



Convergencia de circunstancias en el asentamiento de la expresión del poema extenso en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana

Convergence of circumstances in the settlement of the expression of the extensive poem in Cuba, Puerto Rico and the Dominican Republic

**Marie-Christine
Seguin**

*Faculté libre de lettres et
de Sciences Humaines de
l'Institut Catholique de
Toulouse
Toulouse, Francia*

RESUMEN

Entre tradiciones y procesos de transformación, asistimos a una poética del pensar del poema extenso en las Antillas hispanas. Desde la “décima”, venida de Europa, se desarrolla una creatividad lingüística por medio de una apertura pragmática, en estrecha relación con la particularidad colonial: entre mito del progreso y mito de la edad de oro. Para entender la inventiva caribeña, recordamos la práctica del Neobarroco, elaborado a base de las confluencias de lo heterogéneo. Vemos como a través de una heteroglosia discursiva, el poema extenso se asienta en este espacio cultural que son las islas antillanas y subrayamos su papel actual en el relato de historias mínimas que alimentan por otro cariz la historia universal.

Palabras clave: poema extenso, Antillas hispanas, Décima, Neobarroco, heterogeneidad, historia mínima.



ABSTRACT

Between traditions and processes of transformation, we can see a poetic thought of the extensive poem in the Hispanic Antilles. Since the “décima”, which came from Europe, a linguistic creativity has developed through a pragmatic opening in close relation with the colonial particularity between the myth of progress and the myth of the golden age. To understand the Caribbean inventiveness we remember the practice of the neo-baroque elaborated on the confluences of the heterogeneous. We see how, through a discursive heteroglossia, the extensive poem is based in this cultural space, that are the Antillean islands and we emphasize its current role in the narrative of minimal stories that feed universal history in another way.

Keywords: extensive poem, Hispanic Antilles, Décima, Neobaroque, heterogeneous, minimal stories.

A las preguntas ¿cuáles son las especificidades del poema largo en determinadas áreas geográficas? Y ¿cuáles son las tradiciones ancladas a ellas? hay que recordar que el concepto de tradición se asocia con la noción de recuerdo y apego al pasado y con la noción de un principio primigenio, que abarca lo estructural y lo primordial de una sociedad y de una cultura. Respecto a los países del Caribe insular hispanófono, como Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, se entiende que las circunstancias han llevado a condiciones de desarrollo peculiar de poemas extensos en la historia moderna. Para el fundamento estructural de la expresión poética en las islas, se recurre a las correspondencias y a las crónicas de la época colonial, con los primeros historiadores de la Colonia que se dedicaron a escribir versos. Además, como lo subraya Jean Michel Espitallier, al interrogarse sobre la cuestión autorreferencial de la condición de la aparición de un poema, los actores-poetas lo imaginaron en un marco relativo a la bipolaridad del género poético que, a la par, remite a una representación del mito del progreso y del mito de la edad de oro: “*L'autre grande question autoréférentielle serait la condition d'apparition du poème, dont toujours question du statut. [...] La poésie se balance entre deux pôles contradictoires. D'un côté le mythe du progrès, [...] De l'autre le mythe de l'âge d'or, [...]*” (Espitallier, 2006, p. 65). A partir de esto, quiero señalar algunas tradiciones poéticas europeas que favorecen la expresión del poema extenso en la cuenca hispana insular del caribe; después, me interrogo sobre los procesos de transformación que reflejan prácticas insulares actuales, señalando títulos de poemas que permiten plantear hipótesis para calificar la naturaleza del moderno poema extenso.

Tres expresiones poéticas tradicionales, venidas de Europa, se hallan en los tres países. Se trata de la poesía de la escuela salmantina en el momento en que se desperezó una vida cultural más o menos asentada en las tres islas. Fue cuando ocurrió el desenvolvimiento de la forma poética de la décima y de la corriente del barroco. Ambas convidan a una verdadera extensión de la palabra: “Una vida cultural que prosperó a finales del siglo XVIII con la evolución económico-social de cada país”, y

De la producción literaria de los setecientos se tienen noticias escasas. Se sabe de algunas relaciones; [...] y de las poesías y los dramas del santiaguero Manuel Justo de Rubalcava [...]. Pero de estas obras, las únicas que conocemos son la Relación de 1747. (Rivera Rivera, 1981, p. 311)

De hecho, son tres tradiciones, la primera se expone por el aspecto de aprendizaje y de elaboración de normas y reformas que invitaban a nuevas costumbres sociales, lo cual ofrece una simetría entre el pensamiento, la filosofía, y la construcción versificada -la estrofa-; la segunda, por el aspecto estilístico en la acepción de las modalidades del juego, por ejemplo con la sátira, entre otras, que induce a controversias y argumentos: “las décimas son buenas para quejas” (De Vega, 1906, verso 307). Si bien, la forma de la décima está, como se dice, “cerrada”, en realidad no lo es por su carácter propio de la improvisación, de acuerdo con Alexis Díaz Pimienta, que dice que la “décima” convoca digresión de géneros e invita a: “la gravitación léxica” al momento de observar la dinámica interna de la improvisación poética (Díaz Pimienta, 2000, p. 62). Tampoco es “cerrada”, por su ritmo singular y variado a pesar de una función común, como lo recuerdan Maximiano Trapero y Virgilio López Lemus en “Geografía actual de la Décima”, en lo que aducen que:

La décima improvisada se canta con un género musical particular en cada región, como es el punto cubano en Cuba, el seis en Puerto Rico, [...], la media-tuna en Santo Domingo” y “Pero fuera de estas diferencias formales el cultivo de la décima improvisada es bastante uniforme en toda el área, de la misma manera que cumplen también funciones semejantes y se usan en situaciones paralelas, predominando la canturía y la controversia. (Trapero y López Lemus, 2001, pp. 179-195: 4, 5)

Se trata también de las particularidades estilísticas del barroco con el juego de la alternancia, de la dispersión, de la sobreabundancia, y tercero y finalmente, por el aspecto más conceptual de la apertura pragmática -relacionada a enunciados contextuales- y pragmalingüística en el sentido de enunciados que vinculan informaciones implícitas (Ducrot, 1972) al considerar el espacio histórico compartido entre las tres islas; lo que engendra un espacio favorable para más extensión y un mayor caudal de la palabra.

De entrada, el carácter de la poesía, filosófica o didáctica, ilustra fundamentalmente la pragmática con que se pretendía, de algún modo, reformar las costumbres con el medio de la fábula, del epigrama, de la sátira y de la décima. Lo leemos a través de la poesía de José María Heredia (1803, Cuba), que pertenecía a la escuela Salmantina, más particularmente con sus *Poemas Filosóficos, Cívicos o Revolucionarios* (1993). También se ilustra con Manuel Justo de Rubalcava (1769, Puerto Rico), con sus décimas, sus silvas, sus sonetos morales y sus cantos:



Fue inclinado al género bucólico, y además de una traducción de las églogas de Virgilio [p. 223], que, según creemos, se ha perdido, dejó algún idilio original, y varias silvas descriptivas, a la verdad bastante prosaicas. La elegía *A la noche* y el poemita *La muerte de Judas*, están mejor escritas, pero tampoco bastan para darle alto puesto en el Parnaso cubano. (Menéndez Pelayo, 1948, p. 162)

También hay una verdadera saga en el poema colosal titulado *La Sataniada* de D. Alejandro de Tapia y Rivera (1858), que según los comentaristas es totalizante: “Nos hace penetrar, pues, en un infierno inmaterial que vive en la humanidad de todos los tiempos, porque ésta lo lleva en su espíritu colectivo ...”; se le califica de “confuso” y de forma equivocada:

[...] un confuso centón de todo género de herejías” además de ser compuesto con un sinfín de versos: «Treinta mortales cantos [...]» y de contenerlo todo: «[...] donde [...] abundan octavas buenas, brillantes y aun magníficas, descripciones profundas, ya terribles, ya risueñas, rasgos de humor y de fuerza satírica (...), expresiones felices, caprichosos arabescos, raras fantasías» (Menéndez Pelayo, 1948, p. 251, p. 253)

Finalmente, se le reconoce tener una identidad a través del género popular de la décima burlesca, de la ensaladilla o del pasquín satírico. Precisamente, en lo referente al género trivial de la décima burlesca y de la ensaladilla o pasquín satírico, Menéndez Pelayo (1948) añade que es una forma popular compartida entre todas las capas de la sociedad de aquella época: “En este género obtuvo mucha popularidad un negro, repentista fácil e ingenioso, llamado el Meso Mónica. No sabemos si por nombre o por apodo” (p. 300). En la República Dominicana, donde la décima se desarrolla al igual que en Cuba, evocamos a Juan Antonio Alix (1833-1918), llamado el cantor del Yaque, que usó del empleo del lenguaje de los campesinos de la localidad norte de Cibao, en poemas como: *Viaje de Gerardo Estanislao por la mayor parte de los pueblos de la República Dominicana* (1885), o *El ferrocarril de Samaná a Santiago* (1887) y *Apuntes para una historia de San Francisco de Macorís* (1894), también en sus numerosas *Décimas* de 1927 a 1977.

Hace parte de esta corriente la poesía de Salomé Ureña de Henríquez que incluyó el valor de la épica en, por ejemplo, el poemario *la Anacaona* (1981) que rinde homenaje, al divinizarla, a una rebelde taína. En tiempos actuales, sigue vigente el ejercicio del poema extenso en las tres islas, por lo cual merecería un análisis de conjunto. En Cuba, hay decimoneros y repentistas como Lilia Aurora Machado, y Pedro Péglez González. En Puerto Rico, encontramos poemas extensos con una prosodia cancioneril en Juan González Mendoza, en Israel Ruiz Cumba, en Walter J. Mucher y en Edgardo Nieves Miele. En la República Dominicana, mencionaremos la misma práctica en poetas como Carlos Rodríguez, Antonio

Acevedo, Nan Chevalier, Noé Zayas y Fausto Leonardo Henríquez. Tantas manifestaciones en una variedad de estilos y de temas, confirman que el poema extenso sigue valiendo entre otras formas más cortas y fragmentadas consideradas, a menudo, como el patrón modelo desde los años '90.

Para sintetizar la cuestión planteo la cuestión pragmática a partir del pre-supuesto lingüístico, de la presuposición de la que trata Ducrot (1972) que conceptualiza una de las mayores fuentes de creatividad lingüística, a raíz de que ciertas expresiones lingüísticas requieren que los interlocutores compartan ciertas creencias para entenderse de manera adecuada. De hecho, las circunstancias de aquel entonces eran que todas las modalidades lingüísticas y culturales convivían en un tiempo único y trascendente en áreas predeterminadas, según un itinerario comercial -inclusive dentro de los países- por nuevas circunstancias históricas y económicas; mientras que en España, por lo contrario, las distintas modalidades del español se mantuvieron a sus límites regionales. Además, como lo recuerda Eloísa Rivera Rivera, citando a Carlos Miró Quesada, el viaje en sí, la distancia, en realidad lo recorrido como verdadero espacio desplegado, iba transformando los presupuestos culturales y lingüísticos de los viajeros. Dice ella:

[...] que, al cruzar el mar, esos hombres habían adquirido una sensibilidad nueva y, si bien escribían como españoles, la visión de las tierras descubiertas les daba una modalidad distinta: la lengua se hizo aterciopelada, el tono se volvió mesurado, la imagen tenía más brillantez. (Rivera Rivera, 1981, pp. 56-57)

Entonces, los llamados “Yoes” no resultan solo de una presencia heterogénea. No solo la confluencia transforma al sujeto lírico, que tiene que encontrar su ritmo y su propia cercanía; en realidad ¿qué es el ritmo si no es manifestar que se ha encontrado un espacio y un tiempo personal? y ¿qué es el ritmo, si no es ordenar una identidad contrariada por la movilidad? El sujeto lírico que se ha metamorfoseado durante el viaje se encuentra, al llegar a un sitio nuevo, entre nuevos pre-supuestos lingüísticos que tienen que mutualizar con los suyos.

A través de la distancia y de la confluencia nace una cercanía personal y un modo de ver una luz nueva. Sin olvidar el natural acoplo de vocablos taínos, que no solo ofrecen la identificación a lo tradicional autóctono, sino que injertan una refracción luminosa peculiar: la del Caribe. Un foco que, a la par, camina hacia la evolución de la expresión de una “estética del placer”, proporcionada por el fenómeno físico de la luz del Caribe, como lo subraya Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1931): “[...], se producen fenómenos de reflexión, refracción y descomposición [...], la cámara del ojo sale ganando, puesto que se desencadenan performances ópticas espectaculares que casi siempre inducen placer, cuanto menos curiosidad” (p. 9). Estos términos de “refracción”, de “juegos ópticos” y de “placer y curiosidad” dejan entender unos procesos sensoriales que



inducen que la expresión supera las órbitas de la poesía española de finales del siglo XVIII, con sus referencias mitológicas clásicas y de finales del siglo XIX con el romanticismo.

Citemos el título de unos poemas destacados de este estilo formador de una tradición del poema extenso y originados en las tres islas. En Cuba, primero hay que recordar a José María Heredia (1803-1839), con los poemas “El dos de Mayo”, “A la insurrección de la Grecia en 1820”, “Himno del desterrado”, y “Al Popocatépetl”, “En el Teocalli de Cholula”, “Poesía”, “Placeres de la melancolía” y con “Niágara” (Heredia, 1993, p. 110, p. 112, p. 140, p. 193, p. 199, p. 203, p. 209 y p. 248).

También hay que tener en cuenta las *Glosas* de Francisco Póveda (1796-1881) y los poemas de J. García Maku (1910-1983), como el famoso canto a la tradicional palma cubana: “Canto a la palma” (Feijoo, 1963, pp. 34-35, pp. 85-99, pp. 388-394). En Puerto Rico, junto a Manuel Justo de Rubalcava, (1769) con los poemas “La Muerte de Judas”, “La Elegía de la noche” (Rivera Rivera, 1981, p. 337), subrayemos el poema de D. Alejandro de Tapia y Rivera (1858), *La Sataniada* (Menéndez Pelayo, 1948, pp. 251-253). En la República Dominicana, queremos recordar a Juan Antonio Alix, (1833-1918), con sus *Décimas* escritas entre 1927 y 1977 (Alix, 2004, *rincondelvago*) y el poemario *Anacaona* de Salomé Ureña de Henríquez (1850 -1897), (Ureña de Henríquez, 1981).

De ahí, introducimos nociones referentes a unos procesos de transformación en la poesía, que se hallan en el inicio del reino de lo imaginario, o sea parte de la representación de lo imaginario cultural isleño: “Nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen y la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundamentación y el descubrimiento, [...]” (p. 9), aseveraba el cubano José Lezama Lima en su *Antología de poesía cubana* (1971). Si, de hecho, esta perspectiva se aclara a partir de la capacidad de José Lezama Lima a congrega los fragmentos alrededor de la fabulación, de igual manera, las visiones y las seducciones resultan tan fecundas en Puerto Rico, donde la primera alusión a la isla descansa en las “Octavas reales” de Juan de Castellanos. Comentó Eloísa Rivera Rivera acerca de sus poemas que si: “Como poeta carece de vuelo esencial”, se origina la representación de la isla con sus versos o elegías, y adujo que: “la primera alusión a la isla descansa en las octavas reales de Juan de Castellanos (1522-1607) llamadas *Elegías de Varones ilustres de Indias* y juzgadas “pesadas”” (Rivera Rivera, 1981, p. XI). En la misma línea, el relato de la representación del país se desarrolla en la República Dominicana, a partir de la primera obra compuesta por el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés: “alcalde de la fortaleza de Santo Domingo [...]” de la que Menéndez Pelayo (1948, pp. 219-220) señaló que mostraba un modo empírico y que era escrito “sin escrúpulos de estilo”, pero logró describir en versos, acompañados de difusos comentarios en prosa, la historia natural de la isla.

Más allá de la forma de la octava real, la inconformidad a las reglas, propia de la corriente artística del barroco en Europa, entra en resonancia en las islas por, justamente, tener en sus características un potencial de aperturas y de libertad de ritmos. La expresión lírica, asimismo, hecha a base de lo informe, en voz de [Thom \(1997\)](#), engendra cierta seducción, o sea que a su turno moviliza cierto estilo, hacia la disconformidad: “morfogénesis o de formas informes, de la inestabilidad formal y de las metamorfosis, ilustran la estética desestructurada del neobarroco” (pp. 8-9).

Este aspecto fragmentario engendra una unidad de sentido, dado que permite encontrar dentro de la forma inconclusa, una obra abierta a todo y parte de un todo, y que abre sobre una prolongación, como lo dijo [Sarduy \(1974, p. 103\)](#): “no está cerrada sobre sí mismo” ya que la forma barroca del poema es el: “Arte de [...] la discusión”, esto es que el barroco americano es un: “Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión”. Es un dispositivo que define el poema largo como si fuera una polifonía de géneros, como lo asevera Rastrollo Torres en su ensayo *Hacia una caracterización del poema extenso* (2004), al observar que: “Hibridismo y carácter fragmentario son dos aspectos consustanciales al moderno poema de largo aliento” (p. 107).

Parémonos también en algunos procedimientos pragmlingüísticos y culturales a partir de la propuesta de la poética de la relación de Edouard Glissant. Esta poética asienta la singularidad manifestada de aquel periodo confluyente en el espacio caribeño, cruzado por un sinnúmero de individualidades. Cito y traduzco a partir de la versión francesa: “Son las memorias de la Relación, lo que se junta a partir de la unanimidad de un pueblo [...]”, “[<<Ce sont les mémoires de la Relation, ce qu'on rassemble de l'unanimité d'un peuple [...]>>]”, ([Glissant, 2002, p. 421](#)). Estas memorias de la Relación engendran una cierta práctica de lo decible y, en esto, este fenómeno de mediación presenta un modelo de economía en el sentido literal, en voz de Glissant, de una economía de la palabra como funcionamiento de producción, de intercambios y de consumo del relato histórico e identitario (cito y traduzco): “En la poética del texto oral africano, todo es decible » y lo explica, diciendo que presenta: «otra economía de la palabra” [“*Dans la poétique du texte oral africain, tout est dicible.*”, “... une autre économie de la parole.”] ([Glissant, 2002, p. 423, 425](#)). Esto nos presenta un modelo de representación y de expresión que se libera de la tutela de las tradiciones europeas, plasmándose al sumar las memorias. Glissant analiza que en la literatura europea se juega con el fulgor, con el sentido escondido mientras que, en la literatura africana, en la oralidad de esta literatura, el relato es una historia amontonada, que tiende a lo espeso.



Estos factores que explican la superación de normas lingüísticas “tradicionales”, significan una sensibilidad imaginativa. Aquella relación del lenguaje con el contexto tiene sentido: es la expresión de lo americano en las dimensiones de las memorias de las relaciones y es la expresión de la capacidad constructiva y fabulativa de lo americano. El procedimiento aclara la dimensión conceptual de la extensión del poema, puesto que, cuando se trabaja en restituir lo que era perdido, lo olvidado, cuando se desvela el sentido oculto, se multiplican las herramientas retóricas de la expresión, como lo ilustra Glissant (cito y traduzco):

Hitos, artimañas del criollo: Por falta de decidir de las estructuras 'patentes' de su lengua, dependiente de las estructuras enajenadas del campo global martiniquense, el locutor criollo multiplicó las artimañas lingüísticas para que sobreviva esta lengua, que se escalonaría así en: criollo funcional, [...] criollo estándar, [...], criollo equívoco, y (por la voluntad de desvelar y ocultar significados, dentro y detrás de la imagen, de modo alternativo).

[Repères, les ruses du créole: Faute de pouvoir décider des structures 'patentes' de sa langue, elle-même dépendante des structurations aliénées du champ global martiniquais, le locuteur créole a multiplié les ruses linguistiques pour la survie de cette langue, laquelle s'étage en : -créole fonctionnel, souvent rituel [...] -créole équivoque [...], et (Par volonté de révéler et de cacher tour à tour des significations dans et derrière l'imagé.).] (Glissant, 2001, pp. 399-400)

El mecanismo funciona a partir de un flujo de significantes, a partir de diferencias, de dispersión y de revelación, que se aparentan a un movimiento rítmico de pliegue y de despliegue, a este propósito recuerdo que [Deleuze \(1988\)](#) desarrolló el motivo del pliegue como uno de los factores constitutivos de lo laberíntico. A su turno Antonio Benítez Rojo argumentó que el movimiento de pliegue y de despliegue ilustra el flujo poético del caribe insular, que tiene mucho que ver con el desenvolvimiento de la expresión del neobarroco. Recordemos la obra poética neobarroca del cubano José Lezama Lima con, más en particular, unos poemas como: “El guardián inicia el combate circular”, “Aguja de diversos, I [...] XXI”, “Los dados de Medianoche”, ([Lezama Lima, 1985, pp. 121-127, pp. 354-376, pp. 386-401](#)), en que se hacen sustanciales, de la creación del poema, la alternancia entre oscuridad y claridad e infinitas aparentes contradicciones. También los poemas de Dulce María Loynaz como: “Viento de Cuaresma”, “Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen”, “La novia de Lázaro”, I, II, III, “Poema I”, II, CXXIV, entre otros (Loynaz, 1995), acentúan el aspecto dinámico de la poesía; ella dijo a la sazón que: “la poesía es traslación, es movimiento”, y que “la poesía debe tener instinto de altura. El hecho de llevar raíces hincadas en la tierra no impide al árbol crecer” ([Loynaz, 1995, p. 13](#)).

Asimismo, en Puerto Rico, recordemos los cantos del poemario *Alabanza en la Torre de Ciales* de Juan Antonio Corretjer (1908-1985), “La tierra”, “Ouba-Moin”



(Corretjer, 1999, pp. 21-25, pp. 26-28) que presentan una dinámica sorprendente y una efervescencia en volutas musicales y los poemas de *Dulce Hombre Prohibido* de Olga Nolla (1938-2001) que se desarrollan y progresan con ritmos lentos (Nolla, 1994, p. 173), y de los que se comentó la mezcolanza:

Dulce Hombre prohibido es un extenso libro de poemas, conjunto textual donde el cuerpo masculino se hace imagen, es un canto de la carne que se levanta sobre el cúmulo de ideologías que atan nuestras concepciones sobre el cuerpo. Es una escritura que se desliza entre la narración, la precisión de la imagen, de la adjetivación y la generalización analítica. Es una poesía que recorre el espacio cotidiano, dialoga con contextos ajenos, la mitología clásica, la literatura hispanoamericana y la pintura [...]. (Fornerín, 1999, p. 100)

En realidad, asistimos a una poesía que dialoga entre confluencias de géneros y de temas y que se alza encima de los dogmas, de la misma manera que se desarrolla en la corriente subjetiva dicha: “Poesía Sorprendida”, en la República Dominicana. Es una poesía definida, en 1943, como la poesía que sorprende al hombre, que se revela al hombre, también llamada la “Poesía con el hombre universal” (Couffon, 1995, p. 17). Verbigracia los poemas de Andrés Avelino (1900-1974), *Raíz Enésima del Postumista* (en Poesía matemática, 1924), de Pedro Mir, (1913-2000), *Hay un país en el mundo*, (1949), de Franklin Mieses Burgos (1907-1976), *El héroe* (1954) y de Manuel Rueda (1921) *Con el tambor de las islas. Plurales* (1974), (Couffon, 1995).

En la actualidad, los mecanismos que favorecen la extensión de la palabra poética son la “Poética del Pensar”, la “Línea Contrapuntística” y la “Ciencia Ecléctica”. Los tres participan del proceso del poema extenso, bajo modelos distintos, como se puede ver en el poema “Arte poética” de Mármol (2001, p. 57); un poema prosaico que concentra, con una fuerza centrípeta, una multitud de acciones imperativas que el poema tiene que cumplir y que, con las reiteraciones y la anáfora final ordena un ritmo repetitivo. Luego, se observa en el poema-rio titulado *Cuba* (2015) de Guillermo Rodríguez Rivera, un poema canto épico, que finge una como romería del poeta, a partir de múltiples referencias míticas desacralizadas (Rodríguez Rivera, 2015). Por ende, en el poema tupido con un título ya extenso: “Como una vena de nostalgia que se desangra en el lugar correcto, llueve tu amor mojando mi memoria y cae y cae” de Edgardo Nieves Mieles, se instaura nuevas cronotopías e isotopías poéticas (Nieves Mieles, 2001, pp. 69-79).

Recalco en el poema de José Mármol que integra dos esquemas fundamentales de la percepción: la emoción y la razón, al mostrar técnica y pasión. En esto, ilustra la corriente de la “Poética del pensar” de la que se dice que es creadora de una nueva mediación entre géneros, por vencer el divorcio entre la filosofía y la



poesía. El poeta, sin embargo, asegura que debido a esa postura inspirada de una tradición europea, fue víctima de oprobios:

... fue purgado [...], me había acusado en público de ‘irracionalista’ y de ‘colonialista intelectual’, por el simple hecho de que me interesaba la corriente filosófica y literaria neonietzscheana francesa. No cejé un ápice, y hoy día los antiguos acusadores comparten en buena medida mis herejías. (Mármol, 2016, p.1)

Este método resulta del desenvolvimiento de una variedad de tradiciones a partir de la poesía filosófica antigua de la escuela salmantina, que también se encuentran en los argumentos de María Zambrano sobre como pensar el poema: “[...] es que hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta” y “[...] pero puede despreciarse y confundirse bajo el imperio de la fría claridad del logos filosófico, y aun sentir tentaciones de cobijarse en su recinto. Recinto que nunca ha podido contenerla, ni definirla” (Zambrano, 1980, p. 13, p. 25). Y observamos que se forja a partir del diálogo que instaura Miguel de Unamuno en su querer adaptar el verso español a la meditación filosófica con: “sentir el pensamiento o pensar el sentimiento”, en su poema *Credo poético* (1907), por ejemplo. Estas tradiciones confluyen en la poesía dominicana con la metafísica del movimiento Postumista (1921), en el pensamiento de la poesía Sorprendida (1943) y en la poesía del Pluralismo (1974). En esta última, se acaba por afirmar que no hay ninguna disquisición entre el pensar y el sentir, ninguna entre el lenguaje y la conceptualización:

Una lectura somera de la conferencia dictada por Manuel Rueda en la Biblioteca Nacional el 22 de febrero de 1974 -en la que dio a conocer los enunciados pluralistas-, evidencia la estrecha cercanía teórica entre el Pluralismo y la Poética del pensar de Mármol. (Ardavín, 2005, p. 8)

En la misma línea va el poema *Cuba* (2015) de Guillermo Rodríguez Rivera, del que se dice que, primero, es una lectura irónica del poema de Joaquín Lorenzo Luaces escrito en 1854, con un tema parecido al canto a Cuba. Segundo, se observa una diferencia en el hecho de que pasamos del tiempo de la analogía, el del mito, a un tiempo dicho histórico: “tiempo de la conciencia de la historia” (Rodríguez Rivera, 2015, p. 43), como lo subraya Milena Rodríguez Gutiérrez en el epílogo del poema. Es decir que se da conciencia de su historia a través la ironía, la analogía rota y el desgarrar. Y ella concluye diciendo que estos procesos son los más actuales: “Son entonces los rasgos del poema mitológico en el que Cuba se mira al final del siglo XX” (Rodríguez Rivera, 2015, p. 43). Lo que interesa, finalmente, es el valor recipiendario de la poesía de los Caribes, que permite convertir lo vivo en hermenéutica. Manifestación en lo que lo real, sin forma, se convierte en una figuración y en la que las interpretaciones se vuelven aplicaciones de nuevos procesos lingüísticos y culturales y en que la condición de “isleño”

no es limitante sino, al contrario, permite vincular, en un espacio determinado, multitudes de significantes.

En este sentido va la línea contrapuntística de la que el puertorriqueño Alberto Martínez Márquez ilustra, en versos, el significado:

[...].
La línea contrapuntística
que no divide
que no escinde
pero disloca
disocia
es la continuidad de lo discontinuo
trasiego de formas
de dispersión
por donde el signo
deviene poema
es la inscripción del borde
del contorno
del filo que se desdobra
mostrando una secuencia
de pliegues interminables
(...) . (Martínez Márquez, 2000, p. 36)

Antonio Benítez Rojo elige alzar este contrapunteo a nivel de la forma elaborada de un discurso característico de lo americano: “parece una rumba desde los caribes y desde Europa un flujo barroco [...]” (Benítez Rojo, 1931, p. 7). Una de la mejor representación de este discurso diferenciado se lee en lo que tiene de peculiar: “Una praxis artística filosófica que escapa a los formalismos y convenciones de formas tradicionales y de posturas [...]” (Martínez Márquez, 2000, p. 31). Una praxis llamada la “Ciencia Ecléctica” por José Liboy Erba, escritor del grupo llamado G.P.O. (Generación de Poetas de los Ochenta) en Puerto Rico y a la que rinden mayores aclaraciones los poemas de Edgardo Nieves Mieles. En su poema: “Como una vena de nostalgia que se desangra en el lugar correcto, llueve tu amor mojado mi memoria y cae y cae”, hay un diálogo intertextual incesante entre poesía clásica y moderna, que juega para obtener altos niveles de sentido; es una suma de fabulaciones: “Una heteroglosia discursiva” en voz de Luis Felipe Díaz que agrega que: “prevalece la necesidad de desafiar la expresividad” y que: “es una representación capaz de convertirse en experiencia imaginaria” (Díaz, 2014, p. 2).

Entran, asimismo, en esta corriente postmoderna, poemas cubanos actuales, en que cabe un cierto flujo vital como en “Isla” de Alberto Acosta Pérez, en “Da capo” de Raúl Hernández Novas y en “Quinteto para vientos y añoranzas” de César López (Vieuguet, 2010, p. 100, p. 70, p. 48). Esta fluidez que amontona los



relatos y las historias también se encuentra en poemas extensos puertorriqueños como en el “Poema sin título” de Juan González Mendoza, en “Fusilado Dios” de Daniel Torres, en el poema “Bolero lamentable” de Israel Ruiz Cumba y en “Sobre blanco pulido” de Walter J. Mucher (Martínez Márquez, 2000, pp. 93-96, pp. 157-161, pp. 149-151, pp. 117-121). Hallamos el mismo patrón modelo en poemas dominicanos como: “El ojo y otras clasificaciones de la magia” (1995) y “Volutas de invierno” de Carlos Rodríguez (1951-2000) y en los poemas “Ícaro enfermo” y “Quien a oscuras juega con los astros” del poemario *Ícaro enfermo* de 1993 de Antonio Acevedo (1969). También en Nan Chevalier (1965) con “Las formas que retoman” de 1998 y en Noé Zayas (1969) con el poema “Devoción del cuerpo sin reposo”, se alargan y progresan volutas contemplativas y cumulativas; finalmente, en Fausto Leonardo Henríquez (1966) se desarrolla una larga fábula sobre el origen del ADN-Adán con el poema “Teoría sobre el ADN de Adán, Zeus”, que confirma la presencia incólume del poema extenso (Martínez, 2001, pp. 125-128, pp. 266-270, pp. 239-242, pp. 292-296, pp. 196-201). Estos poemas tienen características comunes que se concentran en la dimensión de la palabra auténtica que no solo narra un contexto, un intertexto o un paratexto, sino que los funda desde la raíz otra y otra vez, para proporcionar otros sentidos, los cuales expresan un lenguaje en completa conexión con una cultura global capitalizada, que a su vez multiplica los desciframientos y las interpretaciones.

A modo de conclusión, al igual que se escribieron decenas de poemas épicos cuando se desarrolló lo que era considerado como la nueva potencia mundial estadounidense; por ejemplo, el poeta Yeats escribió *The wandering of Oisin*, una leyenda en versos en 1889, las circunstancias históricas en los Caribes y en América latina, aquella de las colonias, de las independencias y de las luchas nacionales engendraron la expresión de una poesía referencial, en la que el sujeto lírico se diluía en el relato de los distintos acontecimientos que vivía la nación. En la poesía, de los poemas extensos de hoy, habría que visitar de nuevo los enlaces entre la tonalidad de la poesía lírica y la de la poesía épica, puesto que ciertas características del poema épico, también algunas características del poema lírico se identifican al poema extenso de hoy. Por ejemplo, mientras el poema largo narra los sucesos del mundo actual, no elude la emoción en primera persona. Si las circunstancias históricas han favorecido el asentamiento del poema extenso se lee que, a pesar de diferencias formales, son las realidades de las representaciones multilingüísticas que hoy crean una sintonía característica de todos ellos ¿No será una dimensión fundadora de los poemas extensos de hoy? ¿No serán las historias individuales, con sus variaciones sutiles y mínimas que acabarán por reemplazar la historia de los vencedores? Estas variaciones líricas y sonoras se expresan a través de formas largas con la persistencia del ritmo, con repeticiones que generan el gusto por el detalle, el placer por el enlace, por la coordinada simbólica que



se desvela, como en la cadena explícita, operada por la inferencia (*illatio*), que desata y libera de las obligaciones de las verdades universales, para abrir el campo a una relación que no se reduce a encadenar un término con otro, sino que deja entrever otras relaciones entre los términos referidos; este razonamiento otorga, por ende, que las historias individuales se poeticen y se alarguen.

Referencias bibliográficas

- Ardavín, C. X. (2005). *Anatomía de un poeta. Aproximaciones críticas a José Mármol*. Santo Domingo: Librería la Trinitaria.
- Benítez Rojo, A. (1931). *La isla que se repite*. Habana: Letras Cubanas.
- Corretjer, J. A. (1999). *Cuadernos de Poesía*, núm 11. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Couffon, C. (1995). *Poésie Dominicaine du XXe siècle*. Paris: ed. Patiño.
- Deleuze, G. (1988). *Le pli, Leibniz et le baroque*. Paris: ed. Minuit.
- De Unamuno, M. (1907). *Credo poético*. Madrid: ed. col. Poesía.
- Díaz, L. F. (2012). *(Post)modernidad puertorriqueña: Poesía de Edgardo Nieves Míeles*. Recuperado de <http://postmodernidadpuertorriquena.blogspot.com/2014/04/poesia-de-edgardo-nieves-mieles.html>
- Díaz Pimienta, A. (2000). *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, 2000*, Las Palmas de Gran Canaria, p. 62. Recuperado de http://bdb.bertsozale.eus/uploads/edukiak/.../xdz4_ld_000169_05.pdf.
- Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire*. Paris: Seuil.
- Espitallier, J.-M. (2006). *Caisse à outils, un panorama de la poésie française aujourd'hui*. Paris: Pocket.
- Estenger, R. (1943). *Cien de las mejores poesías cubanas*. Habana: ed. Mirador.
- Feijoo, S. (1963). *La décima culta en Cuba*. Habana: Universidad de las Villas.
- Fornerín, M. A. (1999). *Puerto Rico y Santo Domingo también son*. Puerto Rico: Isla Negra.
- Glissant, E. (2002). *Le discours antillais*, Paris: Gallimard.
- Heredia, J. M. (1993). *Obra poética*. Habana: Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (1971). *Antología de poesía cubana, tomo I*. Habana: ed. Consejo Nacional de cultura.
- Lezama Lima, J. (1985). *Obra Completa*. Habana: Letras Cubanas.



- Lope de Vega, F. (1968). *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Madrid: Gredos.
- Loynaz, D. M. (1995). *Poemas escogidos*. Madrid: ed. Visor de Poesía.
- Marmol, J. (2001). *Deus ex machina y otros poemas*. Madrid: colección Visor de Poesía.
- Marmol, J. (2016). *La poesía es muchas cosas y nada. Incluso, llega a ser lo que nunca ser*, Santo Domingo, La República domingo digital. Recuperado de <https://listindiario.com/la-republica/2016/09/25/436534/jose-marmol-la-poesia-es-muchas-cosas-y-nada-incluso-llega-a-ser-lo-que-nunca-sera>
- Martínez, F. (coord.). (2001). *Juego de Imágenes - la nueva poesía dominicana*. Santo Domingo: ed. Isla Negra.
- Martínez Márquez, A. & Cancel, M. R. (2000). *Límite Volcado*. San Juan: ed. Isla Negra.
- Menéndez Pelayo, M. (1948). *Historia de la poesía hispanoamericana, tomo I, 1911-1913*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nieves Mieles, E. (2001). *Las muchas aguas no podrán apagar el amor*. San Juan: ed. Isla Negra.
- Nolla, O. (1994). *Dulce Hombre prohibido*. San Juan: Ed. Cultural.
- Rastrullo Torres, J. J. (2014). *Hacia una caracterización del poema extenso*. Recuperado de www.upf.edu/forma/_pdf/vol04/forma_vol04_11rastrullo.pdf.
- Rivera Rivera, E. (1981). *La poesía en Puerto Rico antes de 1843*. Buenos-Aires: Instituto de cultura Puertorriqueño, Emece.
- Rodríguez Rivera, G. (2015). *Cuba (poema mitológico)*. Habana: ed. Betania.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: ed. Sudamericana.
- Thom, R. (1997). *Morphogenèse et imaginaire, Série Méthodologie de l'imaginaire*, núm. 8-9 Paris: CIRCÉ.
- Trapero, M., López Lemus, V. (2001). *Geografía actual de la Décima*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria. Recuperado del documento digitalización realizada por UPLGC, Biblioteca universitaria, 2008. <https://pdfs.semanticscholar.org/e355/3a9cb0c6d55716483c7c373e4017b6c7ea1d.pdf>
- Ureña de Henríquez, S. (1981). *Anacaona*. Santo Domingo: ed. Publicaciones América.
- Ureña de Henríquez, S. (1975). *Poesías completas*. Santo Domingo: SEEBAC.

Marie-Christine Seguin

Convergencia de circunstancias en el asentamiento de la expresión del poema extenso en Cuba,
Puerto Rico y la República Dominicana

Vieuguet, P. (dir.). (2010). *Poésie Cubaine, 1980-2000, Anthologie Bacchantales*,
núm. 24. Saint- Etienne: ed. Maison de la Poésie Rhône-Alpes.

Zambrano, M. (1980). *Filosofía y poesía*. México: ed. Fondo de Cultura
Económico.



ISSN 1023-0890
EISSN 2215-471X
Número 25 • Enero-Junio 2020

