ T. S. Eliot, “Four Quartets” en *Opere 1939-1962*, Milano, Bompiani, 1993, p. 336.

²¹ Paz, “Contar y cantar...” *cit.*, p. 27.

²² T. S. Eliot, “Da Poe a Valéry” en *op. cit.*, p. 651.

²³ Huidobro, “La poesía”, *cit.*, p. 177.

²⁴ Charles Altieri, “Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem”, *Genre*, 11, 1978, p. 653.

²⁵ Juan R. Jiménez, *Espacio*. “Fragmento Primero”, *op. cit.*, p. 12.

²⁶ Aurora de Albornoz, *Estudio de la obra* en *Ibid.*, p. 93.

²⁷ Agamben, *op. cit.*, p. 124.

²⁸ Fuga en sentido musical, en la que distintas voces van repitiendo el mismo tema.

²⁹ Jiménez, *Espacio, cit.*, p. 13.