

**Université de Montréal**

**La obediencia rebelde: Roberto Manzano, Rafael Almanza y Jesús David Curbelo, tres  
poetas contemporáneos ante el canon cubano**

**par**

**Carlos Manresa González**

**Département de littératures et de langues du monde  
Section d'études hispaniques  
Faculté des arts et des sciences**

Projet de thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.) en littérature  
(option études hispaniques)

Décembre 2015

© Carlos Manresa González, 2015



## Sumario

El objetivo de esta tesis de doctorado es demostrar el valor de las obras poéticas de los autores cubanos contemporáneos Roberto Manzano Díaz (1949), Rafael Almanza Alonso (1957) y Jesús David Curbelo (1965). Estos tres poetas han sido poco estudiados y difundidos por la crítica profesional y académica tanto nacional como internacional. Si bien utilizamos textos poéticos provenientes de diversos poemarios publicados entre los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI por estos poetas, la selección del corpus se ha concentrado en los poemarios *Synergos* (2005) de R. Manzano, *HymNos* (2014) de R. Almanza y *El lobo y el centauro* (2001) de J. D. Curbelo.

Como marco teórico hemos utilizado en primer lugar la teoría de las influencias poéticas o de las relaciones intra-poéticas de Harold Bloom. Nos hemos servido fundamentalmente de conceptos como “angustia o ansiedad de la influencia”, “lectura errónea”, “mala lectura”, “mala interpretación”, “equivoco poético”, “defensa”, “agon”, “desvío”, “*clinamen*”, “cocientes revisionistas” y “comparaciones revisoras”. La teoría de las influencias poéticas nos permite comprobar cómo los “poetas posteriores” emulan con los “poetas precursores” canónicos con el objetivo de igualar o superar sus valores estéticos. Es precisamente en esa emulación en la que residen las posibilidades de alcanzar un lugar en el canon y no en otros factores que orbitan en torno al texto poético.

En segundo lugar, hemos aplicado a la teoría de Bloom su propia tesis, por lo que hemos llevado a cabo un “desvío” hacia cuestiones formales no priorizadas por Bloom. Hemos investigado por tanto si estos poetas revisan formalmente la construcción del verso español. Para ello, nos hemos valido de la teoría del “verso de acentuación variable” de Oldřich Bělič. Esta teoría pasa revista a los diferentes tipos de versificación en los que se han enmarcado el verso hispano hasta hoy y propone, a partir de un riguroso estudio comparativo con los tipos de versificación en otras doce lenguas, el verso de acentuación variable como un nuevo tipo de versificación para enmarcar el verso hispano.

La investigación se complementa con tres anexos. En el primer anexo se expone una breve biografía de los tres autores estudiados; en el segundo, un inventario abierto, puesto que sus obras están aún en evolución, de formas métricas empleadas por ellos y, en el tercer anexo,

una antología con sus textos poéticos estudiados en la tesis, más otros textos representativos de las poéticas de estos tres autores.

Desde el punto de vista metodológico, la observación de elementos que apuntan a la emulación intra-poética como la selección del léxico, las asociaciones analógicas, la disposición tipográfica, entre otros, nos ha permitido intentar graduar hasta qué punto estos poetas cuentan con un potencial para acceder al canon, cualesquiera que sean las circunstancias en torno al texto poético que se lo han impedido hasta hoy. De ahí que nuestra proposición sea una reestructuración del canon poético cubano contemporáneo y, por consiguiente, una evidente propuesta contra-canónica.

Por otra parte, el análisis del aspecto formal de la construcción del verso en estos poetas nos ha posibilitado, en primer lugar, emplear la teoría revisionista de Bloom en el sector formalista de la investigación literaria. Además, nos ha permitido volver a considerar en qué medida se justifica la utilización de las bases teóricas de al menos tres tipos de versificación en el análisis de la construcción del verso en español.

Al concluir esta investigación comprobamos que los poetas del corpus tienen unos rasgos estilísticos claramente definidos. Comprobamos también que estos poetas tienen un dominio amplio y profundo de variados metros, estrofas y composiciones con una intención al mismo tiempo “obediente” y transgresora en el empleo de estos elementos formales. Finalmente, estos poetas sostienen un sistemático diálogo con los valores estéticos reconocidos por la tradición de lectores avisados o no. Este constante intercambio tiene como objetivo poder situarse a la altura de las realizaciones de los poetas canónicos.

Desde la perspectiva formal, comprobamos también que los textos poéticos estudiados se describen mejor desde la propuesta teórica del verso de acentuación variable. Sus prácticas poéticas revisan así el modo en que se construye el verso español y contribuyen a la validación de la teoría de Bělič.

En conclusión, tanto el análisis formal como el no formal nos han permitido comprobar el valor de las propuestas poéticas de estos autores y, por lo tanto, lo injustificado de la poca o ninguna atención por parte de la crítica nacional e internacional. Al contrario, el estudio de sus obras nos ha posibilitado comprobar que se trata de autores cuyas obras poéticas gozan de modo general de una excelente factura, lo que los avala para prevalecer en el canon.

**Palabras clave:**

**Influencias poéticas, canon literario, verso de acentuación variable, Roberto Manzano, Rafael Almanza, Jesús Curbelo, poesía cubana contemporánea, Harold Bloom, Oldřich Bělič.**



## Résumé

L'objectif de cette thèse de doctorat est de démontrer la valeur des œuvres poétiques des trois auteurs cubains contemporains Roberto Manzano Díaz (1949), Rafael Almanza Alonso (1957) et Jesús David Curbelo (1965). L'œuvre de ces trois poètes a été peu étudiée et diffusée par la critique professionnelle et académique à l'échelle nationale et internationale. Bien que nous ayons abordé des textes poétiques provenant de divers recueils de poèmes publiés par ces poètes entre les années 90 et les deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle, le choix du corpus se concentre sur les livres *Synergos* (2005) de R. Manzano, *HymNos* de R. Almanza et *El lobo y el centauro* (2001) de J. Curbelo.

Comme cadre théorique, nous avons tout d'abord employé la théorie des influences poétiques ou des rapports intra-poétiques d'Harold Bloom. Nous avons utilisé fondamentalement les concepts d'« angoisse ou anxiété de l'influence », de « lecture erronée », de « mauvaise lecture », de « mauvaise interprétation », de « malentendu poétique », de « défense », d'« agon », de « détour », de « *clinamen* », de « quotients » et de « comparaisons révisionnistes ». La théorie des influences poétiques nous permet de prouver comment les « poètes postérieurs » cherchent à rivaliser avec les « poètes précurseurs » afin de les égaler ou même de dépasser leurs valeurs esthétiques. C'est précisément dans cette rivalité que résident les possibilités d'occuper une position dans le canon et pas nécessairement dans d'autres facteurs extralittéraires qui orbitent autour du texte poétique.

Deuxièmement, nous avons appliqué à la théorie de Bloom sa propre thèse, car nous avons fait un « détour » de celle-ci vers des questions formelles qui n'ont pas été priorisées par l'approche de Bloom. Nous avons donc étudié si les poètes du corpus font une révision formelle sur la façon de construire le vers hispanique. Pour cela, nous avons utilisé la théorie du « vers d'accent variable » d'Oldřich Bělič. Cette théorie passe en revue les divers systèmes de versification dans lesquelles le vers hispanique a été encadré jusqu'à aujourd'hui. À partir d'une étude comparative rigoureuse des types de versification dans douze autres langues, cette théorie propose le vers d'accent variable pour encadrer le vers hispanique.

Cette recherche est complétée par trois annexes dont le but est la divulgation des valeurs de l'œuvre poétique de ces trois auteurs. La première annexe porte sur les biographies des poètes. La deuxième annexe expose un répertoire de formes métriques employées dans

leurs textes poétiques. La troisième annexe est une anthologie poétique incluant les poèmes étudiés dans la thèse et ceux que nous croyons aussi représentatifs de leurs poétiques.

Du point de vue méthodologique, l'observation des éléments signalant l'émulation intra-poétique comme le choix du lexique, les associations analogiques, la disposition typographique, entre autres, nous a permis d'établir par gradation à quel point ces poètes ont un potentiel pour accéder au canon, peu importe les circonstances autour du texte poétique qui leur ont empêché cet accès à travers le temps. Ainsi, cette thèse propose une restructuration du canon poétique cubain contemporain et, en conséquence, il s'agit évidemment d'une proposition *contra canonique*.

D'autre part, l'étude de l'aspect formel sur la construction du vers nous a aussi permis d'employer la théorie révisionniste de Bloom dans un domaine plus formel de la recherche littéraire. En plus, cela nous permet de reconsidérer les bases théoriques d'au moins trois types de versification afin de comprendre de quelle façon le vers hispanique est construit.

Dans les conclusions de cette étude, nous avons constaté que les poètes du corpus démontrent d'abord posséder un style clairement défini. Ils démontrent aussi une vaste et profonde maîtrise de divers types de vers, strophes et compositions avec une intention « obéissante » mais qui cherche en même temps la transgression formelle. Finalement, ils soutiennent systématiquement un étroit dialogue avec les valeurs esthétiques des poètes canoniques reconnus par la tradition des lecteurs. Ce constant échange a pour but de se placer à la hauteur des réalisations des poètes qui les ont précédés.

Depuis une perspective formelle, nous avons aussi constaté que les textes poétiques étudiés sont mieux décrits à partir des concepts provenant de la théorie du vers d'accent variable. La pratique poétique de ces auteurs révise ainsi la façon dont le vers hispanique est construit. Elle contribue en même temps à la validation de la récente théorie de Bělič.

L'ensemble de l'analyse formelle et non formelle nous a permis de corroborer la valeur des poétiques de ces trois auteurs et, par conséquent, cela montre à quel point le manque d'attention de la critique ne se justifie pas. Au contraire, l'étude de ces trois auteurs nous fait constater qu'il s'agit de poètes dont les œuvres poétiques atteignent un haut niveau de réalisation, ce qui leur permettra de figurer dans le canon.



**Mots clés :**

**Influences poétiques, canon littéraire, vers d'accent variable, Roberto Manzano, Rafael Almanza, Jesús Curbelo, poésie cubaine contemporaine, Harold Bloom, Oldřich Bělič.**



## Abstract

The purpose of this doctoral thesis is to demonstrate the value of the poetic work of contemporary Cuban authors like Roberto Manzano Diaz (1949), Rafael Almanza Alonso (1957) and Jesus David Curbelo (1965). These three poets' work has been poorly studied or disseminated by the professional and academic critique, both at the national and international levels. While we used poetic texts from the diverse poetry published between the nineties and the first decades of the 21<sup>st</sup> century, we focused the selection of the corpus on the poem collections *Synergos* (2005), by R. Manzano; *HymNos* (2014), by R. Almanza; and *El lobo y el centauro* (2001), by J. D. Curbelo.

The Harold Bloom's theory of poetic influences or intra-poetic relationships was primarily used as the theoretical framework. The main concepts used were 'anxiety of influence', 'poetic misreading' or 'creative misreading', 'misinterpretation', 'poetic misprision', 'defense', 'agon', 'swerve', 'clinamen', 'revisionary ratios' and 'revisionary comparisons'. The theory of poetic influences shows us how 'later poets' emulate canonical 'precursor poets' in order to match or exceed their aesthetic values. The possibilities to reach a place in the canon depends precisely on that emulation and not on any other factors orbiting around the poetic text.

Secondly, the Bloom's thesis was applied to his own theory, which means performing a 'swerve' towards formal questions not prioritized by Bloom. We then investigated whether these poets formally revise the Hispanic verse construction. The Oldřich Bělič's theory of the "verse with variable accent" was used for this purpose. Based on a thorough comparative study on the types of versification in other twelve languages, this theory inspects the different types of versification that have framed the Hispanic verse to date and proposes the verse with variable accent as a new framing type of versification.

The research was completed with three appendices. The first appendix consists of a brief biography of the three studied authors; the second appendix contains an inventory of the metrical forms used by them - the inventory is open since the works are still in progress; and the third appendix consists of an anthology of their poetic texts studied within the thesis, together with other texts representatives of these three author's poetry.

From a methodological standpoint, observing the elements that indicate an intra-poetic emulation like lexical selection, analogical associations and typographic arrangement, among others, has allowed us to attempt to determine the extent to which these poets have the potential to access the canon, regardless of the circumstances around the poetic text that so far have prevented them from doing it. We are thus offering to restructure the contemporary Cuban poetic canon and, consequently, to develop an evident contra-canonical proposal.

On the other hand, by analyzing the formal aspect of the verse construction in these authors, we have first been able to use Bloom's revisionist theory in the formalistic approach of literary research. Furthermore, we have been able to reconsider the extent to which the use of the theoretical bases of at least three types of versification supports the analysis of the Hispanic verse construction.

This research allowed us to prove that the poets of the corpus have clearly defined stylistic features. It was also proved that these poets have broad in-depth knowledge of various meters, stanzas and compositions with, at the same time, an “obedient” and transgressive intent in the use of these formal elements. Finally, these poets maintain a systematic dialog with the aesthetic values that have been recognized by the tradition of readers, whether informed or not. This continuous exchange aims at raising them to the level of achievement of the canonical poets.

From a formal perspective, it was also proved that the studied poetic texts are better described from the theoretical proposal of the verse with variable accent. Hence, their poetic practices revise the fashion in which the Hispanic verse is constructed and contribute to the validation of Bělič's theory.

In conclusion, both formal and informal analysis have allowed us to ascertain the value of these authors' poetic proposals and, therefore, the unjustifiable little or no attention given by the national and international critique. On the other hand, the study has provided the possibility to prove that these authors' poetic works are in general finely elaborated, which supports their presence in the canon.

**Keywords:**

**Poetic influences, literary canon, verse with variable accent, Roberto Manzano, Rafael Almanza, Jesus Curbelo, contemporary Cuban poetry, Harold Bloom, Oldřich Bělič.**



## Índice

Introducción.....	17
1. Campo histórico político y poético en la segunda mitad del siglo XX y estado de la crítica cubana contemporánea .....	21
1.1 Breve panorama del campo histórico-político .....	21
1.1.1 La publicación, divulgación y circulación del texto poético en el marco del modelo político económico post 1959 .....	24
1.2 Campo poético en el nuevo contexto histórico político y estado de la cuestión .....	31
1.2.1 La crítica profesional y académica .....	39
1.2.2 Antologías, historia de la literatura, artículos, notas, reseñas .....	41
1.2.3 Características de los poetas.....	43
2. De los contextos a los textos: canon, relaciones intra-poéticas, construcción del verso ....	51
2.1 El discurso sobre el canon y la teoría de las influencias poéticas .....	53
2.1.1 La praxis formal o la construcción del verso como relación intra-poética .....	74
3. El <i>agon</i> en Roberto Manzano Díaz, Rafael Almanza y Jesús D. Curbelo.....	85
3.1 El <i>agon</i> en Roberto Manzano Díaz.....	85
3.1.1 El <i>agon</i> con el canon cubano.....	90
3.1.2 El <i>agon</i> con el canon occidental.....	105
3.2 El <i>agon</i> en Rafael Almanza Alonso.....	121
3.2.1 El <i>agon</i> con el canon cubano.....	124
3.2.2 El <i>agon</i> con el canon occidental.....	135

3.3	El <i>agon</i> en Jesús D. Curbelo.....	152
3.3.1	El <i>agon</i> con el canon cubano.....	157
3.3.2	El <i>agon</i> con el canon occidental.....	169
4.	El dominio formal desde una perspectiva <i>agonística</i> .....	187
4.1	“Hacia Ítaca” de Manzano y “Unánime” de Almanza: revisión de la versificación cuantitativa.....	190
4.2	“Iconos” de Almanza: revisión del endecasílabo dactílico.....	205
4.3	La “Segunda elegía” de Curbelo: revisión del verso libre.....	220
	Conclusiones .....	241
	Bibliografía.....	257
	Poemarios .....	257
	Fuentes consultadas y citadas .....	260
	Antologías de poesía cubana consultadas.....	284
	Anexo I. Biografías .....	287
	Anexo II. Repertorio métrico de Roberto Manzano, Rafael Almanza y Jesús D. Curbelo.....	297
	Anexo III. Antología .....	317
	Roberto Manzano Díaz (1949) .....	318
	Rafael Almanza (1957).....	359
	Jesús David Curbelo (1965).....	413



## Introducción

La presente tesis estudia la obra de tres poetas cubanos contemporáneos: Roberto Manzano Díaz (Ciego de Ávila, 1949), Rafael Almanza Alonso (Camagüey, 1957) y Jesús David Curbelo Rodríguez (Camagüey, 1965). Todos son autores vivos que comienzan a publicar a principios de los años noventa y siguen en activo hasta hoy.

Al revisar la crítica sobre poesía cubana contemporánea en los últimos treinta años, tanto nacional como internacional (Arcos, Barquet, López Lemus, Cabezas Miranda, Dorta, Álvarez, Fowler), constatamos que poco o nada se dice sobre los tres poetas aquí estudiados. Sin embargo, dos de estos poetas, Manzano y Curbelo, han publicado alrededor de veinte poemarios en casas editoras cubanas tanto provinciales como nacionales desde 1992 y 1994 respectivamente. Almanza, por razones que expondremos más adelante, ha publicado tres libros de poesía desde el 2003, editados por la editorial Homagno que radica en la ciudad de Miami, Estados Unidos<sup>1</sup>. Por otro lado, como relacionaremos en la investigación, a pesar de no haber podido publicar a tiempo, textos poéticos de Manzano y Almanza circulaban o eran conocidos de algún modo por poetas, críticos, editores desde los años setenta y ochenta. En cuanto a su papel dentro del contexto literario, Manzano y Curbelo han participado en concursos y en jurados, han obtenido diversos galardones en certámenes literarios, han formado parte de instituciones culturales y casas editoras, han participado en eventos divulgativos de su obra literaria y han colaborado con la difusión de la de otros. Manzano, de formación pedagógica, ha desempeñado una extensa carrera como profesor universitario; Almanza, formado como economista, ha ejercido poco su profesión y se ha convertido en un promotor cultural independiente; Curbelo, de formación filológica, ha ejercido fundamentalmente como editor en varias casas editoras. Como vemos, a excepción de Almanza, Manzano y Curbelo han llevado a cabo una experiencia de vida intelectual activa y prolífica enmarcada dentro de los mecanismos culturales vigentes hoy en Cuba. Almanza, por su parte, como podemos constatar en su biografía (anexo I) ha realizado también una intensa labor cultural independiente. Los tres poetas cuentan además con una obra

---

<sup>1</sup> Los libros de Almanza son el resultado de la integración de varios libros por lo que el número menor de publicaciones en relación con los otros dos autores se compensa con el volumen. Por ejemplo, su más reciente publicación, *HymNos* (2014) está compuesta por cinco himnarios o cuadernos autónomos, *Visiones*, *Iconos*, *Del amor divino*, *Adjetivos* y *Áncora*.

numerosa y sólida. Sin embargo, como expresamos al inicio, ninguno de los tres autores goza de una alta cuota de atención crítica. Tomando esta falta de visibilidad crítica como problemática, nos preguntamos, en primer lugar, sobre cuáles pudieran ser las causas de esta invisibilidad: ¿la causa geográfica debida sobre todo a la localización periférica de los poetas en provincia?, ¿la causa político-social debida al impacto en el campo cultural de las particularidades del proceso político social cubano en la segunda mitad del siglo XX?, ¿la a-generacional debida al hecho de que estos autores no hayan sido considerados como parte de los diferentes grupos generacionales o tendencias poéticas concebidos por los críticos cubanos?, ¿la personal debida a una actitud de estos poetas no suficientemente proactiva como agentes conscientes de su papel en el campo cultural?, ¿o, a nuestro juicio la causa fundamental, la cuestión estética que los ha marginado precisamente porque sus estéticas “no han encontrado acomodo” dentro de las diversas tendencias del panorama poético cubano contemporáneo de los últimos treinta años?

Primeramente, reconocemos *a priori* que esta problemática se perfila como una cuestión canónica, de ahí que hayamos recurrido a un marco teórico orientado hacia esta cuestión. De modo general, la cuestión canónica ha sido abordada desde dos grandes perspectivas o enfoques teóricos: un primer enfoque, el más socorrido hoy en día, en el que se prioriza la relación del tipo texto-contexto, o sea, la relación de la obra con todos aquellos agentes o factores extra-textuales que afectan el amplio fenómeno de la creación artística —producción, recepción, poder, raza, sexo, condición social— y que, según esta perspectiva, consecuentemente juegan un papel preponderante como responsables de la “entronización” o no de la obra en el canon (Altieri, Culler, Gates, Kermode, Mignolo, Robinson, Rojas, Pérez Cino), y un segundo enfoque, menos empleado hoy y del tipo de relación texto-texto, que es del que pretendemos servirnos, mediante el que se considera un texto en su relación con otros textos (Bloom). Ahora bien, si bien sería ingenuo afirmar que, a excepción de la última, las causas enumeradas más arriba no impactan en mayor o menor medida la compleja práctica social que ya sabemos constituye el acto de hacer arte, particularmente el *hacer poético*, visto desde una perspectiva abarcadora —escribir, lograr publicar, alcanzar el reconocimiento por parte de los lectores iniciados o no, etc.—, la hipótesis de esta investigación propone de que son los valores estéticos del texto (formales y no formales) en la relación texto-texto, y la manera en que esta última se gradúa, lo que determina el grado de *canonicidad* de un texto literario contemporáneo.

En aras de cumplir los objetivos que nos propondremos, seleccionamos la *teoría de las influencias poéticas* de Harold Bloom como marco teórico de nuestra investigación, aunque, cuando lo hemos considerado oportuno y en menor medida, recurrimos a otros conceptos teóricos ajenos a ella (Harris, Kermode, Pérez Cino). La teoría de las relaciones intra-poéticas de Bloom, como también se le conoce, adolece, por voluntad expresa de Bloom, de análisis de corte más formalistas, por lo que además nos hemos dado a la tarea de aplicar sus presupuestos teóricos revisionistas a análisis formales. Este *desvío* teórico se justifica sobre todo si se tiene en cuenta, como veremos en el capítulo cuarto y en el anexo II, que uno de los rasgos fundamentales de los poetas aquí estudiados es su depurado dominio formal. Para ello, nos hemos auxiliado de la relativamente reciente *teoría del verso de acentuación variable* (Bělič 2000), cuyo objeto fundamental consiste en determinar en qué sistema de versificación se debe enmarcar al verso hispano. Así, además del obvio estudio de la obra de estos tres poetas cubanos contemporáneos, con estas dos perspectivas teóricas nos proponemos como objetivos principales: 1) demostrar que, en lo fundamental, la causa estética intrínseca al texto es la que tiene mayor peso en la marginalización crítica de los poetas del corpus; 2) probar, mediante la teoría de las influencias poéticas y la teoría del verso de acentuación variable, los valores estéticos de los autores estudiados; 3) proponer sus obras poéticas, mediante comparaciones revisoras del posible grado de *canonicidad* de estos poetas, como un contracanon y contribuir de este modo a la corrección de la historia de la poesía cubana contemporánea.

Desde el punto de vista metodológico, revisaremos tanto los estudios críticos sobre poesía cubana contemporánea como las diferentes reflexiones teóricas en torno a la construcción del canon. La revisión de los estudios críticos sobre poesía cubana nos permitirá mostrar que los poetas del corpus son no sólo no reconocidos, sino que incluso determinados posicionamientos extraliterarios de estos autores que van más allá del marco estético no han redundado en mayores cuotas de visibilidad crítica. Esta premisa nos permitirá otorgar la prioridad al estudio de la relación texto-texto o el análisis de corte estético por encima de la relación texto-contexto o del análisis de corte sociológico. También seleccionaremos, constreñidos por la amplitud de un corpus que alcanza en dos de los autores la veintena de libros y en otro de ellos extensiones poemáticas de más de seiscientos versos, los poemarios o poemas que ilustren con mayor énfasis los conceptos teóricos de los que nos valdremos. Lo anterior nos permitirá la observación e identificación de los elementos revisionistas en la obra de los tres poetas estudiados en relación

con la obra de los poetas precursores canónicos. Pasaremos luego a demostrar, tanto por la calidad como por la cuantía, que los valores estéticos de los “poetas posteriores” de nuestro corpus “emulan”, como primeros entre iguales, con determinados o particulares valores estéticos de los poetas precursores canónicos y que tal despliegue, por ser del mismo orden que el de los poetas del canon, certifican un alto potencial canónico sean cualesquiera las circunstancias extraliterarias que les impiden aún posicionarse en el canon poético cubano contemporáneo.

Esta investigación pretende por tanto devolverles una parte de esa cuota de visibilidad que mencionábamos y que hasta el momento no les ha sido acordada. En ese sentido, como complemento a nuestro esfuerzo investigativo, proponemos además tres anexos. El primer anexo corresponde a una breve ficha biográfica de cada uno de los autores. Debido a su condición divulgativa, los contenidos de estas fichas, ampliadas o modificadas, formarán parte progresivamente de artículos de Wikipedia. El segundo anexo es un inventario de formas – metros, estrofas, tipos de composiciones— destinado a ilustrar el amplio espectro del uso de estas formas por los autores aquí estudiados. Este repertorio de formas constituye a la vez los cimientos de una herramienta futura para la validación de sus méritos en el dominio de las cuestiones formales<sup>2</sup>. El tercer y último anexo es propiamente una antología en la que hemos incluido, para la divulgación proactiva de la obra de estos autores y para facilitar el acceso inmediato a los textos analizados en esta investigación, los poemas que son objeto de estudio aquí así como aquellos textos poéticos que no estudiamos por diversas razones pero que nos han parecido imprescindible para el conocimiento –y reconocimiento— del valor de la obra poética de estos tres autores.

---

<sup>2</sup> En efecto, BDTPAL (*Base de Datos de Textos Poéticos de América Latina, anotados en XML*) es un proyecto postdoctoral por realizar con el apoyo del investigador Ricardo Serrano y la Universidad de Quebec en Trois-Rivières. El anexo II, en la figura de estos tres primeros poetas cubanos contemporáneos, es la primera aproximación a un banco de textos poéticos latinoamericanos anotados en XML que forma parte de la primera etapa de la construcción de esta base de datos.

# 1. Campo histórico político y poético en la segunda mitad del siglo XX y estado de la crítica cubana contemporánea

## 1.1 Breve panorama del campo histórico-político

Cuba emerge como república, tras tres siglos de coloniaje español y tres guerras de independencia durante el siglo XIX, el 20 de mayo de 1902. El despectivamente llamado periodo pseudorepublicano se extenderá desde 1902 hasta 1958 y puede subdividirse en dos periodos que van de 1902 a 1933 y de 1933 a 1958. En general, en esta primera mitad del siglo XX cubano, el recién estrenado escenario político es compartido por varios gobiernos, dos dictaduras y dos intervenciones norteamericanas. La dictadura de Batista (1952-1958) propició que se crearan las condiciones para justificar el derecho a la violencia y a su vez desestimar la toma pacífica del poder por la vía electoral. El 26 de julio de 1953, un grupo de jóvenes encabezados por el abogado Fidel Castro asaltó, sin éxito, el cuartel militar Moncada, en Santiago de Cuba, la segunda ciudad más importante del país. Como resultado de este hecho, la represión no se hizo esperar, sobre todo las ejecuciones extrajudiciales, lo que provocó indirectamente una inmediata difusión de los sucesos y una alta cuota de popularidad para los sobrevivientes. Los jóvenes participantes, juzgados y encarcelados tras la intentona, fueron amnistiados dos años más tarde, en mayo de 1955. Reorganizados en México, ahora bajo el nombre de Movimiento 26 de julio, Fidel Castro, un selecto grupo de ex atacantes y nuevos reclutas, entre ellos el argentino Ernesto Guevara, desembarcaron en Cuba en 1956. Luego de unos primeros fracasos militares, lograron reorganizarse, llevar a cabo una guerra de guerrillas en las montañas al este de la isla, y, con el apoyo de la lucha clandestina en las ciudades y la clase media, dieron al traste con la dictadura de Batista en los primeros días de 1959.

El año 1959 marca un antes y un después en la historia de Cuba. A pesar de la campaña mediática de la izquierda para sólo presentar las disfuncionalidades político-sociales de los gobiernos precedentes cubanos en desventaja con los logros sociales posteriores de la revolución, lo cierto es que Fidel Castro y el gobierno revolucionario heredan un país de relativos fracasos y éxitos considerables.

Yet Cuba was not a poor country in 1959 [...] It was relatively well off, enjoying the second highest per capita income in Latin America in 1950s, second only to Venezuela whose income was skewed by its oil revenues. On a range of other socio-economic indicators – urbanization, literacy, infant mortality and life expectancy- Cuba was among the top five countries in Latin America.

The introduction of universal health care is often considered one of the great triumphs of the Revolution [...] The island had some of the most positive health indices in the Americas, no far behind the United States and Canada. Both in life expectancy at birth and in doctors per thousands of the population, Cuba was among the leaders. In terms of doctors per person, Cuba before 1959 was eleventh in the world, above Britain, France, Holland and Japan. In Latin America, it ranked in third place after Uruguay and Argentina. The figures, of course, were heavily biased toward the urban population, for most of Cuba's doctors were based in Havana and the large regional towns. Conditions in the rural areas, notably in Oriente, were certainly rough—few doctors, few roads, few schools and little regular employment—while many of the inhabitants of Havana were comparatively prosperous. (Gott 2004: 165)

Como ha ocurrido en gran número de procesos sociales de esta índole, el discurso y los hechos de la revolución cubana se fueron radicalizando durante el transcurso de los años 60 y 70 hasta alejarse completamente del proyecto inicial<sup>3</sup>. En la medida en que se tomaban decisiones o se dictaban leyes—juicios en ocasiones mal conducidos de antiguos miembros de los cuerpos represivos<sup>4</sup> y ejecuciones expeditas, ley de reforma agraria, nacionalización y expropiación de grandes y medianas empresas privadas, etc.—, el gobierno revolucionario fue dividiendo las simpatías, tanto internas como externas, entre aquellos que veían necesarias tales radicalizaciones como parte de un proceso político-social justo en el que por primera vez se le otorgaban derechos a las clases menos favorecidas, y los que consideraban tales medidas y leyes como desmanes o como ajuste de cuentas para eliminar toda oposición que impidiese a la revolución y sus líderes perpetuarse en el poder. En los hechos, internamente la clase alta y gran parte de la clase media se exilió en Estados Unidos con la esperanza de que se tratase de un exilio temporal, mientras que un gran porcentaje de la población de clase baja apoyaba los cambios. En el contexto externo, el gobierno, en conflicto con los Estados Unidos debido a las expropiaciones, se vio privado de su principal mercado y fuente de abastecimientos, lo que hizo que optará estratégicamente por aliarse a la extinta Unión Soviética y a los países socialistas de Europa del Este. Es precisamente en este contexto de tensiones políticas y económicas que tienen lugar eventos que marcan no sólo la historia cubana sino la internacional, como son la invasión de exiliados cubanos entrenados por la CIA por la Bahía de Cochinos en 1961 y la Crisis de los misiles nucleares en 1962.

---

<sup>3</sup> Como ejemplo de lo que supuestamente constituía el proyecto revolucionario inicial, recordamos que, el 19 de Julio de 1958, por las ondas de Radio Rebelde, se dio lectura al documento siguiente: “[...] Segundo: Conducir al país a la caída del tirano, mediante un breve gobierno provisional, a su normalidad, encauzándolo por el procedimiento constitucional y democrático” (Bush y Suárez 2004: 23).

<sup>4</sup> “The bad publicity was made worse by a decision to hold trials of war criminals in the Havana sports stadium, shown live on television. The sight of impassioned crowds demanding revolutionary justice appalled many foreign correspondents in the city” (Gott 2004: 168).

En el plano político, las estrechas relaciones que se establecieron entre Cuba y el campo socialista contribuyeron enormemente a apuntalar el nuevo sistema político cubano. Esto permitió al gobierno cubano promover sistemáticamente el establecimiento de movimientos sociales en América Latina y África que, por la vía armada, tenían como misión derrocar a los respectivos gobiernos de estos países. Los ejemplos más notorios son, en América Latina, el movimiento guerrillero organizado por el argentino Ernesto Guevara en Bolivia, y en África, la extensa campaña militar cubana en Angola.

En el plano económico, la Unión Soviética se convirtió en el más importante comprador de azúcar, primer renglón de exportación de la economía cubana, y, al mismo tiempo, en el principal proveedor de insumos y materias primas, creando una dependencia económica cuya fragilidad se verificaría al inicio de los años noventa con la caída del campo socialista. A su vez, esta relación permitió el total reordenamiento de las estructuras y los mecanismos de la sociedad cubana de antes de 1959, transformando el país, en función de la nueva ideología, a la imagen de los países socialistas. En 1976, se votó la nueva constitución socialista que rige hasta la actualidad.

A finales de los 80 e inicios de los 90, con la desaparición de la Unión Soviética y de los países socialistas de Europa del este, la economía de Cuba se encontró seriamente afectada al perder su principal mercado de exportaciones así como sus más importantes socios comerciales. Esta severa crisis económica cubana, que se extiende a partir de la década del 90 y cuyo término aún no ha sido claramente definido, fue denominada por el gobierno cubano como “Período especial en tiempo de paz”.

Cuba was also still heavily dependent on the Soviet Union for its food imports, of which the Russians supplied 63 per cent in the immediate period before the crisis. They were also the source of 80 per cent of Cuba's imported machinery. In addition the Soviet Union had purchased 63 per cent of Cuba's sugar exports, 95 per cent of its citrus and 73 percent of its nickel. This entire exchange was now at risk, posing the greatest threat to the Cuban economy since the break with the United States in the 1960's.

[...]

Import capacity fell by 70 per cent between 1989 and 1992 – from \$8.1 billion in 1989 to \$2.3 billion in 1992 [...] The root cause of the collapse was the loss of the sugar subsidy (with sugar earnings down from \$4.3 billion in 1989 to \$1.2 billion in 1992 and only \$757 million in 1993), and the loss of external financing, mostly provided in the past by the Soviet Union (down from 3\$ billion in 1989 to nothing in 1992). The effect on the domestic economy was multiplied by shortages of inputs – principally fuel, but also spare parts, chemical fertilizers and animal feedstuffs. (Gott 2004: 287, 288)

En los 90, obligados por la coyuntura económica del llamado Período especial, el gobierno implementó una serie de tímidas aperturas como fueron el desarrollo del turismo

internacional, la inversión extranjera en sectores estratégicos seleccionados por el gobierno, la despenalización de las divisas, la autorización de pequeños negocios privados como restaurantes y casas de alquiler así como una cierta tolerancia hacia las prácticas y manifestaciones religiosas cuyo colofón fue la visita del papa Juan Pablo II en 1998.

En el año 2006, después de más de cuatro décadas de gobierno, y debido a su estado de salud, Fidel Castro cedió sorpresivamente el poder (primero de manera provisional y luego definitiva) a su hermano y hasta ese entonces jefe del ejército Raúl Castro. En el año 2008 Raúl Castro fue oficialmente proclamado presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, cargo ostentado por Fidel Castro desde la implantación de la constitución socialista de 1975. Bajo el gobierno de Raúl Castro, y con el objetivo explícito de traer prosperidad y de hacer sustentable el modelo económico cubano, han retomado impulso las medidas económicas aplicadas en los 90 como el incremento de la inversión extranjera y de los pequeños negocios privados. Al mismo tiempo, se han llevado a cabo otras nuevas como la liberación de los viajes de los cubanos al extranjero, el cumplimiento de los pagos de la deuda externa, la derogación de prohibiciones que impedían la compra y venta de autos y viviendas entre cubanos y la eliminación de la moneda cubana conocida como *peso convertible*, utilizada como moneda fuerte en relación con el devaluado *peso cubano*. Por último, el 17 de diciembre del 2014, los gobiernos de Cuba y Estados Unidos, mediante sendas alocuciones televisadas y dirigidas a ambos pueblos, comenzaban un nuevo período de acercamiento tras cincuenta años de diferendo político.

#### 1.1.1 La publicación, divulgación y circulación del texto poético en el marco del modelo político económico post 1959

Dentro de este complejo marco histórico político, expuesto aquí en síntesis, resulta conveniente señalar cómo ha circulado, y circula actualmente, la literatura en Cuba, especialmente la poesía.

El principal mecanismo para publicar un libro por un poeta entre 1902 y 1959 en Cuba era la edición de autor, o sea, la asunción personal de la producción, distribución y comercialización de la obra (Smorkaloff 1987: 21-22, 32; Kapcia y Kumaraswami 2012: 7). Como es obvio, esto dependía de los recursos pecuniarios del autor. Otros mecanismos, de mayor o menor impacto divulgativo, eran la tertulia, las revistas y los suplementos literarios de los diarios y los grupos literarios, cuyas complejas dinámicas son frecuentemente perceptibles en las mismas revistas que editaron. Entre las revistas de mayor importancia de este período



podemos citar las siguientes: *Cuba Contemporánea* (1913-1927), *Revista Bimestre Cubana* (1910-1959), *Social* (1916-1933), *Grafos* (1933-1945), *Carteles* (1919-1960), *Orto* (1912-1957), *Revista de Avance* (1927-1930), *Mediodía* (1936-1939), *Orígenes* (1944-1956), *Ciclón* (1955-1957 y 1959). Estos cuatro mecanismos, las ediciones de autor, las tertulias, las publicaciones periódicas y los grupos, reflejan la existencia de tres pilares básicos de la sociedad cubana anterior a 1959 que, aunque no siempre funcionaron de manera óptima, sí jugaron un papel importante en la interacción de los agentes del campo intelectual<sup>5</sup>. Estos fundamentos son *la libertad de imprenta, la libertad de asociación y la libertad de expresión*.

La buena salud del saldo de las relaciones entre la literatura y los mecanismos de circulación del período pre-revolucionario, estos últimos como reflejos de las libertades imperantes, es, en ocasiones, rápidamente despachada con una condescendencia que no deja entrever la real importancia de los pilares anteriormente mencionados. Así, por ejemplo, en Kapcia y Kumaraswami (2012), encontramos las conclusiones siguientes:

Therefore, pre-1959 might not have been the cultural desert which is often painted in broad-brush strokes. Indeed, literature enjoyed some advantages over other genres, and the making of a literary culture did exist, however small, limited and distorted by cultural colonialism. (2012: 10)

La función del intelectual, y por ende el contenido de su producción, será sustancialmente modificada por el cambio de paradigma ideológico operado a partir de la Revolución cubana<sup>6</sup>. Este cambio de su función y de su producción se entiende mejor si enmarcamos al intelectual dentro del concepto marxista de *intelectual orgánico*.

Cada grupo social, naciendo en el terreno originario de una función esencial en el mundo de la producción económica, se crea al mismo tiempo, orgánicamente, una o más capas de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de su propia función no sólo en el campo económico, sino también en el social y político. (Gramsci 1986: 350)

De modo que la obra poética del intelectual postrevolución debía ser orgánica, en lo político y en lo social, con la nueva hegemonía<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Según Pierre Bourdieu, el concepto de *campo intelectual* es “un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (Bourdieu 2002: 9).

<sup>6</sup> La bibliografía desde una perspectiva sociológica sobre las relaciones de los intelectuales y el poder en Cuba después de 1959 es extensa. Para profundizar sobre estas relaciones, a manera de ejemplo, puede consultarse *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la revolución cubana*, de Duanel Díaz (2009), *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, de Rafael Rojas (2009) y *El tiempo contraído. Canon discurso y circunstancia de la narrativa cubana (1959-2000)*, de Waldo Pérez Cino (2012).

<sup>7</sup> El análisis de la función del intelectual desde la “perspectiva gramsciana” ha sido considerado previamente por diversos autores (Miller 2008: 682-683).

Gran parte de la literatura, y particularmente de la poesía, que se producirá después de 1959, estará comprometida en mayor o menor medida por las circunstancias políticas y sociales generadas por el proceso histórico de la Revolución cubana. La literatura de ese período quedará insertada “dentro de la política cultural que, a su vez, queda consecuentemente integrada dentro del proyecto de desarrollo armónico de la Revolución” (Smorkalof 1987: 115). De modo que cualquier mecanismo de legitimación que mencionemos estará condicionado por la intervención de este elemento extraliterario. Las nuevas casas editoras, los nuevos concursos, las nuevas revistas, las antologías y los llamados talleres literarios<sup>8</sup> son algunos de los mecanismos con los que contará un autor para posicionarse ante los lectores y la crítica.

Desde los primeros meses de 1959 todos los actores y mecanismos del proceso de legitimación de una obra o de un autor son alterados de manera radical por los acontecimientos históricos. El 31 de marzo de 1959 se crea la Imprenta Nacional, aunque no es hasta marzo de 1960 que comienza su funcionamiento, asumiendo así el estado la responsabilidad de la producción de 100 000 ejemplares de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en los recién nacionalizados talleres *Omega* donde antes se producía la revista estadounidense *Selecciones del Reader's Digest* (1987: 106, 140; Ricardo 1989: 231-235). Con este gesto comienza la centralización en manos del estado de todos aquellos factores que anteriormente habíamos estudiado como legitimadores de la obra poética. A manera de ejemplo, en el ámbito editorial, entre 1960 y 1967, van siendo nacionalizados gradualmente todos los medios de prensa –periódicos y revistas– así como todas las pequeñas imprentas privadas<sup>9</sup>. Desde estos años hasta hoy, con la asunción por parte de una institución estatal del proceso de producción, distribución y comercialización del libro en su totalidad, el escritor encontrará en el estado un apadrinamiento condicionado. A cambio, el intelectual deberá producir una literatura que no vaya contra “el derecho de existir, el derecho de desarrollarse y el derecho de vencer” de la Revolución<sup>10</sup>. La

---

<sup>8</sup> Sobre los talleres literarios y la formación del escritor en la Cuba posterior a 1959, véase Meesha Neru (2012). Como señalaremos más adelante, cuestiones sociológicamente fundamentales como la evaluación sobre la falta de libertades y el impacto real del ejercicio del control estatal reciben un tratamiento demasiado ligero, a nuestro juicio, siendo despachadas con frases como “they were perceived to be mechanisms of ideological control” o “Through the *talleres*, it was suggested, the leadership could promote the idea that writing was not about individual talent and could encourage collective literature as a means of overcoming any individualism in writing” (2012: 184).

<sup>9</sup> “En abril de 1962, la Imprenta Nacional contaba con unas 75 unidades de producción, nacionalizadas en todo el país” (Ricardo 1989: 236).

<sup>10</sup> En los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 tiene lugar en la Biblioteca Nacional una reunión de la mayoría de los intelectuales cubanos con Fidel Castro. De ésta saldría el documento que marca las pautas de la política cultural de la Revolución, conocido como “Palabras a los intelectuales”. La cita forma parte de este documento.

necesidad de supervivencia de un proyecto político estigmatizará la estética divergente que pudiera surgir, convirtiéndola en estética diversiva<sup>11</sup>. Así, el autor y su obra quedan sujetos a un compromiso político que será teorizado y maquillado como un nuevo compromiso social.

Partimos de la premisa básica de que para analizar la producción literaria de una sociedad *hay que definir la función social otorgada por esta al escritor, al lector y al libro*. De 1959 a 1962 *se formula una nueva definición de esta función social* <sup>12</sup>[...] Se establecen las bases para una nueva relación entre texto –para quienes lo leen, lo escriben y lo producen industrialmente– y contexto. Como se apuntó anteriormente, no es, por cierto, la forma de producir obras literarias, la que marca el salto de la república neocolonial a la primera etapa revolucionaria, sino el modo de apropiárselas, de concebirlas, de relacionar el libro con el que lee, y de difundirlas. (Smorkaloff 1987: 114)

Este compromiso político va a ser instrumentado bajo la forma de instituciones que establecen y centralizan las directivas a seguir según sea su función. En 1959 se crea Casa de las Américas, institución que se proyecta como vínculo con la intelectualidad latinoamericana. Su editorial, del mismo nombre, surgirá en 1960. También en 1959 el Consejo Nacional de Cultura pasa a encargarse de la producción del libro en el país. Como ya hemos dicho, en 1960 comienza a funcionar la Imprenta Nacional para la difusión masiva del libro<sup>13</sup>. En 1962, se crea la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) para agrupar a los intelectuales cubanos, y su casa editora Unión. En 1962 la Imprenta Nacional es convertida en la Editorial Nacional, dirigida por el novelista Alejo Carpentier. En 1967 se crea el actual Instituto Cubano del Libro, que “aglutina todos los organismos editoriales creados por la Revolución, y se encarga de la selección, el proceso, la producción y distribución del libro” (1987: 171-172). En la década del 70 se crean, a partir de series editoriales que ya se venían haciendo, las principales casas editoriales del país que asumirán la edición de libros dentro de líneas de edición bien precisas.

Seis editoriales integraron el Instituto del Libro: Pueblo y Educación (libros de texto); Gente Nueva (literatura infantil y juvenil); Arte y Literatura (obras de autores clásicos y contemporáneos); Ciencias Sociales (obras de carácter político, filosófico, histórico, sociológico); Editorial Científico-Técnica (libros de ciencias y técnicas de autores nacionales y

---

<sup>11</sup> En Cuba, se acuñó el término peyorativo “diversionismo ideológico” para estigmatizar cualquier propuesta intelectual que no comulgara con los presupuestos de la nueva fuente de poder. El concepto “que criminalizó toda alternativa en la figura crítico-jurídica de ‘diversionismo ideológico’”, ha sido ampliamente descrito, por ejemplo, por Díaz, al punto de volver sobre casos de escritores que fueron condenados por esta “figura delictiva”, como fueron Manuel Ballagas y René Ariza (2009: 22, 148, 119-165).

<sup>12</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>13</sup> Algunos ejemplos son *El Quijote* de Cervantes, *Vida del Buscón* de Quevedo, *Antología poética* de Rubén Darío, todos con 100 000 ejemplares. Pero, con mayor carga ideológica, también se producen obras como *Reportaje al pie de la horca* de Julius Fucik, con 150 000 ejemplares, y *La historia me absolverá* de Fidel Castro, con 250 000 ejemplares (Ricardo 1989: 235).

extranjeros) y la Editorial Orbe (manuales técnicos, obras de capacitación y divulgación). Después se agregarían la Editorial Letras Cubanas y la Editorial Oriente<sup>14</sup> (Ricardo 1989: 249).

En 1977 la editorial Letras Cubanas, junto a la casa editorial de la UNEAC, *Unión*, se convierten en las dos únicas editoriales a las que se pueden enviar textos poéticos en el nuevo contexto editorial de los años 70 y 80 implantado por la Revolución. El acceso a las publicaciones se dificulta aún más debido a que ambas editoriales son dirigidas por poetas asociados a la tendencia *coloquialista*, tendencia que pacta con el compromiso social, léase político, del momento. Esta desfavorable situación editorial ha sido reconocida *a posteriori* por la más reciente historia de la literatura cubana:

En el campo editorial, algunos de sus integrantes [del *Coloquialismo*] ocupan posiciones administrativas claves para la publicación de poemarios, y sin duda ello influye en la selectividad de lo que se edita y en lo que se premia en los numerosos concursos literarios de la época. (López Lemus 2008b: 49)

En 1976 se crea el Ministerio de Cultura, pasando el Instituto del Libro y sus casas editoriales, ahora como entidades independientes, a integrar su estructura. Concluye de este modo el proceso de reordenamiento, reestructuración y centralización de la producción, divulgación y comercialización del libro en Cuba, tal como existe hasta hoy, con apenas algunos cambios descentralizadores a partir de los años 90, fruto de la crisis económica en la que se hunde el país por esos años.

De unos 60 millones de ejemplares producidos anualmente como promedio antes de 1992, sólo llegaron a imprimirse ese año poco más de un millón [...] Para que el lector pueda hacerse una idea de la magnitud de la crisis, baste con citar que en 1992 la cantidad de títulos de literatura cubana alcanzó [...] sólo 50, de ellos 3 correspondientes a poesía; 1 a teatro, 15 a narrativa; 6 a ensayo; y 3 a literatura infantil y juvenil. (Chaple 2008: 596)

Además de las nuevas instituciones y editoriales, la revolución también genera sus propias publicaciones adscritas a las diferentes instituciones creadas a raíz de este proceso histórico, anulando con justificaciones clasistas e ideológicas la diversidad de puntos de vista y centralizando el ejercicio de la libre opinión: “la paulatina desaparición de la prensa burguesa y reemplazo por nuevas vías de expresar las transformaciones que se sucedían con ritmo vertiginoso, caracterizaron los años iniciales de la Revolución” (Chaple 2008: 30-31). Entre las primeras revistas que surgen vinculadas a la cuestión literaria nacional y bajo el control de la

---

<sup>14</sup> A excepción de *Orbe*, editorial desaparecida, las demás permanecen funcionando hoy en día. *Oriente*, fundada en 1970, será, hasta los años 90, la única editorial localizada fuera de la capital. Vale también la pena mencionar, aunque sin importancia para nuestro estudio, la creación de la casa editorial *José Martí*, con proyección internacional, y la casa editorial *Pablo de la Torriente Brau*, de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC). Otras casas editoras creadas posteriormente por el estado, con marcada función política, serán la *Editora Política* y la *Editora Abril* (Smorkalof 87: 260-262).

UNEAC, se encuentran *La Gaceta de Cuba* y la revista *Unión*, ambas creadas en 1962. En esa misma línea, surgirá en 1972 *Revolución y Cultura*, vinculada al Ministerio de Cultura creado posteriormente. Debe también mencionarse, como un eco del papel de los suplementos literarios de los diarios anteriores a 1959, la creación en 1966 del suplemento del periódico *Juventud Rebelde*, *El Caimán Barbudo*. Este mensuario cumplió la función de dar a conocer, e intentar legitimar, la primera generación de jóvenes escritores de la revolución (Chaple 2008: 30-34). En lo fundamental, estas son las cuatro publicaciones con amplia divulgación y alcance nacional con capacidad para influir en el posicionamiento canónico de un determinado autor, aunque, como expresamos, siempre condicionado al factor ideológico extraliterario<sup>15</sup>. A este contexto hay que agregar que en la década del 90, y debido a la crisis económica asociada a ella, muchas de estas revistas desaparecieron por varios años, mientras que otras vieron reducidas su número de páginas, tiradas o frecuencia<sup>16</sup> (Chaple 2008: 597).

En un panorama en el que va quedando poco o ningún margen de maniobra para la iniciativa editorial independiente, las antologías, que siempre han sido mecanismos de legitimación, se convierten en vehículos divulgativos de primer orden para el reconocimiento canónico<sup>17</sup>. En Cuba particularmente, debido a la centralización editorial estatal, a la falta de imprentas privadas, y por consiguiente de proyectos poéticos independientes, las antologías han venido a ejercer, en no pocas ocasiones, la función de los manifiestos. Así, las antologías han prostituido su objetivo primario –proponer con acierto y rigor crítico una selección de poesía de calidad— para convertirse en plataformas programáticas con fines más complejos y menos nobles. Por lo tanto, al desvirtuar su propósito, la mirada crítica a las selecciones antológicas de las tres últimas décadas ha de hacerse con extrema suspicacia: “Hacer antologías [...] obedece a la quizá demasiado prolongada dificultad para usar cual tribuna estética las páginas de diarios y

---

<sup>15</sup> Ajenas a la cuestión poética encontramos un buen número de otras revistas, reorientadas o constituidas a raíz del proceso histórico revolucionario. Entre las más importantes citamos *Bohemia* (1908), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (1909-12, 1949-58, 1959), *Universidad de La Habana* (1934), *Islas* (1958), *Signos* (1969), *Revista de Literatura Cubana* (1982), *Anuario del Centro de Estudios Martianos* (1978), *Tablas* (1982) y otras.

<sup>16</sup> Muchas de estas publicaciones fueron rehabilitadas cuando las condiciones económicas lo permitieron y otras han sido creadas recientemente. Entre estas últimas las más importantes son *Temas* (1995), *Contracorriente* (1995), y de particular interés poético *La isla infinita* (1999) y *Amnios* (2009).

<sup>17</sup> Baste recordar, en el ámbito hispano, las antologías de Gerardo Diego sobre la Generación del 27 cuya efectividad canónica fue acertadísima. En el contexto cubano, un resultado similar lo obtuvo *Diez poetas cubanos* (1948) de Cintio Vitier que otorgó visibilidad de un golpe a los poetas más importantes de *Orígenes*.

revistas [...] pero fracasan en lo que debiera ser su propósito principal: la calidad literaria”<sup>18</sup> (Curbelo 2004: 25-26).

Como ya mencionábamos en una nota, la revisión y el análisis de la reestructuración del campo intelectual y de su producción literaria después de 1959 han producido, desde la inocente aplicación de modelos teóricos que desoyen la esencia del ejercicio del poder en Cuba o desde la apertura y la desarticulación de los mecanismos de censura o autocensura que provee la distancia del exilio, repasos de corte sociológico, reajustes teóricos “anti-orgánicos” desde disímiles perspectivas (Rojas 2000, 2006, 2009, Díaz 2009, Pérez Cino 2012, Kapcia y Kumaraswami 2012). Por ejemplo, nos parece demasiado ingenua o generosa una de las ideas que promueven Kapcia y Kumaraswami:

[...] in revolutionary Cuba, the ‘regulation’ of literature *was never simply a matter of control*, but, rather –equally importantly— also one of visible and accountable structures and mechanisms for the production of, and participation in, literature. Therefore, while institutionalization meant a strengthening of the state, it also provided more coherent spaces within which writers and readers could move, and which could also offer a degree of autonomy and agency for individuals and groups<sup>19</sup>. (2012: 125)

Pérez Cino, otro ejemplo, centra sus tesis en la idea de la escisión canónica<sup>20</sup>.

[...] el sistema del canon literario se fractura, se escinde en dos: el espacio público e institucional de la isla queda ocupado por el que podríamos llamar el canon literario de la Revolución, que tiene su centro en un canon crítico fuerte, sumamente ideologizado, con su corpus de obras y autores que se ajustan a él [...] del otro lado, conviviendo de alguna manera con él, hay una canon literario latente [...] No hay un canon crítico nacional que se corresponda activamente con ese canon latente [...] y los autores que se inscriben en el corpus de ese canon literario paralelo no son reconocidos por el otro. (2012: 167-168)

Sin que nos expresemos para nada en desacuerdo con la tesis de Pérez Cino, sí entendemos que, desde el punto de vista sociológico, o sea, desde el análisis de la interacción del poder con la literatura, la problemática puede resumirse en un enfoque más concreto y este es, a nuestro juicio, que el panorama de mecanismos creados en el período post 1959 refleja la completa eliminación de los tres pilares básicos, a los que nos referimos anteriormente, *la libertad de imprenta, la libertad de asociación y la libertad de expresión*. Sin una referencia de primer plano a la ausencia de estos tres puntos básicos y, por ende, a sus consecuencias, resulta arriesgada la teorización en torno a los mecanismos de circulación de la literatura o la construcción canónica en tanto reflejos de las relaciones del poder con lo literario. En resumen, con la estatización de la producción editorial desaparece la *libertad de imprenta*; con la

---

<sup>18</sup> Hemos consignado aparte en la bibliografía un listado de las antologías consultadas para estas tres décadas.

<sup>19</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>20</sup> Véase el apartado “Un canon escindido”, en Pérez Cino (2012: 123-169).

institucionalización de los grupos y asociaciones de intelectuales desaparece la *libertad de asociación*; y, por último, como consecuencia de lo anterior, con el nuevo discurso ideológico canalizado y privilegiado a través de los nuevos mecanismos, desaparece la *libertad de expresión*. Puesto que no están establecidos los fundamentos mínimos para el normal desenvolvimiento de los mecanismos de circulación intelectual, cualquier estudio de las intervenciones tanto de los agentes como de los vectores de fuerza que estos generan en el campo intelectual ha de ser tomado con precaución, salvo que, insistimos, se parta de la constatación explícita de la ausencia de los pilares civiles anteriormente citados. Las consecuencias de la ausencia de libertad y el desolador panorama de salud intelectual que la nueva relación del poder y la literatura generaron en las décadas del 60, 70 y 80 no pueden ser mejor resumidos por Díaz:

[...] Freud está condenado por burgués. Nada de estructuralismo [...] Nada de formalismo y mucho menos de posmodernismo. Nada de marxismo occidental. Ni siquiera Sartre; el nombre del filósofo del compromiso [...] El daño fue, desde luego, incalculable, sobre la crítica literaria y el pensamiento social, y aun dura. (Díaz 2009: 202)

Con las condiciones antes mencionadas –o a pesar de ellas– la producción literaria cubana, y la poética en particular, ha recorrido un camino *sui generis*. Condicionada imperativamente por los sucesos históricos, la intervención del poder estatal como factor extraliterario ha sido reconocida incluso, si bien tímidamente, por la propia crítica que esta etapa ha producido (Arcos 1999: XXXV).

## 1.2 Campo poético en el nuevo contexto histórico político y estado de la cuestión

Para adentrarnos en un breve panorama de la poesía cubana de la segunda mitad del siglo XX, debemos primeramente advertir que existen muy pocos estudios sistemáticos de la poesía cubana contemporánea (Arcos, López Lemus, Instituto de Literatura y Lingüística, Barquet, Curbelo, Alemany Bay, Cabezas). Esporádicamente aparecen artículos de críticos o poetas en publicaciones periódicas cubanas y extranjeras que estudian o defienden un determinado período, grupo o generación (Retamar, López, Suardíaz, Arango, López Morales, Rodríguez Rivera, Prats Sariol, Fowler, Dorta). Por su proyección orgánica y sistematizadora, nuestra investigación ha repasado fundamentalmente la obra crítica de Arcos (1999, 2008a), López Lemus (2008a, 2008b), Barquet (2002), Curbelo (2004), Cabezas (2012) así como el tomo III de la *Historia de la Literatura Cubana. La revolución 1959-1988* (2008).

Además, por la importancia que han tenido las antologías en la difusión de los poetas a lo largo de las últimas tres décadas, hemos creído necesario el estudio de las que han aparecido en

los últimos treinta años así como sus prólogos o introducciones. Hemos consultado las investigaciones académicas llevadas a cabo hasta al momento dentro y fuera de Cuba. Finalmente, hemos revisado también artículos, notas críticas y reseñas en las publicaciones periódicas tanto nacionales como internacionales.

Como expresamos anteriormente, el año 1959 marca un antes y un después en la realidad, en la historia, en la política, en la sociedad cubana en general y, por supuesto, también en la literatura y en la poesía. Junto a la revolución triunfa y se convierte en poética oficial el *coloquialismo*, que tenía antecedentes en la poesía de tono conversacional o *conversacionalismo*. Es importante resaltar la existencia, anterior a la revolución de 1959, de una poesía de *tono conversacional* porque tiende a proponerse este tipo de poesía como fruto de este evento político. Esta tendencia no es para nada el resultado de este proceso histórico, pues cuenta con antecedentes aislados en poetas como Tallet, Piñera, Florit, Feijóo, Fina y cierta zona de la poesía de Diego, aunque sin duda alguna la revolución cubana constituye un catalizador (Curbelo 2004: 392-393). El coloquialismo establece una relación más explícita del poeta con la sociedad y el tiempo que le ha tocado vivir. Por otro lado, el coloquialismo sintoniza con la tendencia conversacionalista en sus diversas variantes, que aparecen a partir de los años 60 tanto en Hispanoamérica, en poetas como Parra, Cardenal o Sabines, como en España, con Celaya, Blas de Otero, Gil de Biedma (López Lemus 2008a: 253, 305). Dentro del coloquialismo cubano hay divisiones “generacionales” que permiten una mejor visión del conjunto. Los máximos exponentes de la primera generación coloquialista, o *Generación de los años 50*, son Roberto Fernández Retamar con su poemario *Con las mismas manos* (1962), Rolando Escardó con *Libro de Rolando* (1961) y Fayad Jamís con *Por esta libertad* (1962). A la segunda generación coloquialista se la ha llamado la generación de *El Caimán Barbudo*, pues se agruparon en torno a la publicación del mismo nombre. Guillermo Rodríguez Rivera y Luis Rogelio Nogueras son dos de los mejores ejemplos de este grupo. Por último, la tercera generación, o segunda generación de *El Caimán Barbudo*, incorpora poetas como Aramis Quintero, Reina María Rodríguez y Ángel Escobar.

Teniendo en cuenta la duración, los aportes y la herencia del conversacionalismo, no solo en Cuba sino en América Latina y España, creemos también necesario parafrasear sus rasgos fundamentales. Nos referiremos a la variante coloquialista cubana como reacción o contraparte



de la estética origenista<sup>21</sup>. Sus características serían: a) renovación y aperturas lexicales; b) conquistas de la oralidad, del habla; c) ensanchamiento de la capacidad cognoscitiva de la poesía para expresar nuevas facetas de la realidad inmanente; d) muestra las transformaciones revolucionarias; e) creación de una conciencia muy profunda de la imbricación del poeta con su circunstancia; f) testimonio de los dramáticos conflictos del hombre por transformarse a sí mismo y a su contexto; g) realización de una crítica profunda del pasado; h) ruptura cosmovisiva con las estéticas origenista, purista e intimista; i) ruptura con ciertas tendencias: antipoesía parriana, veta existencialista; j) exagerada identificación entre la asunción de un estilo determinado y una proyección ideológica; k) mediación de elementos extraliterarios; l) exclusión de toda manifestación de autocrítica en relación con su circunstancia; m) absolutización de la función social, comunicativa y el carácter testimonial de la poesía; n) conversión de un tono, en una poética, en una retórica; o) silenciamiento (a partir de 1971) de muchos de sus poetas mayores e interrupción artificial de la evolución del conversacionalismo (1999: XXXV-XXXVI).

En estrecha relación con el coloquialismo está lo que la crítica cubana ha llamado el “quinquenio gris”, término acuñado por Ambrosio Fornet y aplicado en un principio a la narrativa (López Lemus 2008a: 241). Se trata de un período enmarcado entre 1971 y 1976 en el que, debido a la errónea e ideologizada política cultural del país, se produjo una profunda interferencia entre el campo político y el campo literario. Durante ese periodo, que se extiende casi hasta la década de los ochenta, la literatura cubana en general estuvo más que nunca, como ya hemos dicho, “mediada por elementos extraliterarios”, en particular por el poder ideológico del estado, que para ese entonces controlaba todos los medios de difusión (2008a: 227). Los coloquialistas, desde posiciones de poder en editoriales (2008a: 226, 250), revistas e instituciones en general, silenciaron, censuraron o interrumpieron la evolución natural de las

---

<sup>21</sup> El llamado grupo literario *Orígenes* es un grupo que se nuclea en torno a la revista homónima y cuyo poeta más importante fue José Lezama Lima. Cintio Vitier, una de las voces críticas que más impacto tiene en el campo literario cubano del siglo XX, incluye en su antología *Diez poetas cubanos* (1948) a varios poetas de este grupo: José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Justo Rodríguez Santos, Octavio Smith, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz y Lorenzo García Vega. La poesía de este grupo se caracteriza por: a) establecer una ruptura con la poesía cubana anterior, así como con distintas vertientes poéticas: intimismo, purismo, negrismo, neorromanticismo, neoclasicismo y poesía social; b) situarse en las antípodas del vanguardismo, del surrealismo y del pensamiento existencialista; c) rebasar “el formalismo y el agnosticismo resultante de la poesía pura”; d) romper “con el canon de belleza del intimismo lírico o con el de cierto neorromanticismo”; e) evitar “la efusión sentimental o la delectación culterana, esteticista” (Arcos 1999: XXXII).

tendencias no afines al coloquialismo. Algunos ejemplos de poetas que tardaron años en publicar son Roberto Friol, Cleva Solís, Dulce María Loynaz y Roberto Manzano.

En lo que concierne a esta investigación, Roberto Manzano es el poeta de nuestro corpus más afectado por las circunstancias anteriormente descritas, al ser el iniciador de una de las tendencias anticoloquialistas, conocida peyorativamente como *tojosismo* o *poesía de la tierra*<sup>22</sup>.

A finales de los 70 y principios de los 80 el coloquialismo pierde vigor (2008a: 206; 1999: XL) y aparecen las diversas tendencias de la generación de los años 80. Según López Lemus estas tendencias serían: 1) el “regreso a la tierra”, a lo telúrico, lo paisajístico incluso ciudadano, con formas métricas y un versolibrismo menos coloquial [...]; 2) una mayor profundización en la intimidad y alejamiento de la poesía abiertamente social [...]; 3) una dirección que pudiera calificarse de intermedia, pero en la que se advierte una cercanía mayor hacia los orbes de *Orígenes* [...]; 4) otra línea de desarrollo, pero en razón de continuidad con el coloquialismo, se advirtió con más fuerte interés conversacional [...] (2008a: 262-263).

Como es de esperar, en la primera tendencia, correspondiente al *tojosismo* o *poesía de la tierra*, López Lemus menciona a Roberto Manzano (2008a: 262). Ahora bien, como Manzano, y Almanza también, tardan en publicar sus libros por no responder a los presupuestos coloquialistas del momento, con sus autores “atrincherados” en las dos únicas editoras estatales de poesía del país por esos años, Letras Cubanas y Unión, es evidente que la referencia de López

---

<sup>22</sup> El movimiento de poetas peyorativamente conocido como *tojosismo* o *poesía de la tierra* ha sido descrito, en sus rasgos fundamentales, por el propio Roberto Manzano. En el prólogo a *Poesía de la tierra* (2005), antología personal que reúne sus dos primeros libros pertenecientes a esta tendencia, *Canto a la Sabana* y *Puerta al camino*, define el período en que se desarrolla, de 1970 a 1975, así como su principal, aunque no único, lugar de desenvolvimiento, la provincia de Ciego de Ávila (2005: 5). En carta enviada a Gisela P. Dieter para su tesis doctoral define las características de este movimiento poético:

Se llama poesía de la tierra, o tojosismo, a una corriente poética surgida a principios de la década del setenta en Cuba que reaccionó frente a la tendencia coloquialista, entonces imperante. La poesía de la tierra se caracterizó por: a. el predominio de una actitud lírica, incluso para cantar los acontecimientos épicos, frente a la disminución de la subjetividad y de lo íntimo en la poesía coloquialista; b. el predominio del lenguaje tropológico, frente al triunfo del prosaísmo y el lugar común del coloquialismo; c. la recuperación de las décimas y los sonetos, formas características de la tradición lírica nacional, sin renunciar al verso absolutamente libre; d. la recuperación del verso típico de nuestra lengua, basado en la sílaba, frente al versolibrismo sustentado en el fraseo de los grupos fónicos, aunque también se utilizara éste con suma frecuencia; e. la estilización del habla rural, frente a la copia sin elaboración artística del lenguaje estándar urbano, propio del coloquialismo; f. la presencia frecuente de asociaciones imaginativas características de la naturaleza cubana y en particular del entorno campesino o del proletariado agrícola, o la asunción de estos mundos como referentes temáticos; g. la incorporación de la mirada del niño como sujeto lírico esencial que, aunque existió siempre en la poesía cubana, adquirió en esta tendencia marca de estilo generacional, con lo que el texto se tiñó de subjetividad, de imaginación, de intimismo, de humildad esencial, de transido lirismo, más que de carácter oratorio, tribunicio, periodístico, falsamente objetivo que enarboló el coloquialismo como rasgos de su sujeto; h. el cuidado de la expresión artística y de la adecuada elaboración del mensaje y el rechazo al dato noticioso, a la cifra aritmética, al cliché, al desaliño, a lo prosaico, a lo falto de sonoridad y esmero, a lo falto de énfasis emocional, propio del coloquialismo (Carta de Manzano a Dieter fechada el 10 de noviembre del 2003, en Dieter 2008: 256-257).

Lemus a la poesía de Manzano y Almanza durante la década de los 80, será prácticamente mínima o nula. Así, para López Lemus las obras importantes de la década del 80 son “sobre todo los libros inclinados a la métrica o a la mirada no del todo “exteriorista” del hecho poético” (2008a: 273-274), las que “participan de indistinta forma en una renovación radical del lenguaje, con algunos influjos de *Orígenes*” (2008a: 274), los poemarios que “fueron muy significativos (por sus aportes y calidades en la renovación postcoloquial)” (2008a: 280) y los que se inclinaron más a la experimentación formal e intelectual (2008a: 288). Algunos de los poetas más importantes identificados con esos criterios son Aramis Quintero con *Diálogos* (1981) y *Cálida forma* (1987), Raúl Hernández Novás con *Da Capo* (1978), *Embajador en el horizonte* (1984), *Al más cercano amigo* (1987) y *Animal civil* (1987), Reina María Rodríguez con *Para un cordero blanco* (1984) y Ángel Escobar con *Allegro de sonata* (1987) y *La vía pública* (1987).

Con respecto a la década del 80, Arcos (1999) prefiere agrupar las diversas tendencias bajo el paraguas conceptual de *postconversacionalismo*, cuyo “rasgo general más diferenciador [es] *el cambio cosmovisivo*” (1999: XLI). Arcos coincide con López Lemus en la importancia que concede a la obra de Raúl Hernández Novás, “el mayor, el más revolucionario, y uno de los más importantes de la poesía cubana contemporánea” (1999: XL). A este último añade otros tres poetas, el exiliado José Kozer y los anteriormente mencionados Ángel Escobar y Reina María Rodríguez. Aunque los menciona, como a muchos otros, en la exhaustiva lista de poetas que antecede su introducción, los poetas de nuestro corpus, Manzano y Almanza particularmente, no llaman la atención de este crítico, probablemente por la razón fundamental de que no logran publicar en la década de los 80. Sin embargo, este no será el caso de Manzano y Curbelo en los 90. A pesar de haber publicado varios libros en este período, una vez más no logran formar parte de los poetas seleccionados para la antología de Arcos, considerada uno de los dos mejores acercamientos a la poesía cubana del siglo XX<sup>23</sup> (Curbelo 2004: 26).

Barquet (2002), por su parte, dentro de su segundo criterio o *criterio historicista* enumera las características fundamentales de la poesía de los años 80:

[...] la insatisfacción, la revisión cómplice del mejor origenismo, la reasunción de ciertas composiciones métricas tradicionales tales como la décima y el soneto, la iconoclasia, la incisiva ruptura generacional, el cansancio y descrédito de los temas épicos y de la gravitación o imposición de la Historia y sus mártires, la común búsqueda de un ilimitado espacio *otro* de residencia espiritual, el afán de un viaje hacia la alteridad, las conductas marginales, lo desconocido, así como ‘lo incondicionado’ que tanto había reclamado Lezama Lima. Resulta entonces muy difícil

---

<sup>23</sup> El otro sería *Doscientos años de poesía cubana* de Virgilio López Lemus (1999) (Curbelo 2004: 27).

determinar una tendencia prioritaria dentro de la Isla: ante la “dispersión estilística” detectada en ellos por Arturo Arango –y que Sigfredo Ariel entiende como “ausencia de norma de estilo”– se ha preferido hablar de poéticas individuales. (Barquet: 2002)

En cuanto a los poetas de nuestro corpus, sí son mencionados en el estudio que hace Barquet como un núcleo poético de la provincia de Camagüey. En él incluye a Luis Álvarez, Roberto Manzano, Roberto Méndez, Jesús David Curbelo y Rafael Almanza (2002).

Curbelo (2004) recoge aproximadamente los mismos datos (tendencias, autores) citados anteriormente por Lemus, Arcos y Barquet para caracterizar la poesía de los 80:

Quienes entonces arribaron a las publicaciones (Raúl Hernández Novás, Emilio de Armas, Aramis Quintero, Efraín Rodríguez Santana, Luis Lorente, Reina María Rodríguez, José Pérez Olivares) prefirieron una vuelta al intimismo, al conversacionalismo lírico en ocasiones, o a universos un tanto deudores de las poéticas origenistas —en lo fundamental Lezama y Eliseo. Al mismo tiempo, asomaba una nueva promoción (Ángel Escobar, Ramón Fernández Larrea, Alberto Rodríguez Tosca, Emilio García Montiel), cuya relación con el poder se manifiesta en un muchas veces incisivo cuestionamiento cívico, en “una mirada crítica sobre el acontecer social o que insisten en asuntos tenidos como inconvenientes e inusuales, o en la desautomatización de personajes o temas maltratados por la retórica y los dogmas (los héroes, la historia, la política)”. (2004: 107)

Sin embargo, Curbelo subraya la desatención a poetas como Almanza y Manzano tanto en antologías como en la crítica. Además coloca a estos poetas en la primera línea de la poesía contemporánea cubana, sin desatender a otros autores importantes. Así, en una nota a pie de página Curbelo lamenta que Roberto Manzano y Rafael Almanza, junto a otros poetas, no figuren entre los seleccionados para la antología de Arcos (2004: 36). En su capítulo sobre el vínculo entre pensamiento y poesía los señala como poetas sobresalientes de la segunda mitad del siglo XX (2004: 51). En el capítulo dedicado a la importancia de la relación entre poesía y sonido, este autor menciona a Almanza entre los poetas cubanos contemporáneos que *suenan distinto* (2004: 94-95). En su obra, Curbelo sigue aludiendo a Almanza y Manzano al hablar de aspectos poéticos, como el tratamiento temático, el exilio, la crítica, la ruptura o las tendencias neomodernista y neovanguardista (2004: 130, 152, 368, 386, 394).

El más reciente panorama de la poesía cubana, de Cabezas Miranda (2012), tampoco otorga mucha importancia a los poetas aquí investigados, suponemos que porque de ellos no habla la crítica cubana. De los tres, Manzano es el único poeta abordado en este estudio. Primeramente Cabezas Miranda nos advierte que en los años 70 se está restringiendo una poesía diferente a la del coloquialismo imperante, aunque con este último tiene, al menos, un punto en común.

Incluso la llamada lírica “tojosista” – que trata de temas relacionados con la Cuba campesina, exaltando la naturaleza, y en donde la poética coloquial desaparece o se suaviza,

reinando rimas y estrofas clásicas— se aprovecha y promociona desde la oficialidad, enfatizando su sentido patriótico. Bien es cierto que sobre dicho modelo –volveremos a referirnos a ellos más adelante— quizás la “injerencia” que más actúa es la que llega desde el propio ámbito literario, restringiendo de alguna forma a estos “poetas del campo” el acceso a la “ciudad letrada”. (Cabezas 2012: 82-83)

En su obra, Cabezas Miranda, dedica varias páginas a explicar la relación de Manzano con el “tojosismo” basándose sobre todo en criterios de Curbelo (2004) y del mismo Manzano a través de Dieter (2008) (2012: 155-160). Aunque aquí hay un reconocimiento crítico, como veremos más adelante, el resto de la poesía escrita y publicada por Manzano en la década de los 90 y en la primera década del siglo XXI no es abordada. Es importante señalar esto porque precisamente el mejor Manzano se encuentra fuera del “tojosismo”. Creemos que reducir a Manzano al efímero “tojosismo”, aunque es cierto que fue su mejor exponente, disminuye su importancia poética. Finalmente, en sus conclusiones vuelve a señalar la poesía “tojosista” como una excepción ante el coloquialismo (2012: 413).

En cuanto a los otros dos poetas hay mucho menos que decir. Curbelo es citado con significativa frecuencia como crítico (2012: 111, 156, 206, 214, 289, 310, 322) pero, como poeta, es completamente ignorado. Almanza no se menciona, quizá porque sus dos únicos libros no han sido publicados en Cuba, aunque otros críticos como López Lemus y editores como Luis Marré hubiesen recibido, leído y criticado o elogiado oportunamente, en ocasiones por escrito y en privado, los manuscritos tanto de su primer libro *de Jóveno* (2003) como el segundo *El gran camino de la vida* (2005)<sup>24</sup>.

Antes de exponer la visión de la crítica cubana del panorama poético de los años 90, fundamentalmente en la obra de Arcos y López Lemus, nos gustaría anotar brevemente qué publican nuestros poetas en ese primer momento. En la década del 90 Manzano publica cinco poemarios (1992, 1996a, 1996b, 1996c, 1997) y Curbelo otros tantos (1994, 1995a, 1995b, 1997, 1998). Almanza no publica sus dos únicos poemarios hasta la primera década del presente siglo, aunque durante los 90 es una conocida figura intelectual en Cuba, habiendo sido recomendada su poesía a editoriales por intelectuales como Cintio Vitier<sup>25</sup>.

Para López Lemus las tendencias principales de la poesía cubana en los 90 son “la reafirmación de las formas clásicas”, la continuidad de la tradición versolibrista con tintes conversacionales y la experimentación de carácter diverso, la cual incluiría “formalismos de

---

<sup>24</sup> Según refiere el autor en una consulta realizada durante el invierno del 2014.

<sup>25</sup> Ver carta de Cintio Vitier, solicitada por una de las dos editoriales cubanas de poesía como evaluación del libro, en el poemario de Almanza, *Libro de Jóveno* (2003: 141-142).

códigos textuales barrocos”, “elementos de poesía visual”, “experimentalismos “metapoéticos” y performáticos” así como “prestamos intergenéricos” (2008a: 299). Resumiendo, las tres líneas creativas más claras serían: 1) “[...] las formas clásicas [...]”; 2) un “neorigenismo” [sic] [...]; 3) experimentación formal” (2008a: 319). En la primera incluye a Jesús David Curbelo por su libro *Salvado por la danza* (1991) y *Libro del cruel fervor* (1996)<sup>26</sup> (2008a: 319). En una rápida enumeración, menciona *Canto a la sabana* (1996a) de Roberto Manzano como uno de los libros provenientes de “diversas manifestaciones líricas”. (2008a: 313). Almanza aparece como que ha publicado un libro, pero sin indicar título alguno (2008a: 324), lo que es una confusión, pues no hubo tal publicación.

En cuanto a los poetas importantes, vuelve a insistir sobre los autores que había anunciado en la década anterior, como Raúl Hernández Novás, Reina María Rodríguez y Ángel Escobar (2008a: 312). Del primero, en la corriente *neorigenista*, se publican en esta década *Sonetos a Gelsomina* (1991) y *Atlas salta* (1995); de la segunda, *En la arena de Padua* (1992), *Páramos* (1995) y *La foto del invernadero* (1998); del tercero, *Abuso de confianza* (1992) y *Cuando salí de La Habana* (1996).

Dentro de la línea experimental, aparece el grupo *Diáspora(s)*, vinculado a la revista del mismo nombre, cuyo mayor exponente es Rolando Sánchez Mejías con poemarios como *Derivas I* (1994) y *Cálculo de Lindes* (2000). Nucleados en torno a este poeta y a la publicación, encontramos autores como Carlos Augusto Alfonso, Rito R. Aroche, Carlos A. Aguilera, Pedro Marqués de Armas e Ismael González Castañer.

A Arcos (1995, 1999) le llama precisamente la atención esta nueva hornada de poetas “posmodernistas” y hace un intento por describir sus postulados. Según este crítico, se caracterizarán por a) la “expresión de un reverso profundo desde un pensamiento eminentemente crítico”; b) la sustentación sobre “disímiles y abigarradas perspectivas posmodernas”; c) un “hondo escepticismo”; d) una “revisión profunda o una relectura de la historia”; e) una “posmoderna preeminencia del fragmento”; f) una preeminencia de “lo lógico por sobre los histórico”, de “lo lírico –como aptitud por sobre lo épico”, de “lo antropológico por sobre lo existencial”; g) un “acendramiento filosófico”; h) un “nuevo discurso ético”; i) una “nueva actitud hacia la política”; j) una desconfianza “de cierta sentimentalidad, de cierta sensualidad”, “de la mirada inmanente, fenoménica, existencial, aparential, en fin, testimonial”; k) un

---

<sup>26</sup> Ambas fechas de publicación son erróneas. Las correctas serían 1995 y 1997 respectivamente.

“discurso ya esencialista, incluso trascendentalista”; l) un “relativismo radical –una suerte de principio de incertidumbre—” y m) una acentuación de “la experimentación formal”. Constatamos que poco o casi nada dedica Arcos a los poetas aquí investigados.

En cuanto a Cabezas Miranda, como habíamos dejado entrever anteriormente, este autor no menciona la obra publicada por estos poetas en la década de los 90.

Barquet (2002) no se muestra interesado por el “experimentalismo rupturista” de *Diáspora(s)*, algo que sí hacen Dorta (2002), Fowler (1999a) y Curbelo (2004). Curbelo dialoga en el último capítulo de su libro (2004) tanto con Fowler como con Dorta y, de algún modo, con la crítica en general. Según Curbelo, Fowler cree que la poesía cubana está viviendo un período de poco florecimiento, semejante al de finales del siglo XIX cubano, y propone la atención a ciertos poetas, los de *Diáspora(s)* esencialmente, quienes están provocando una transformación significativa del género (2004: 388). Una vez más, entre los poetas nombrados por Fowler no están los aquí estudiados.

Para Curbelo, el *neomodernismo*, que ha anotado desde el diálogo con Fowler, y el *neovanguardismo*, expuesto a partir del coloquio con Dorta, constituyen las dos principales respuestas posmodernas de la poesía cubana de finales del siglo XX (2004: 396). Dentro de estas dos “metacategorías” o vertientes fundamentales, Curbelo enumera las que considera las tendencias principales tanto conceptuales como formales de la poesía finisecular cubana. Dentro de las tendencias conceptuales cita: 1) la indagación ontológica, 2) la indagación ético-social y 3) la indagación estética (2004: 396-397). Dentro de las tendencias formales enumera las siguientes: 1) conversacionalismo, 2) la tropologización y 3) la de ruptura (2004: 399-400). Cada una de ellas tiene subfamilias con sus respectivos autores (2004: 395-400). Por último, sólo en Curbelo encontramos la primera tentativa de clasificación canónica de los tres poetas que estudiamos: “[...] los escritores provenientes del neomodernismo (el Almanza de *Himnos I* e *Himnos II*; el Manzano de *Tablillas de barro I*, *Tablillas de Barro II* y *Transfiguraciones*; el Novás de *Atlas salta*; el Escobar de *Abuso de confianza* o *La sombra del decir*)” (2004: 406).

### 1.2.1 La crítica profesional y académica

A manera de resumen del acápite anterior, podemos expresar que, a pesar de que en el momento de publicación de los materiales aquí consultados (Arcos 1999, Barquet 2002, Curbelo 2004, López Lemus 2008a y Cabezas Miranda 2012), Manzano y Curbelo contaban con varios

libros de poesía, la atención de la crítica a estos autores, a excepción del propio Curbelo (2004), quien por razones obvias sí los promueve, fue escasa. López Lemus (2008a) menciona sus nombres o libros de poesía en escasas ocasiones. Arcos (1999) los enumera en un inicial listado radiográfico de la poesía cubana del siglo XX, pero los excluye en su reconocida selección. Barquet (2002) se limita a señalarlos como un “núcleo poético” de la ciudad de Camagüey. Cabezas Miranda (2012) dedica varias páginas al “tojosismo” y a Manzano, pero no se refiere a la poesía de Manzano posterior a la etapa tojosista. No estudia tampoco la poesía de Curbelo y Almanza. Únicamente Curbelo (2004) los enmarca dentro de una corriente para colocarlos luego a la misma altura de las otras tendencias poéticas contemporáneas, otorgándoles así un legítimo reconocimiento y un potencial de competitividad en el campo poético cubano.

Cinco investigaciones académicas recientes han trabajado con la obra de estos autores. La pionera data del 2002 y se trata de cuatro ensayos sobre Manzano, Almanza, Curbelo y el también poeta de Camagüey Jesús Lozada recogidos en el libro *Espejo de vehemencia* (2012), de Ivania del Pozo de la Universidad Estatal Youngstown en Ohio. La segunda, sobre la obra de Manzano, data del 2008 y es la tesis doctoral sin publicar de Gisela P. Dieter, de la Universidad de Pittsburgh. También sobre Manzano, la tercera data del mismo año y es la tesis sin publicar de José Julio Marrero Álvarez de la Universidad de Camagüey, Cuba. La cuarta, sobre la poesía experimental en Cuba, es el libro, próximo a publicarse, *Expresión y Experimentación en la poesía no discursiva en España y Cuba* (en prensa) de Laura López Fernández de la Universidad de Waikato en Nueva Zelanda, que aborda este aspecto en la poesía de Almanza. La quinta y última es el reciente libro *Planet/Cuba: Art, Culture and the Future of the Island* (2015), de Rachel Price de la Universidad de Princeton en Nueva York, que, si bien no estudia la poesía de Almanza, dedica buena parte de su capítulo quinto al libro de ensayo *Eliseo DiEgo: el juEgo de diEs?* (2008b). Aunque resulta aún insuficiente, no deja de llamar la atención este sostenido incremento del interés de la academia del exterior de Cuba por la obra de los autores de nuestro corpus. Este nuevo contexto académico pudiera servir como un llamado a la crítica nacional cubana para reconsiderar la posición en el canon de los poetas aquí estudiados. A su vez, este incremento investigativo es índice de que nuestros esfuerzos en aras de llamar la atención sobre la obra de estos tres autores no parecen ir por el camino equivocado. De ahí que pretendamos que esta investigación contribuya a la valorización de la poesía de estos autores y se inserte al mismo tiempo en el discreto pero creciente cauce de estudios sobre sus obras.



### 1.2.2 Antologías, historia de la literatura, artículos, notas, reseñas

En cuanto a las antologías, revisamos veinte de ellas correspondientes al período estudiado<sup>27</sup>. La poesía de Manzano ha sido incluida en *Cuba: en su lugar la poesía* de Víctor Rodríguez (1982)<sup>28</sup>. Por su parte, Jesús David Curbelo ha sido incluido en *Jugando a juegos prohibidos*, de Agustín Labrada (1992). Almanza no ha sido incluido hasta el momento en ninguna antología. De modo que podemos concluir que, al igual que en el caso de la crítica, el interés mostrado por los compiladores cubanos y extranjeros ha sido poco o casi nulo.

La historia de la literatura cubana más reciente es la *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La Revolución (1959-1988)* a cargo de varios autores del Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”, entre los que se encuentran críticos como los ya mencionados López Lemus y Arcos. El libro data del 2008. Ya para esta fecha Manzano ha logrado publicar, entre nuevos poemarios, reediciones y antologías personales, veinte libros de poesía a razón de cuatro libros por año, en su mayoría premios nacionales e internacionales. Antes del 2008, Curbelo había publicado trece libros de poesías muchos de ellos premiados local y nacionalmente. Almanza publica sus dos primeros libros en Miami en 2003 y 2005. La distribución de estos últimos en Cuba no se ha hecho a través de los canales de difusión estatales del Instituto Cubano del Libro o de la red de librerías gubernamentales, sino que el propio autor se ha encargado de hacerlos llegar a críticos, escritores y lectores seleccionados dentro y fuera del país<sup>29</sup>.

En relación a la obra poética de Manzano, encontramos la siguiente nota:

[...] El cuaderno de Manzano titulado *Canto a la sabana* (1973)<sup>30</sup> ostenta una elaboración estética superior y no común dentro de la tendencia ruralista, principalmente en lo referido a la

---

<sup>27</sup> No citamos autores y fechas por la extensión de la referencia. Las antologías consultadas han sido consignadas por separado en la bibliografía.

<sup>28</sup> Manzano también ha sido publicado en la antología de Víctor Fowler (2000), *La eterna danza*, sobre la poesía erótica cubana. No la incluimos en nuestra selección de antologías porque su criterio de selección es más temático (erotismo) que canónico. Además, sólo un poema de Manzano aparece en ella.

<sup>29</sup> Entrevista a Almanza por el autor. Aunque aclara que, en ocasiones, “mis libros no entran al país porque nadie se atreve a traerlos, tanto porque el autor es políticamente incorrecto como porque algunos de sus poemas lo son en grado extremo también”. Carta de Almanza, 19 de abril del 2013.

<sup>30</sup> Notemos cómo por primera vez *Canto a la sabana* aparece con la fecha en la que debió ser publicado. El dato es erróneo. En realidad no hubo tal publicación, pues como se consigna en la bibliografía, *Canto a la sabana* es publicado por primera vez 23 años después, en 1996. Teniendo en cuenta la importancia de esta historia de la literatura como referencia institucional y material de consulta para los futuros estudios de la poesía cubana, parece ser que el articulista, informado de las consecuencias que provoca, para una correcta interpretación de la historia de la poesía cubana, el hecho de que la intransigencia de los editores coloquialistas no haya permitido publicar a Manzano este libro en su momento, intenta, por su cuenta y riesgo, corregir el error, a pesar de que ese gesto, aunque justo, no sea ni objetivo ni científico.

descripción de nuestro paisaje, así como un léxico más elevado y rico, pleno de elementos tropológicos, rasgos que evidencian la potencialidad lírica de este autor. (Montero 2008: 134)

Manzano no sólo perteneció en aquel momento a lo que el articulista llama “la tendencia ruralista” o lo que se conoce peyorativamente como *tojosismo*, sino que fue su primer y máximo exponente. Como ya hemos indicado, esta tendencia es una de las primeras en romper con la retórica coloquialista.

[...] Pero, salvo excepciones, la poesía de los años 70 se refleja en libros carentes de verdadera sustancia poética y dio paso a una tendencia bautizada como *tojosismo*, propiciadora del tratamiento de asuntos y ambientes campesinos y que solía idealizar a nuestro hombre de campo. Otro de sus rasgos fue también la recreación de la infancia del sujeto lírico.

[...]

Aunque la décima había vuelto a tener ya tras el triunfo de la revolución importantes cultores, no es sino a partir de los años setenta que esta encuentra eco y verdadera asimilación entre los jóvenes líricos, particularmente aquellos de la promoción que entonces se daba a conocer y cuya obra poseía entre otros rasgos distintivos un celoso cuidado formal a menudo marcado por el retorno a la tradición métrica, y una revalidación del ruralismo que, de inicio, no encontró una plena recepción crítica. (2008: 132-133)

Aunque esta historia de la literatura cubana llega hasta 1988, incluye un apéndice en el que brinda un panorama de los diferentes géneros entre 1989 y 1999. El género de poesía corre a cargo de López Lemus (2008b), por lo que las referencias a los poetas del corpus son casi las mismas, e incluso menos.

Debido en parte a la metodología generacional y en parte a la ausencia de sus libros, Manzano y Almanza no existen prácticamente como poetas en los artículos dedicados a la década del 80. En cuanto a la década de los 90 y la primera del siglo XXI, a pesar de que Curbelo y Manzano hayan publicado ya entre trece y veinte libros respectivamente, y de que Almanza haya publicado dos, su mención, lejos de haberse acrecentado, ha disminuido.

Queremos consignar también los prólogos y las notas de contracubierta de algunos libros publicados por estos poetas. Hay dos prólogos que tienen particular importancia: el de Curbelo (2007) en la edición de *Canto a la sabana* (2007) de Manzano y el de Almanza (2008a) en la antología personal de Curbelo *Las quebradas oscuras* (2008). También es de importancia la nota de contracubierta redactada por Almanza para la edición de *Canto a la sabana* (1996).

Finalmente, en cuanto a la existencia de artículos, reseñas o notas, sobre sus obras el panorama es similar para las décadas del 80 y del 90.

En los últimos treinta años hemos contabilizado 22 referencias o artículos sobre la obra poética de Manzano en la prensa escrita y virtual. De ellas, sólo 3 han aparecido en periódicos de alcance nacional y dos en revistas o sitios web internacionales. Ninguno de estos artículos ha

sido publicado en las revistas de divulgación literaria y cultural ampliamente reconocidas por los intelectuales cubanos como *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *Revolución y Cultura* o *Casa de la Américas*. Sin embargo, a pesar de su poca capacidad divulgativa, al menos cuatro de estos artículos han señalado con claridad elementos de la identidad poética de Manzano (Álvarez 1987, Almanza 1990, Curbelo 1998, Almanza 1999). Podemos concluir que tampoco en la prensa, tanto nacional como internacional, la obra de Manzano ha sido difundida razonablemente.

La obra poética de Curbelo ha sido reseñada tanto en la prensa escrita como virtual en 13 ocasiones durante la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, de ellas 11 durante esta última década. Con mejor suerte que Manzano, dos de estas reseñas (Almanza 1996, Feria 2008) han aparecido en *La Gaceta de Cuba*. Del total de reseñas consideramos importantes al menos cinco reseñas (Almanza 1996, Feria 2008 y Saínz 2005, 2006, 2007).

La obra poética de Almanza precisa sin duda de un estudio que le dé visibilidad y reconocimiento, pues no ha sido reseñada hasta ahora en la prensa nacional o internacional<sup>31</sup>.

### 1.2.3 Características de los poetas

Ante un panorama crítico y divulgativo poco favorable para los poetas aquí estudiados, nos quedaría por revisar el grado de interacción de éstos en tanto agentes del campo intelectual cubano contemporáneo en relación con sus particularidades o rasgos. Este análisis nos permitirá determinar si causas como la geográfica, la generacional, la socio-política o incluso la personal, entre otras, resultan preponderantes a la hora de considerar la desatención crítica que hemos puesto en evidencia.

En primer lugar, para una visión de la magnitud de su obra, resumimos el número de publicaciones de los tres autores, algunas de ellas mencionadas en las secciones precedentes, en aras de ofrecer un retrato del estado de la cuestión en relación con sus publicaciones.

Roberto Manzano ha publicado veintitrés títulos<sup>32</sup>. Como ya hemos expuesto, un elemento particular de su trayectoria poética es que su primer libro, *Canto a la sabana*, no fue publicado sino a inicios de la década de los noventa, más de veinte años después de haber sido

---

<sup>31</sup> Excepcionalmente, en los años 80, Samuel Feijóo da cuenta de un poema de adolescencia de Almanza en su *Crítica lírica* (Feijóo 1984: 355).

<sup>32</sup> Nos referimos aquí a libros de poesía. En mayor o menor medida, los autores han incursionado en otros géneros como el ensayo, el teatro, el cuento y la novela.

creado, lo que ha provocado poco o casi ningún reconocimiento para este libro en la historiografía poética cubana, y un injusto lugar de este autor en ella.

Rafael Almanza ha publicado hasta hoy tres extensos volúmenes de poesía, todos fuera de Cuba. Como el caso de Manzano, uno de ellos, su primer poemario, *Libro de Joven* (2003), ha aparecido también con un atraso de más de veinte años, a pesar de los esfuerzos iniciales del autor por publicarlo en Cuba y de que sus textos podían clasificarse como “políticamente correctos”. Es importante hacer un paréntesis en este punto debido a la cuestión política. Almanza es considerado hoy un escritor con opiniones explícitamente contrarias al sistema político cubano. Si esto pudiera considerarse como un elemento a tener en cuenta a la hora de valorar la desatención de la crítica, habrá que insistir en el hecho de que su posición política en los años ochenta no era percibida por los mecanismos gubernamentales como abiertamente contestataria, pues prueba de ello es el hecho de haber publicado su voluminoso libro de ensayo *En torno al pensamiento económico* de José Martí por la casa editora Ciencias Sociales en 1990. Esto indica que las causas que provocaron la no publicación de su primer poemario, *Libro de Joven*, durante la década del ochenta eran otras, ajenas a cuestiones políticas. A un crítico tan importante como Cintio Vitier se le solicitó una evaluación del poemario, cuya respuesta fue manifiestamente positiva, documento que podemos encontrar como prueba histórica en las páginas finales del propio poemario editado por Homagno. Por otro lado, también habrá que insistir en que, si bien Almanza ha mostrado una posición política crecientemente antagónica desde inicios de los años noventa, esta no ha sido la actitud de los otros dos poetas, Manzano y Curbelo, cuyas trayectorias han transitado más cercanas a lo literario que a lo político. En sentido contrario, la actitud contestataria de Almanza tampoco le ha servido para mayores reconocimientos críticos que pudieran llegar de los sectores menos favorables al sistema político cubano radicados fuera de Cuba. Así, los tres han recibido la misma desatención que ya constatamos al repasar el estado de la crítica, venga de adentro o de fuera de Cuba, lo que indica que, al menos en lo que concierne a nuestros autores, si bien no negamos que una particular relación con el poder pueda influir puntualmente, la interacción a mayor o menor nivel con dicho poder no ha garantizado con suficiencia la entrada al canon, factor que, como sabemos, coincide con numerosos casos de la literatura universal.

Jesús David Curbelo cuenta hasta ahora con diecinueve libros de poesía publicados, entre poemarios y antologías personales, a razón de un libro por año, lo que puede catalogarse como

un buen índice de frecuencia<sup>33</sup>. Como caso opuesto al de Almanza, se impone también un paréntesis importante. A diferencia de los primeros autores que publicaron sus primeros libros de poesía a las respectivas edades de 43 y 46 años por las razones que ya hemos expuesto, Curbelo publica su primer cuaderno *Insomnios* (1994) a la edad relativamente temprana de los 29 años. Muchos de sus libros han sido el resultado de su participación en concursos con los consecuentes premios tanto provinciales como nacionales —entre ellos el David, premio al mejor poeta joven— pues, en el desprovisto de libertad de imprenta, centralizado y estatizado sistema editorial cubano, tal participación constituye la vía expedita para lograr publicar un libro<sup>34</sup>. A estas publicaciones poéticas habría que agregar de manera paralela tres novelas, cuatro libros de cuentos, dos de ensayo sobre poesía, seis libros de traducciones sobre poetas, todos publicados entre 1997 y 2014. Como podemos verificar en su nota biográfica (anexo I), a diferencia de Manzano que ha ejercido el magisterio y de Almanza que ha trabajado pocos años como economista, la formación profesional de Curbelo como filólogo lo ha llevado a ejercer oficios relacionados con la producción y la divulgación literaria como son la labor de editor en la casa editora *Ávila*, la de director provincial de la casa editora *Ácana* y de la revista literaria *Antenas* así como la jefatura de la redacción de poesía en la editorial nacional *Unión*. Ha publicado una columna quincenal sobre poesía en el sitio digital *Cubaliteraria* durante dos años, ha redactado y conducido un programa televisivo sobre poesía durante varios años, ha impartido varios cursos de literatura latinoamericana en la Universidad de La Habana y, durante seis años junto a

---

<sup>33</sup>Para una lista exhaustiva de los títulos de estos autores ver la bibliografía dedicada a los poemarios.

<sup>34</sup> Una idea de la complejidad y extensión del asunto resulta, por ejemplo, de un análisis estadístico de la interacción de estos tres autores con las casas editoriales cubanas.

Manzano ha publicado 50% de sus poemarios en editoriales de provincia, cuyo alcance divulgativo es menor; 41% en editoriales radicadas en La Habana; 9% en editoriales extranjeras, una mexicana y otra estadounidense.

Curbelo ha publicado 56% de sus poemarios en editoriales de provincia, con menor difusión a nivel nacional, como ya advertíamos; 33% en editoriales nacionales radicadas en La Habana; 11%, a partir del 2012, en editoriales latinoamericanas.

Almanza, como vimos, el caso más crítico, ha publicado varios volúmenes de ensayo en el país por editoriales provinciales y nacionales, pero sus tres libros de poesía no han sido publicados en Cuba, sino en los Estados Unidos, por la editorial de autor *Homagno*. Como decíamos, varias son las razones, pasando por la más o menos velada inacción de los editores en el poder en las pocas y estatales casas de edición de poesía cubana de los años 70 y 80, la decisión personal de no publicar hasta llegar a sus opiniones políticas contrarias al gobierno. Ahora bien, libros de otros autores, especialmente de la diáspora, como es el caso de José Kozer, circulan desde hace varios años en Cuba. Como vimos, una razón de peso por la que los libros de poesía de Almanza no circulan en el país la explicaba el mismo en una de sus cartas: *mis libros no entran al país porque nadie se atreve a traerlos, tanto porque el autor es políticamente incorrecto como porque algunos de sus poemas lo son en grado extremo también*. Sin embargo, sí han sido del conocimiento, confesado o no, de críticos, editores y otros poetas, como lo atestigua, por ejemplo, la temprana correspondencia de Cintio Vitier con Almanza, publicada por *Homagno* al final de su primer poemario, *Libro de Jóveno* (2003).

Manzano y la profesora Susana Haug de la misma universidad, el diplomado *Historia, Teoría y Práctica de la Creación Poética*. Por último, actualmente dirige el Centro Cultural Dulce María Loynaz. Esta interacción como agente del campo intelectual cubano pudiera interpretarse como una posibilidad concreta de alcanzar mayor visibilidad y consecuentemente mayor relieve crítico. Sin embargo, esto no ha ocurrido. Salvo contadísimas reseñas en la prensa por críticos importantes como Enrique Saínz o de excepcionales notas o prólogos de poetas como Almanza u otros, la poesía de Curbelo pasa desapercibida hoy ante la crítica, como veremos que él mismo reconoce. La evidencia objetiva de su trayectoria indica que no ha sido por tanto una mayor participación en los mecanismos editoriales o culturales del país lo que hubiese permitido un mayor reconocimiento crítico.

Por otro lado, hay también cinco rasgos comunes de estos poetas que queremos abordar, a los que pudieran achacarse la falta de atención de la crítica y que detallamos seguidamente. Avanzamos ya que los tres últimos rasgos —la *marcada singularidad estilística*, el *diálogo intenso con la tradición* y el *depurado dominio formal*— servirán de líneas principales investigativas de esta tesis a la hora de poner en práctica las herramientas teóricas seleccionadas.

El primero de estos rasgos comunes es su origen geográfico. Todos nacen o vivieron largos períodos en la provincia de Camagüey. Roberto Manzano nació en la antigua provincia de Camagüey que fue dividida posteriormente en las actuales provincias de Ciego de Ávila y Camagüey, por lo que, a menudo, es considerado un poeta de la provincia de Ciego de Ávila. Los otros dos poetas nacen en la provincia de Camagüey, en la ciudad del mismo nombre. De los tres autores, solo Rafael Almanza aún permanece en Camagüey. Tanto Roberto Manzano como Jesús Curbelo se han trasladado de provincia y actualmente residen en la capital del país, La Habana<sup>35</sup>. Ahora bien, la teoría “habanocentrista” que supone que los poetas que escriben, publican y divulgan sus obras poéticas desde la capital tienen mejores oportunidades y que fuera dejada entrever con anterioridad en nota a pie de página por Curbelo como un eco del discurso

---

<sup>35</sup> El factor geográfico ha sido manejado por Curbelo, Barquet y Del Pozo. En ese sentido, la queja del primero no puede ser más explícita: “la literatura cubana es habanocentrista, no solo en el hecho de que son los autores habaneros (o residentes en La Habana) los que más oportunidades tienen para publicar sus libros, sino, además, en que la crítica solamente se fija, por lo general, en dichos autores” (Curbelo 2004: 95). Ver además la reciente entrevista a Curbelo, por Roberto Manzano Díaz: “La poesía como el arte de prescindir y la dignidad de fracasar. Entrevista al poeta Jesús David Curbelo”, en la Revista *Amnios*, 9 (2012), p. 75. Barquet (2002) menciona “el grupo de Camagüey” en la introducción a su antología poética y Del Pozo (2002) tiene el mérito de agrupar por primera vez en un libro, aunque no sólo con criterio geográfico, a estos tres autores, junto al también poeta de Camagüey Jesús Lozada Guevara.

teórico signado por el eje conceptual sociológico centro-periferia, no parece, en la práctica, haber rendido altos dividendos críticos y, por ende canónicos, tanto para el propio Curbelo como para Manzano. A pesar de haber cambiado de residencia a la capital del país desde inicios del siglo XXI y de tener además en su haber un buen número de publicaciones, ninguno de estos dos poetas ha alcanzado mayor reconocimiento crítico, como lo evidencia el panorama que expone, ya a la altura del año 2012, la obra de Cabezas Miranda<sup>36</sup>. Poco o nada ha cambiado desde que Curbelo en una entrevista del año 2003 confesara: “y mi poesía no tiene críticos (mi narrativa apenas los tiene tampoco), al punto de que muchas personas se extrañan al oír que soy poeta, y hasta lo ponen en duda” (Curbelo 2014: 30).

El segundo rasgo que comparten los poetas del corpus y que de algún modo guarda relación con la interacción dentro del campo poético consiste en determinar la pertinencia de considerarlos un grupo o una generación poética. El concepto de generación al que nos referimos fue introducido en la crítica por el pensador alemán Wilhem Dilthey hacia 1865. Nos limitaremos a enumerar los criterios que condicionan, según Dilthey, la posible existencia de una generación, y que fueron expuestos por Juan Chabás en el acápite “Condiciones para la existencia de una generación” en *Literatura española contemporánea 1898-1950* (1974). Dichos criterios son: nacimiento en torno a una fecha, coincidencia de elementos formativos, relaciones iguales, caudillaje, lenguaje generacional y parálisis de la generación anterior. Ciertamente estos poetas nunca formaron un grupo al punto de ser percibidos o acuñados como conjunto o como una escuela camagüeyana de poesía, aunque, además de la amistad entre ellos, sí se pueden reunir, como veremos, por sus preocupaciones estéticas comunes<sup>37</sup>. No obstante, si seguimos al pie de la letra los criterios antes expuestos sobre el concepto de generación, su segundo rasgo sería el ser un grupo *antigeneracional*. No constituyen por lo tanto una generación, en el estricto sentido del término, por lo que esta condición ha provocado que no sean percibidos como grupo poético. Tampoco se han adscrito a alguna de las “generaciones poéticas” descritas ampliamente

---

<sup>36</sup> Valga aclarar que, en el caso de Curbelo y como él mismo explica en una de sus entrevistas, la razón de su desplazamiento para residir en La Habana se debe más a razones personales que de otro orden (Curbelo 2014: 37).

<sup>37</sup> Sin embargo, relacionado incluso con el rasgo geográfico, Curbelo, sin mencionar propiamente el término *escuela*, insinúa en una de sus entrevistas la idea de la existencia de un grupo poético local mediante la presencia de lo que él llama “poesía camagüeyana” a finales de los ochenta e inicios de los noventa:

Creo que fue el momento en que, por primera vez, hubo en la poesía camagüeyana [...] una voluntad de cohesión y que convivieron —en la ciudad cabecera fundamentalmente— poetas cuya obra posterior sirvió para hablar de una “poesía camagüeyana” [...] a finales de los ochenta, sin embargo, estuvieron en Camagüey una serie de poetas que intentaron permanecer y sentirse orgullosos de esa permanencia. Al final, no lo lograron, pero insistieron casi dos décadas y ese esfuerzo es digno de elogio (2014: 132-133).

por la crítica. Precisamente la crítica cubana de poesía, en la figura de sus principales autores, como López Lemus (2008) y Arcos (1999), se han regido por criterios generacionales. Tal perspectiva ha provocado, en ocasiones, que escritores como los que aquí estudiamos se vean excluidos de estas clasificaciones por razones tan poco literarias como que su fecha de nacimiento no coincida, por poco, con las fechas o años de nacimiento de los autores incluidos en determinado grupo (Curbelo 2004: 21).

Más importante resulta otro rasgo común que queremos destacar, la *marcada singularidad estilística* de estos poetas, cuya detección constituirá fuente de análisis de nuestra investigación a la hora de llevar a cabo las comparaciones con los autores precedentes canónicos. La elemental lectura de libros como *Synergos* (2005) de Manzano, *HymNos* (2014) de Almanza, y *El Lobo y el Centauro* (2001) de Curbelo provocan la inmediata percepción crítica de que, contrastados dentro de la sostenida homogeneidad estilística del discurso poético cubano contemporáneo, son libros que se distinguen por su “voz distinta”, por *su estilo*. Estos poetas mantienen rasgos poéticos propios –*estilemas* (Lázaro Carreter 1968: 172) – que rápidamente los singularizan<sup>38</sup>. No es la primera vez que en la literatura occidental damos con casos en los que la marcada diferencia estilística provoca en los primeros momentos de la recepción de una obra más rechazo que aprobación. Al singularizar su poesía, al contrario de lo que pudiera esperarse cuando se logra un estilo y siempre viéndolo desde una perspectiva sociológica interactiva, se aísla, por extrañeza, la obra del poeta.

Otro rasgo que queremos señalar es lo que hemos llamado el *diálogo intenso con la tradición*, que intentaremos demostrar a lo largo de gran parte de este trabajo con la ayuda de la teoría de las influencias poéticas de Harold Bloom y del análisis formal que anunciamos en nuestra introducción. Como veremos en el análisis de los poemas de estos autores, en estos hallamos una potente intención formal renovadora, aunque, paradójicamente, tal intención permanezca dentro de los márgenes de la tradición. Es esta práctica la que nos lleva, a partir de la propia expresión de uno de estos poetas, a utilizar la “obediencia rebelde” (Almanza 2008b: 57-58) como paraguas metafórico que resume fielmente la praxis poética de estos autores.

---

<sup>38</sup> La actualidad del debate sobre la *ausencia de estilo* o sobre la *homogeneidad estilística* la hallamos reflejada en la prensa cubana. En un reciente conversatorio en la revista *Amnios* sobre la situación de la poesía cubana contemporánea los poetas Alex Fleites, Lourdes González, Ricardo Riverón y Roberto Manzano, así como el crítico y poeta Virgilio López Lemus reflexionaban, entre otros temas, sobre el estado actual de la poesía cubana. En concreto, el poeta Alex Fleites señalaba que “este tiempo creador es de búsqueda, y lamentablemente también de imitación, hay muchos poetas escribiendo de un mismo modo, de un mismo tema, con un mismo tono” (Alonso 2011: 41).



Como derivación de esta emulación solidaria con los poetas canónicos precursores hayamos también otro importante rasgo, un *depurado dominio formal*. La variedad de estrofas, metros y estructuras poemáticas, en mayor o menor medida en cada uno de estos autores, hacen de sus obras poéticas terrenos particularmente fructíferos para las investigaciones formales (ver anexo II)<sup>39</sup>. Por lo tanto, esta característica justifica las indagaciones formales que haremos en las respectivas obras de estos tres poetas, enmarcados en una perspectiva canónica revisionista, y nos permite además el uso de herramientas teóricas relacionadas con algunas de las principales problemáticas de los diversos sistemas métricos descritos en la poesía española (Bělič 2000, Torre 2002, Domínguez Caparrós 2010). Precisamente una de las causas de la desatención crítica es, a nuestro juicio, el aspecto formal: contra la marcada tendencia versolibrista contemporánea, la escritura de una poesía en versos y estrofas con referentes a modelos clásicos presentes en la tradición de la poesía hispana, e incluso, a pesar de que estos autores también hayan escrito abundantemente poesía en versos libres, constituye una de las causas principales de la marginalización<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Como veremos en el cuarto capítulo, en la praxis poética de estos autores, se da tratamiento marcado a preocupaciones o asuntos métricos aún no del todo resueltos por la teoría, entre ellas, cuestiones básicas como la condición de qué puede ser verso, estrofa, serie, poema. No menos importantes resultan otros tópicos particulares tratados, como la validez del empleo de los pies métricos, de los acentos contiguos o paramétricos, de los acentos secundarios o de apoyo y de ciertos tipos o clasificaciones de metros.

<sup>40</sup> Algunas de estos rasgos, y otros, han sido planteados anteriormente por Curbelo, único crítico que ha teorizado sobre estos autores:

Los rasgos quizás comunes a los cuatro [Roberto Manzano, Rafael Almanza más los poetas Jesús Lozada y Roberto Méndez. Curbelo se excluye.] sean [1] el intento de anteponer los cuestionamientos ontológicos a las menudencias de la denuncia social o al inventario erótico-emocional que caracterizaron otras zonas de la poesía cubana de entonces, y el [2] preferir búsquedas formales de estirpe más “clásica” que el desaliño posconversacional o la fragmentación deconstructivista de la neovanguardia (Curbelo 2014: 133-134).



## 2. De los contextos a los textos: canon, relaciones intra-poéticas, construcción del verso

En los dos primeros acápites de la sección anterior hemos contextualizado y ahondado en nuestra problemática, o sea, la falta de visibilidad crítica de estos tres poetas cubanos contemporáneos, lo que, al desechar diversas causas, nos induce a pensar que un análisis de sus estéticas podría no tanto de manera reactiva justificar las razones de esta falta de visibilidad crítica, sino, por el contrario, más bien certificar de forma proactiva la valía de sus obras poéticas y la conveniencia de prestar una mayor atención a su desenvolvimiento.

Además, del análisis hecho en el último acápite de la sección precedente podemos deducir que ni el número de publicaciones, ni la cuestión geográfica, ni la socio-política, ni cuestiones propias a la trayectoria de cada poeta en su interacción con el campo cultural bastan, al menos en los tres casos estudiados, para garantizar un reconocimiento por parte del discurso crítico, por lo que esto nos conduce igualmente a pensar que es la cuestión estética la que ha de llevar el mayor peso a la hora de obtener un puesto visible en el canon poético. Por lo tanto, de todo lo anteriormente expuesto podemos concluir lo siguiente:

1. A pesar de las particularidades de la interacción de cada poeta con el campo intelectual cubano contemporáneo, los tres poetas estudiados han llevado a cabo el desempeño de su labor poética con una actitud prolífica y proactiva, siempre dentro de los márgenes del contexto histórico político poético post 1959.
2. Sin embargo, a excepción de Curbelo (2004) dentro de la crítica profesional y de un tímido pero creciente interés académico, los compiladores de las antologías, la más reciente historia de la literatura y la prensa en general han atendido escasamente las obras poéticas de estos autores, regidos por la metodología generacional y otros criterios de diversa índole.

A partir de estas conclusiones sobre el estado de la obra de estos autores, concentramos nuestra inquietud investigativa en la siguiente pregunta: ¿cómo demostrar la calidad poética de estos tres poetas y su potencial canónico con el fin de corregir el discurso crítico vigente y contribuir a su inclusión en el canon?

Nuestra hipótesis plantea que existen unas directrices comunes en el *hacer poético* de estos poetas que nos permiten solicitar una mayor visibilidad crítica para ellos. La manera en que

conciben este *hacer poético* los aproxima en buena medida al hacer poético de los poetas canónicos de la tradición, por consiguiente, tal *hacer poético* nos permite prefigurar su permanencia en la selección de autores de la poesía cubana futura, muy por encima de las tendencias estéticas de la poesía cubana que la crítica atiende hoy como prioritarias<sup>41</sup>.

El objetivo de esta investigación es, en primer lugar, el estudio de la poesía de los tres poetas cubanos contemporáneos Roberto Manzano, Rafael Almanza y Jesús David Curbelo.

Los objetivos específicos son:

1. constatar que el hecho de llevar a cabo un estudio del campo histórico social, político y poético es insuficiente para dilucidar el porqué de la falta de atención de la crítica a los poetas del corpus;
2. demostrar, con la aplicación de la teoría de las influencias poéticas, la teoría del verso de acentuación variable y mediante comparaciones revisoras, los valores estéticos de los poetas estudiados y su consecuente potencial de canonicidad;
3. proponer sus obras poéticas como un contracanon contribuyendo así a una mejor visibilidad y a corregir la historia de la poesía cubana contemporánea.

En esta misma dirección, pero como objetivo secundario, elaboraremos además una antología poética, anexada a la tesis, que responda a los criterios estéticos que pretendemos mostrar.

Desde el punto de vista metodológico, para la consecución de estos objetivos nos proponemos 1) precisar el corpus poético de cada autor con el fin de aplicar las herramientas teóricas que seleccionaremos, 2) observar e identificar los elementos “revisionistas” de este corpus (temas, imágenes, tropos, formas, etc.), o sea, aquellos elementos que revisan la obra de los poetas canónicos precursores y 3) determinar si los elementos revisionistas permiten establecer un índice o un “grado” de *canonicidad*.

Dado el vasto corpus al que nos enfrentamos, teniendo en cuenta además que —como en seguida se comprobará— consideramos que uno de los conceptos centrales de nuestro marco teórico, la ansiedad de la influencia, se manifiesta a todo lo largo de la obra de estos tres poetas y, por consiguiente, ante la imposibilidad, por razones de tiempo y espacio, de ser exhaustivos en

---

<sup>41</sup>El “hacer poético” es también un concepto utilizado por Julio Ortega para dar título a su libro homónimo (2008, 2011). Se trata de doce preguntas, que en muchos casos se relacionan con el canon, a cien poetas de Hispanoamérica, donde se incluye además Brasil. Otra especie de “canon”, en el que, por cierto, uno de los autores de nuestro corpus, Jesús David Curbelo, está incluido.

la detección de sus disímiles manifestaciones, hemos optado por seleccionar y concentrarnos fundamentalmente en aquellos cuadernos que, a nuestro juicio, representan los textos de madurez poética de los tres autores. De modo que, nos centraremos en la aplicación de la metodología previamente expuesta y de los conceptos del marco teórico que en breve pasaremos a exponer en el cuaderno *Synergos* (2005) de Roberto Manzano, en el himnario *HymNos* (2014) de Rafael Almanza y en el poemario *El lobo y el centauro* (2001) de Jesús D. Curbelo. Como veremos a lo largo de la investigación, lo anterior no impedirá que, de considerarlo necesario como apoyo o refuerzo a nuestros criterios y en aras de diversificar nuestro estudio, realicemos calas investigativas en los otros libros de estos tres autores. Así, analizaremos también la ansiedad de la influencia entre arte literario y arte pictórico partiendo de un poema efrástico del cuaderno *Transfiguraciones* (1999) de Roberto Manzano; estudiaremos la ansiedad de la influencia entre la obra de José Martí y *Libro de Jóveno* (2003) de Rafael Almanza y revisaremos la relación entre la novela *Cuestiones de agua y tierra* (2008) de Jesús D. Curbelo y la literatura renacentista italiana. Del mismo modo, para cuestiones más formales del capítulo cuarto, recurrimos a un texto poético de Roberto Manzano perteneciente al cuaderno *El hombre cotidiano* (1996), mientras que para el caso de Rafael Almanza y Jesús D. Curbelo, permanecemos en los dos libros que más nos interesan, *HymNos* (2014) y *El lobo y el centauro* (2001).

## 2.1 El discurso sobre el canon y la teoría de las influencias poéticas

Como habíamos anunciado en nuestra breve introducción, consideramos que nuestra problemática se circunscribe a cuestiones canónicas. De ahí que hayamos optado por explorar la bibliografía sobre la cuestión canónica y que, finalmente, dada la naturaleza estética de nuestra propuesta, nos hayamos decantado de modo general por la teoría de las influencias poéticas de Harold Bloom en la que además hemos inscrito la aplicación de la teoría del verso de acentuación variable para el análisis de cuestiones más formales.

El concepto de “canon” está relacionado con el concepto de “lo clásico”. Wendell Harris rastrea el origen del término *canon*, y también su relación con el de *clásico*. Señala que la palabra canon tiene su origen en el término griego *kanon* cuyo significado era “regla” o “medida” (Harris 1998: 37). De lo anterior además deduce otras significaciones extrapoladas como “correcto” o “autorizado”. Según Harris, este término se impuso primero por su cercanía al concepto de canon bíblico, segundo por ser más preciso que lo que pudiera llamarse “selección

de autores autorizados”. Aunque realmente prima, en el caso del canon literario, más el aspecto normativo que el aspecto de autoridad. Según Harris el primero en aplicar el término en el sentido literario actual es David Ruhnken en 1768 (1998: 37). Harris trata también la cuestión sobre la preeminencia del uso del término *canon* por *clásico*. Recuerda el frecuentemente citado capítulo 14 de *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius. Harris consigna que, en el análisis que hace Curtius sobre la formación del canon moderno en literaturas nacionales como la italiana, la francesa, la española o la alemana, la cuestión no estribaba tanto en cuán autorizados eran los textos o quiénes autorizaban las listas de obras y autores sino en el grado de romanticismo que dichas literaturas padecían. Dicho de otro modo, se trataba de, bajo la oposición de romanticismo versus clasicismo, esconder otras oposiciones más antiguas como la “querelle des Anciens et des Modernes” de Boileau y Perrault, o la oposición aún más lejana entre nuevo y viejo testamento, por solo citar dos ejemplos (Curtius 1990: 269).

En 1979, en su artículo “Genre and the Literary Canon”, Alastair Fowler establecía la existencia de, al menos, seis tipos de cánones. Estos son: *el canon oficial*, *los cánones personales*, *el canon potencial*, *el canon accesible*, *los cánones selectivos*, y *el canon crítico*. Así, el canon oficial y los cánones personales serían definidos del siguiente modo: “El *canon oficial* se institucionaliza a través de la educación, el mecenazgo y el periodismo. Pero cada individuo tiene también su *canon personal*, las obras que conoce y aprecia”. El *canon potencial* es aquel en que “en su sentido más amplio incluye todo el corpus escrito con toda la literatura oral rescatada”. Debido a la vastedad, y por consiguiente a la inaccesibilidad de este canon potencial, nos vemos obligados a trabajar con “un *canon accesible* más limitado”. A partir del canon accesible se irán formando los cánones selectivos. “A partir de este canon accesible, a menudo se han puesto en práctica nuevas preferencias sistemáticas que han conducido a *cánones selectivos*. Los cánones selectivos de mayor fuerza institucional son los currículos formales [...]” (1979: 98-99). Finalmente, de los cánones selectivos obtenemos lo que Fowler define como *canon crítico*.

Tales selecciones son sensibles, de un modo u otro, al *canon crítico*. Éste es, asombrosamente, estrecho. Ciertamente, para la mayoría de los críticos la literatura con la que se asocia su obra no es la que aparece en las bibliografías, sino en las áreas de interés mucho más limitadas, marcadas por una discusión reiterada en revistas –particularmente aquellas que, como *Scrutiny*, adquieren influencia. De este canon se excluyen incontables autores de consideración<sup>42</sup>. (1979: 99)

---

<sup>42</sup> La traducción es nuestra para todas las citas del artículo de Fowler.

A partir de estas clasificaciones, Harris (1998) llama la atención sobre “la variedad de los principios que los definen, la laxitud de las definiciones que de ellos resultan y la necesidad de nuevas clasificaciones” (1991: 112). De modo que decide agregar otros cuatro tipos de cánones. Un séptimo canon (canon<sub>7</sub>) sería la Biblia. “El término canon, aplicado a un cuerpo de textos cerrado y excepcionalmente bien documentado, como la Biblia, no corresponde a ninguna de sus seis clasificaciones; representa una séptima clase (canon<sub>7</sub>)” (1991: 112). El octavo canon (canon<sub>8</sub>) sería el canon *pedagógico*.

Si tomamos el canon oficial de Fowler para significar algo, por ejemplo que todos los autores y títulos de cualquier historia literaria razonablemente completa constituyen la norma en un momento dado, y si aceptamos esta definición del canon crítico como los textos sobre los que más se ha escrito en ese tiempo, la lista de obras que se imparten normalmente en el bachillerato y en la enseñanza de pregrado sería no sólo mucho más corta que la del canon oficial, sino que probablemente no corresponda exactamente a la del canon crítico. Por tanto, hay un espacio teórico para un canon pedagógico (canon<sub>8</sub>). (1991: 112-113)

Los dos últimos cánones agregados por Harris, *el canon diacrónico* (canon<sub>9</sub>) y *el canon del día*<sup>43</sup> (canon<sub>10</sub>) funcionan como pares opuestos.

¿Qué hay de los numerosos autores que reciben el reconocimiento especial, en una selección tras otra, durante siglos o al menos décadas? ¿O de los autores contemporáneos que tienen gran visibilidad? Éstos tienden a ser agrupados juntos de manera fortuita [...] pero el núcleo de cambio lento es un tipo de *canon diacrónico* (canon<sub>9</sub>), que no debe confundirse con la periferia de cambio rápido y que podría llamarse *canon del día* (canon<sub>10</sub>), del cual solo una minúscula parte a la larga integrará el canon diacrónico<sup>44</sup>. (1991: 113)

Recientemente Pérez Cino (2006) ha repasado estas clasificaciones. Este autor, en primer lugar, presenta la visión del *Canon* como “una constelación de obras mayores, de textos y autores cuya autoridad se considera probada y modélica y cuya influencia en nuestro universo cultural se da por sentada” lo que coincide, en parte, con el canon oficial y el accesible de Fowler así como con el canon diacrónico de Harris. El canon también es presentado por Pérez Cino como suma de los cánones selectivos de Fowler o “como decantación de cánones históricos” (2006: 135). Otra vertiente que nos presenta es la del canon visto como herramienta para el control institucional de la interpretación, en la que destaca el artículo sobre este tema de Frank Kermode (1979). En dicho trabajo se alude a la institución académica como una especie de filtro que legitima lo que debe o no debe ser interpretado. Por último, Pérez Cino se refiere a la crítica del ejercicio de la crítica, a los “discursos que analizan la canonicidad desde una postura eminentemente crítica” (2006: 136) emparentados, también en parte, con los cánones del día de

---

<sup>43</sup> Hemos respetado la traducción al español del concepto *nonce canon* por “canon del día”. (1998: 44)

<sup>44</sup> Excepcionalmente en este acápite, la traducción es nuestra para todas las citas del artículo de Harris.

Harris. Sobre esta última visión del canon advierte que ésta generalmente tiende a descalificar el canon vigente y los procesos interpretativos que lo han acompañado con el objetivo de posicionar en el canon las obras que se pretenden legitimar, y cita como ejemplos extremos aquellos ejercicios interpretativos en los que el valor literario se encuentra supeditado a condicionamientos sociales de tipo sexual, racial o de clase (2006: 137).

Todas estas visiones del concepto de canon han padecido, según Pérez Cino, un uso y “un abuso más o menos indiscriminado” (2006: 137) por lo que su propuesta consiste en una síntesis de estas categorías dialécticamente interrelacionadas, que pueden resumirse en tres términos: *el Canon, el corpus y el canon crítico*.

[...] las relaciones que establecen entre sí el canon crítico, el corpus y el Canon son multidireccionales [...] Entre el corpus de autores u obras, relativamente jerarquizado, que considera en un momento dado la crítica y el conjunto de consideraciones críticas del momento hay una relación circular, recíproca. El corpus se construye partiendo de esos criterios de legitimidad, en tanto que la reflexión crítica se alimenta de las obras que integran el corpus. El Canon se nutre de las obras catalogadas por la crítica —se alimenta del corpus— a través de un proceso de selección fundado en el canon crítico, y al mismo tiempo la relación discurre en sentido contrario; tanto el canon crítico como el corpus reciben una marcada influencia de la autoridad del Canon establecido, ya sea como referente de fondo ya sea —sobre todo— como generador de valor. (2006: 140)

A nuestro modo de ver, resulta atrayente la propuesta de Pérez Cino al concentrarse en observar el canon no como listas de autores más o menos exhaustivas, definitivamente cerradas o regidas por diversos criterios cuestionables o no, sino que el canon es propuesto aquí como un proceso en perpetuo movimiento en el que constantemente entran y salen textos impelidos por ser primariamente corpus, a la vez o más tarde objeto del canon crítico, para definitivamente convertirse o no en obras del Canon. Esa perenne circularidad nos facilita intentar posicionar en el Canon poético cubano, desde una legitimación crítica generadora de valor literario, los poetas aquí investigados.

Repasemos ahora una parte importante de los debates en torno a cuestiones canónicas. En las dos últimas décadas del siglo XX se generaron numerosos debates académicos, mayoritariamente en los Estados Unidos, en torno a la pertinencia o no de los cánones literarios (Altieri, Herrnstein Smith, Guillory, Krupat, Ohmann, Bloom), aunque los orígenes de estas polémicas se pierden en la historia de la cultura (Curtius). A nuestro juicio, en estos debates se han cuestionado, más que los textos mismos, el aparato que circunvala al texto, es decir, primeramente el propio ejercicio de la crítica, las instituciones que la aúpan o generan, el poder y las ideologías a las que estas últimas se adscriben y que obviamente las condicionan, y por supuesto, los críticos mismos. Algunos momentos culminantes de este extenso debate han sido,



por ejemplo, la publicación en septiembre 1983 de un número monográfico sobre el canon por la revista académica *Critical Inquiry*, de la Universidad de Chicago. Esto daba como resultado un año después el volumen *Canons*, editado por Robert von Hallberg, que recogía gran parte de los ensayos en torno a este tema. Diez años más tarde, Harold Bloom publicaría *El canon occidental*, libro que, por sus posicionamientos esteticistas, destaparía una feroz reacción tanto a favor (Bennet, Hirsh) como en contra (Culler, Gates, Krupat, Lauter, Robinson). Si, como advertíamos anteriormente, estos debates se han llevado a cabo más bien en Norteamérica, sus ecos se han escuchado también en Europa, y particularmente, en el mundo hispánico. En 1996, la revista *Ínsula* publicaba un número monográfico dedicado al canon. Encabeza este número un artículo del teórico y crítico español José María Pozuelo Yvancos, quien además cuenta con sendos libros sobre el tema (1995, 2000). *El canon literario* (1998), volumen editado por Enric Sullà, realiza también un buen compendio de las tendencias teóricas más importantes.

En conclusión, hasta donde hemos podido observar, no hemos hallado *una* teoría del canon. Sí existen aproximaciones teóricas al canon, con mayor o menor rango de validez, y a su vez, con buen número de puntos débiles (Pérez Cino 2006: 133).

A los efectos de esta investigación entenderemos de manera general por canon literario las diferentes listas de autores que, en diversos textos –manuales escolares, sílabos académicos, historias de las literaturas nacionales o universales, etc.– son puestos a nuestra disposición como lectores. En nuestro caso particular, nos circunscribiremos a los cánones propiamente poéticos, propuestos desde el ejercicio de la crítica en ensayos sobre el estado actual de la poesía en Cuba, antologías e historias de la literatura cubana recientes, con autores comprendidos dentro de las dos últimas décadas del siglo XX y primera década del siglo XXI cubanos.

La principal base teórica sobre la que nos apoyaremos es la *teoría de las influencias poéticas* desarrollada por Bloom (1973). Sus posiciones han generado un gran debate, recogido, por ejemplo, en la selección de autores que propuso en *El canon occidental* (1995) (López de Abiada: 657). Ante todo, creemos que este libro de Bloom, en parte por su propia naturaleza, ha sido demasiado publicitado. Nuestro criterio coincide con el de otro crítico, que lo cataloga como “desproporcionadamente atendido” o “sobredimensionado” (Pérez Cino 2006: 126). El mismo Bloom en su propio libro atempera su propuesta de canon (Bloom 1995: 48). Sin embargo, la

obra previa de Bloom, *La ansiedad de la influencia*<sup>45</sup> es un volumen completamente diferente; el mismo Pérez Cino lo califica como “memorable”. Este libro sienta las bases de unas herramientas teóricas adecuadas a nuestros fines para el estudio de las relaciones que se establecen entre los textos poéticos, o como lo llamaría Bloom, una “historia de las relaciones intrapoéticas” (1977: 13). Si en *La ansiedad de la influencia* se enuncia por primera vez la teoría de las influencias poéticas, los subsiguientes libros de Bloom se encargaron de detallar o ampliar esta teoría. Nos referimos a *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975) y *Poetry and repression* (1976). Por último, *The Anatomy of Influence* (2011) funciona como una especie de colofón teórico.

De manera general, para Bloom, la entrada, establecimiento y permanencia de un poema u obra literaria en el canon y, por ende, de un autor, depende, por encima de otros factores, del modo en que “compite” con los textos, y autores, que lo precedieron y, sobre todo, como fruto de esta competición, depende del modo en que los iguala, supera, o incluso no los alcanza. Por tanto, podemos decir que la condición canónica de un texto pudiera depender esencialmente de la evidencia que hallemos de las relaciones de un texto, más, o menos retadoras o “fuertes”, con los textos precursores.

Para intentar acercarse a Bloom, creemos que resulta necesario, en primer lugar, comprender qué entiende Bloom en sus propios términos, y entenderemos por consiguiente nosotros en esta investigación, por poema, por poeta, y por influencia poética:

poems [...] are neither about “subjects” nor about “themselves”. They are necessarily about other poems; a poem is a response to a poem, as a poet is a response to a poet, or a person to his parent.

[...]

A poet [...] is not so much a man speaking to men as a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself.

[...]

What I mean by “influence” is the whole range of relationships between one poem and another, which means that my use of “influence” is itself a highly conscious trope, indeed a complex sixfold trope that intends to subsume six major tropes: irony, synecdoche, metonymy, hyperbole, metaphor, and metalepsis, and in just that ordering. (Bloom 1975: 18, 19, 70)

Tratemos además de definir qué entiende Bloom por conceptos clave como *influencia*, *lectura errónea*, *extrañeza*, *angustia* o *ansiedad*, *movimientos* o *cocientes revisionistas*, y *crítica*

---

<sup>45</sup> Seguiremos la traducción del título del primer libro de Bloom *The Anxiety of Influences*, dada por Damià Alou, tal como aparece citado en la traducción al español de *Anatomía de la influencia*, aunque recordamos que en la traducción al español de 1977, por Francisco Rivera, el título era *La angustia de las influencias*.

*antitética*<sup>46</sup>. Comencemos por la influencia. Para ello, nos remitiremos primeramente a su más reciente trabajo sobre la teoría de las influencias, *Anatomía de la influencia*, donde afirma “[...] defino simplemente la influencia como *amor literario, atenuado por la defensa*” (Bloom 2011: 23).

Como vemos, para Bloom es primordial el concepto de defensa. “La defensa (*Abwehr*) es un concepto *agonista* del psicoanálisis, pero también es dialéctico, con lo que casa espléndidamente en cualquier teoría de la influencia” (2011: 30). Desde el punto de vista psicológico, la defensa se percibe como un acto agresivo. Sin embargo, en la teoría de Bloom “es solamente un tropo que se refiere al *procedimiento de la lectura [...] la lectura es siempre un procedimiento defensivo*” (1992: 104). Es importante precisar que no existe *la* defensa, sino *varios tipos* de defensa (2011: 31) o “cocientes revisionistas”, que Bloom ha tratado de ilustrar con diversos autores a lo largo de sus libros. Un principio de analogía importante en la teoría de las influencias poéticas de Bloom es que, a partir de su reflexión sobre la obra, *De nostri temporis studiorum ratione* (1708) del napolitano Giambattista Vico, Bloom asocia el concepto psicoanalista de *defensa* con el concepto de *tropo*, es decir, el tropo es un tipo de defensa. Bloom considera un “descubrimiento crucial” de Vico el considerar que “el lenguaje –particularmente el lenguaje poético– es siempre y necesariamente una revisión del lenguaje precedente [por lo que infiere] que cada poeta es un poeta tardío y que cada poema [es] una ‘significación retroactiva’” (Bloom 2000: 19).

Para Freud una defensa específica es una operación, pero para Vico es un tropo. Vale la pena apuntar que la raíz del significado de nuestra palabra “defensa” es “golpear o lastimar”, y que arma (gun) y “defensa” (defense) vienen de la misma raíz, como también es interesante recordar que *tropos* significa originariamente “giro, camino, manera” y aparece también en el nombre Atropos y en la palabra “entropía”. El tropo como defensa o cociente entre ignorancia e identificación también podría llamarse inmediatamente un desviar (un golpe) girando, como así también una forma de golpear o de lastimar. La combinación de Vico con Freud nos enseña que *en*

---

<sup>46</sup> En el prólogo a la segunda edición de *La ansiedad de la influencia*, de 1997, Bloom confiesa el origen del concepto central de ansiedad o angustia de esta obra:

Deliberadamente me abstuve de citar el soneto que me influyó en *La ansiedad de la influencia* y su secuela, *Un mapa de la mala interpretación*

[...]

Poema palpable y profundamente erótico, el Soneto 87 (sin esa intención) podría ser leído también como una alegoría de la relación de cualquier escritor (o de cualquier persona) con la tradición, en particular cuando se encarna en una figura a la que consideramos nuestra precursora.

[...]

“Equívoco” [*misprision*, en inglés], para Shakespeare, en oposición a “confundiéndote”, no solo implica un malentendido o una mala interpretación, sino que tiende a ser un juego de palabras que sugiere una prisión injusta (Bloom 2009: 14-15).

*el origen de toda defensa está su actitud hacia la muerte, de la misma manera que en el origen de cualquier tropo está su actitud hacia el significado correcto*<sup>47</sup>. (2000: 27)

En este punto se hace necesario volver sobre lo que Bloom entiende por tropo: “to re-define, let me say that a trope is a *willing error*, a turn from literal meaning in which a word or phrase is used in an improper sense, wandering from its rightful place” (1975: 93).

Este enfoque de Bloom será de suma importancia a la hora de comprender su método de investigación, y particularmente la aplicación de los cocientes revisionistas, pues este estará basado en una especie de detección de la competición, de la revisión o de la lucha de los tropos, en cómo, en fin, “la venganza de un tropo se dirige contra un tropo anterior” (2000: 28).

What I offer through my six tropes are six interpretations of influence, six ways of reading/misreading intra-poetic relationships, which means six ways of reading a poem, six ways that intend to combine into a single scheme of complete interpretation, at once rhetorical, psychological, imaginistic and historical, though this is an historicism that deliberately reduces to the interplay of personalities. But because my six tropes or ratios of revisionism are not tropes only, but also psychic defenses, what I call “influence” is a figuration for poetry itself; not as the relation of product to source, or effect to cause, but as the greater relation of latecomer poet to precursor, or of reader text, or of poem to the imagination, or of the imagination to the totality of our lives. (1975: 71)

El concepto de defensa está, por supuesto, asociado el concepto del *agon*, la idea de lucha o rivalidad, otro de los conceptos fundamentales de Bloom (2011: 21), y que, junto al concepto de “fuerza estética” resultará central para nosotros: “uno sólo irrumpe en el canon por *fuerza estética*, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción”<sup>48</sup> (1995: 39).

Es importante especificar que este concepto de *agon*, que preferimos al de lucha, rivalidad o competición, lo utilizaremos con especial énfasis en esta investigación. En particular, dedicaremos el capítulo tercero a la observación e identificación del *agon* y de la “fuerza estética”.

La dimensión *revisionista* es la piedra angular de la teoría de Bloom. La herramienta teórica que nos ofrece este crítico para hacer las calas textuales necesarias es la “lectura errónea creativa”, mala interpretación o *misreading*, que es el concepto principal de la propuesta teórica de Bloom (2011: 20). Es sumamente importante dilucidar en qué sentido la lectura adquiere el apellido de “errónea”, pues no se trata simplemente de su sentido corriente de equivocación, sino más bien de un sentido correctivo o rectificativo. En Bloom, lo erróneo, o lo incorrecto, se opone a lo correcto. En esa oposición, lo correcto es entendido como “posible” reproducción

---

<sup>47</sup> Subrayado nuestro.

<sup>48</sup> Subrayado nuestro.

absolutamente mimética de la obra anterior. Una lectura correcta, por oposición a una lectura errónea, teóricamente no haría más que repetir la obra misma, con la consecuente falta de originalidad (2011: 29). Sin embargo, una lectura errónea cree poder corregir allí donde, en la obra precursora, piensa que el poeta precursor pudo haber creado otra cosa. Evidentemente, esta corrección no tendrá lugar en la obra hecha, sino en la que está haciéndose. Según Bloom, la lectura errónea que hace un poeta de otro “se desvía” de diversas maneras donde el poeta posterior creyó que el poeta precursor debía haberse desviado. Bloom no cesa de insistir en ello: “las palabras claves de mi crítica: *desvío, error, confusión*” (2011: 20). También para Bloom el grado de desvío es importante: “hay lecturas erróneas *poterosas* y lecturas erróneas *débiles*” (2011: 29). Pero, ¿cómo medir ese grado? ¿Cómo establecer que un texto ha leído a otro “poterosamente” o “débilmente”? Bloom aboga por evaluar el grado de lenguaje figurativo como rasgo central del lenguaje literario o literatura de la imaginación, aunque no deja de reconocer que lo figurativo potencia *ad infinitum* los posibles significados (2011: 29). Como veremos, la *mala interpretación* de la teoría de Bloom que constituye esta investigación no se limitará únicamente a “evaluar el grado de lenguaje figurativo como rasgo central del lenguaje literario o literatura de la imaginación”, o sea, *se desvía* del mero estudio de los tropos. La métrica, por ejemplo, como acabamos ver en una cita más arriba, es uno de los planos, en los que, a pesar de que este no reciba suficiente desarrollo, el propio Bloom lo reconoce como terreno propicio para hallar signos o manifestaciones de cómo una obra compite o revisa a otra (2011: 21).

En cuanto al concepto de ansiedad o angustia, éste proviene de Freud, según ha advertido en varias ocasiones el propio Bloom (1977: 16; 2011: 31). La ansiedad es un miedo o preocupación por algo o por el futuro, lo que Freud llamó *Angst vor etwas* (1995: 28; 2011: 30). Se trata de una especie de expectativa, y en el caso particular de la poesía, de un temor de perecer bajo la inundación estética que pudiera provocar la presencia implícita del poema o poeta anterior (1977: 69).

Los conceptos anteriormente explicitados nos permiten exponer lo que Bloom denomina el principio central de su argumentación:

*Las influencias poéticas –cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos– siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación. La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de*

*deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna no podría existir*<sup>49</sup>. (1977: 41)

Ahora bien, para poder evaluar cómo un poema lleva a cabo la lectura errónea de un poema precursor, Bloom propone lo que él llama los seis “movimientos revisionistas” o “cocientes revisionistas”. Se trata de diversos grados de lectura errónea. Puesto que, como ya vimos cuando nos referíamos al concepto de defensa, este puede asociarse a un tropo, cada uno de estos cocientes va asociado a una figura tropológica<sup>50</sup>. Estos cocientes revisionistas se incorporan al modelo de análisis de Bloom como un eje que complementa los cinco criterios interpretativos mencionados más arriba. En la intercepción de los primeros con los últimos el crítico puede determinar, desde el texto, el potencial canónico de una obra. Estos cocientes son: *clinamen*, *tésera*, *kenosis*, *demonización*, *ascesis* y *apofrades*.

El *clinamen* es esencialmente la lectura errónea (1977: 22). El término significa “desvío brusco”, y Bloom lo toma de Lucrecio. Como decíamos más arriba, este desvío es un movimiento correctivo en el que el poema posterior, creyendo detectar un error, revisa el “camino” que debía haber seguido el poema precursor. Según Bloom, este principio revisionista no es privativo de la teoría de las influencias, sino que es el resultado de un comportamiento y de una herencia occidental (1977: 39-40). Por último, siguiendo lo expresado en cuanto a la relación entre los conceptos de defensa y tropo, es la *ironía* el tropo asociado a este primer cociente (2000: 35).

If we consider “influence” as the trope of rhetorical irony [...] then influence is a relation that means one thing about the intra-poetic situation while saying another. Influence is, in this phase, which I have termed *clinamen*, an initial error because nothing can be in its proper place. (1975: 71)

Para Bloom, *tésera* puede traducirse como completamiento y antítesis (1977: 23). El término, que Bloom traduce como contraseña de los iniciados, proviene del lenguaje de los “antiguos cultos secretos”, pero realmente lo toma del *Discours de Rome* (1953) de Lacan (1977: 80). Bloom lo interpreta como la posibilidad que tiene el poema posterior de posicionarse como opuesto del poema precursor para completar así lo que el primero cree que pudiera faltar en el segundo. De ahí el carácter antitético y complementario que se le atribuye (1977: 79). Por último, al segundo cociente le hace corresponder el tropo *sinécdoque* (2000: 36).

---

<sup>49</sup>En itálicas en el texto original.

<sup>50</sup> Según Bloom, “an antithetical practical criticism must begin with the analogical principle that tropes and defenses are interchangeable when they appear in *poems*, where after all both appear only as images. What I have called ‘revisionary ratios’ are tropes and psychic defenses, both and either, and are manifested in poetic imagery (1975: 88-89).

[...] influence as trope and as defense turns against itself, in a restituting movement. Rhetorically this substitution tends to be performed as a synecdoche, in which a more comprehensive term replaces a lesser representation. As the part yields of an antithetical whole, influence comes to mean a kind of belated completion, which I have called *tessera*. (1975: 72)

La *kenosis* es la disminución de la identidad del poema posterior ante la disminución de la identidad del poema precursor, aunque la primera disminuye en menor medida que la última. El término lo toma Bloom de San Pablo al referirse a Cristo, quien disminuye su naturaleza para situarla a la altura de la de los hombres (1977: 23, 102). La idea de Bloom es que el poeta posterior reacciona contra la repetición de la identidad del poema precursor con el objetivo de aislarla, y de ese modo “instalarse” en una discontinuidad creativa (1977: 102). Por último, el cociente *kenosis* es asociado al tropo denominado *metonimia*, a “la reducción imaginaria de una completud posterior al vaciamiento” (2000: 37).

All restitutions or representations induce fresh anxieties, and the influence-process continues by a compensatory fresh limitation, for which the appropriate trop is metonymy and the parallel defenses are the allied triad of regression, undoing and isolation. This second limitation, more deeply self-wounding than irony, is the ratio I have termed *kenosis*. (1975: 72)

El cuarto cociente revisionista es la *demonización* o Contra-Sublime. Recordemos que Bloom es un apasionado lector de *De lo sublime* de Pseudo-Longino, de quien toma el concepto de *sublime*, para él, “la suprema virtud estética” (2011: 33). *Demonización* está siendo empleado aquí por Bloom en el sentido de un interventor o intermediario que deja introducir el poeta entre él y el precursor. Un poeta es *demónico* en el sentido de detentar un poder al que otros no acceden (1977: 116). Ese poder le otorga una capacidad de influir sobre los otros poetas. No obstante, la fuerza de un poeta radica en no dejarse influir, sino ser él quien influya. “Volviéndose contra lo Sublime del precursor, el nuevo poeta fuerte sufre una demonización, un Contra-Sublime cuya función sugiere la relativa debilidad del precursor” (1977: 116). De modo que el poeta que se demoniza adquiere, por así decirlo, un espacio mayor que el del precursor, quien se humaniza como contrapartida. En cuanto a su equivalente tropológico, expresa Bloom al respecto: “en tanto tropo, la representación poética tiende a aparecer como representación exagerada, el vuelco denominado hipérbole” (2000: 38).

Bloom entiende como *ascesis* “un movimiento de autopurgación que tiene como meta lograr un estado de soledad” (1977: 24). Se trata de la búsqueda de un vaciamiento, no como el de la *kenosis*, sino centrado en sí mismo, intentando despojarse incluso de lo que el poema hubiese podido ser (1977: 138). El elemento agónico se presenta en este caso con gran protagonismo, puesto que el poema intenta barrer con todo y con todos los precursores, barriendo

a la vez su propia identidad imaginativa. Por último, dice tomar del ensayista inglés Walter Pater la impresión de “economía de medios” que le permite atribuir a este cociente la *metáfora* como tropo correspondiente (2000: 38).

As a trope for influence, metaphor transfers the name of influence to a series of inapplicable objects, in an *askesis* or work of sublimation that is itself a substitute gratification [...] Yet, despite the prestige of metaphor, it too is a trope of limitation [...] metaphor yet more powerfully limits poetry by creating a perspectivism of inside against outside, another subject-object dualism to add further burdens to the imagination. (1975: 73)

El último de los cocientes es el *apofrades*. Bloom afirma tomar esta palabra de “los días aciagos atenienses en los que los muertos regresaban a habitar las casas en que habían vivido” (1977: 24). Se trata de la fase final de la ansiedad de las influencias, en la que el poeta se encuentra solo, y esta soledad permite que pueda aceptar de nuevo la entrada imaginativa de los poetas precursores. En este punto es importante cómo se efectúa este retorno de los poetas precursores. Si lo hacen de manera literal, el poeta posterior se empobrece; si ocurre lo contrario, entonces nos parece que el poeta precursor es el endeudado con el poeta posterior, es decir, nos parece que el poema precursor fue influido por el poema posterior, y no lo contrario, como debería normalmente ser (1977: 164-165). Esta última lectura constituye el momento de madurez creadora del poeta posterior, quien habrá alcanzado tal estado de invulnerabilidad ante la influencia o tal *angustia conquistada*, que podrá ahora contemplar a los poetas precursores como si se hubiesen empequeñecido ante su nuevo valor estético. Sin embargo, esto no disminuye el valor del poeta precursor. Se pueden tratar ya de igual a igual, sin riesgos de que el uno “castre estéticamente” al otro. Finalmente, en cuanto a la correspondencia con un tropo, expresa: “aparece implicado ese tropo tan inquietante que en la antigüedad se llamaba metalepsis, el único tropo de reversión de tropos, ya que sustituye una palabra por otra hacia figuraciones anteriores” (2000: 39).

Ahora bien, estos seis cocientes revisionistas o ratios son agrupados por Bloom en dos de las tres etapas revisionistas, tomadas del modelo de la creación cabalista de Isaac Ben Solomon Luria, y correspondientes a los términos *Zimzum* como *contracción* del Creador, *Shevirath hakelim* como *catástrofe* de la creación y *Tikkum* como la *restitución* o contribución del hombre en la creación divina. En suma, el modelo de este cabalista, para el que no entraremos en detalles, se reduce a *contracción*, *catástrofe* y *restitución*. Lo que nos interesa es la terminología revisionista poética que Bloom extrae del modelo cabalista, para la que estas etapas corresponden a *limitación*, *substitución* y *representación* (1975: 5-6):



We can venture the formula: the revisionist strives to *see* again, so as to *esteem* and *estimate* differently, so as then to *aim* “correctively”. In the dialectical terms that I will employ for interpreting poems in this book, re-seeing is a *limitation*, re-estimating is a *substitution*, and re-aiming is a *representation*. (1975: 4)

Bloom considera, en fin, que los tropos ironía (*clinamen*), metonimia (*kenosis*) y metáfora (*acsesis*) son tropos pertenecientes a la *limitación*; los tropos sinécdoque (*tésera*), hipérbole (*demonización*) y metalepsis (*apofrades*) pertenecerían a la *representación* (1975: 88).

Por otra parte, como *defensas* asociadas a los cocientes de la *limitación*, o sea, *clinamen*, *kenosis* y *acsesis* corresponden las series antitéticas de las defensas primarias siguientes: *formación-reactiva*, la triada *negación*, *aislamiento* y *regresión*, y *sublimación*. A los cocientes de la *representación*, es decir, *tésera*, *demonización* y *apofrades* corresponden las series antitéticas: *volverse contra el yo* e *inversión*, *represión*, e *introyección* y *proyección* (2000: 14).

Además, los tropos asociados a los cocientes revisionistas de la limitación están relacionados, en los poemas, con imágenes de *presencia* y *ausencia* (ironía-clinamen), *completud* y *vacío* (metonimia-kenosis), *adentro* y *afuera* (metáfora-acsesis). Por último, los tropos asociados a los cocientes revisionistas de la restitución o la representación están relacionados, en los poemas, con imágenes de *la parte por el todo* o *el todo por la parte* (sinécdoque-tésera), *alto* y *bajo* (hipérbole-demonización), y *temprano* y *tardío* (metalepsis-apofrades) (1975: 95).

También, los tropos así como sus cocientes revisionistas equivalentes, funcionan como pares dialécticos: clinamen/tesera, kenosis/demonización y ascesis/apofrades (1975: 96).

Todas las anteriores correspondencias quedan organizadas con mayor claridad en el “mapa de la mala lectura” que Bloom expuso en su libro homónimo y que reproducimos aquí por su importancia para la comprensión de su método<sup>51</sup> (1975: 84; 2000: 14):

---

<sup>51</sup> La tabla que reproducimos la hemos tomado de Bloom, Harold. *Poesía y represión. De William Blake a Wallace Stevens*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000. Traducción de Carlos Gamerro. Edición original: *Poetry and Repression, Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University, 1976.

Dialéctica revisionista	Imágenes en el poema	Tropo retórico	Defensa psíquica	Cociente revisionista
<b>Limitación</b>	Presencia y ausencia	Ironía	Formación reactiva	Clinamen
Substitución	↕	↕	↕	↕
<b>Representación</b>	La parte por el todo o el todo por la parte	Sinécdoque	Volverse contra el yo. Inversión	Tessera
<b>Limitación</b>	Compleitud y vacío	Metonimia	Negación, aislamiento, regresión.	Kenosis
Substitución	↕	↕	↕	↕
<b>Representación</b>	Alto y bajo	Hipérbole, Litote	Represión	Demonización
<b>Limitación</b>	Adentro y afuera	Metáfora	Sublimación	Acesis
Substitución	↕	↕	↕	↕
<b>Representación</b>	Temprano y tardío	Metalepsis	Introyección, proyección	Apofrades

Antes de concluir esta exposición de la teoría de las influencias poéticas de Bloom resulta conveniente referirse a ciertas salvedades que el propio Bloom hace: 1) “tropes of limitations also represent [...] tropes of representation also acknowledge a limit”; 2) “A remarkable number of poems [...] will be shown to follow this model of the six ratios quite closely. But variants and displacement abound”; 3) “there are many poems that rebel from the model [...] What matters is not the exact order of the ratios, but *the principle of substitution, in which representations and limitations perpetually answer one another*”<sup>52</sup> (1975: 104-105). Estas salvedades acusan del grado de flexibilidad de la teoría de las influencias y nos previenen contra un empleo dogmático de ésta, y es Bloom mismo quien se encarga de hacerlo. Bloom insiste en que lo importante es “el principio de substitución” mediante el que las limitaciones o represiones pasan a ser restituciones, representaciones o substituciones. Lo importante, pues, de la teoría de Bloom, como herramienta, no es todo el sustrato psicoanalítico, tan necesario por su propia lógica

<sup>52</sup> Subrayado nuestro.

relacional padre-poeta precursor *versus* hijo-poeta posterior, sino la substitución que resulta al final en la obra o poema posterior de “lo que fue” en una obra o poema precursor. El hallazgo de “la substitución” y de “lo substituido”, sea lo que sea en el texto literario, y la identificación de su relación constituyen los pilares fundamentales de la teoría de las “relaciones intra-poéticas” de Bloom. En tanto herramienta, es desde esa perspectiva, poco dogmática, que nos aproximamos y nos servimos de ella.

Un último aspecto sería el análisis del ejercicio de la crítica bajo la lupa de lo anteriormente expuesto. La crítica pudiera considerarse a su vez un ejercicio de lectura errónea, o como lo llama Bloom, una *crítica antitética*, puesto que el texto que se interpreta lleva en sí el germen del “error” o desvío (1977: 109). Bloom propone entonces un ejercicio de la crítica que señale, en un primer momento, en el plano que corresponda, dónde ocurre dicho desvío. “Comprendamos cada poema por medio de su clinamen”, había dicho anteriormente (1977: 55). En segundo lugar, propone hacer una lectura de los desvíos detectados, como críticos-discípulos que revisan al precursor desde su propia lectura errónea. Esto emparentaría la crítica con la poesía: el ejercicio de la crítica sería, a su modo, otra interpretación errónea.

En conclusión, para Bloom:

Todo poema es la interpretación errónea de un poema padre. Un poema no equivale a la superación de la angustia, sino que es esa angustia. Las malas interpretaciones de los poetas o poemas son más drásticas que las malas interpretaciones de los críticos o críticas; pero se trata solamente de una diferencia de grado y no de especie. No hay interpretaciones, sino solamente malas interpretaciones, y, por lo tanto, toda crítica es poesía en prosa. (1977: 110-111)

En ese sentido, toda práctica interpretativa será el resultado de una “falta de prioridad”, de un “yo hubiera querido escribir y decir esto”, pero “como ya alguien lo ha dicho bien, he aquí nuestra versión de lo que creemos que debería leerse o interpretarse”. Además, como críticos, el elemento revisionista y agónico es el que nos conecta y distancia dialécticamente con ese proyecto textual cargado de un sentido, que, aunque sea “ajeno”, quisiéramos nuestro.

Además de las herramientas críticas que hemos extraído de los postulados teóricos de Bloom, en nuestro cuadro teórico recogemos aspectos de otros ensayistas que han aportado valiosas reflexiones sobre el concepto de canon. En *Formas de atención* (1985), Frank Kermode hace referencia a determinados conceptos que pudiéramos acercar a la teoría de la influencia de Bloom. En el primer capítulo de esta obra, Kermode intenta mostrar cómo Botticelli fue recuperado para el canon pictórico. La oposición dialéctica de *opinión* como ignorancia frente a *conocimiento* como erudición serán dos de los conceptos clave que Kermode maneja para

demostrarlo. Como veremos, la interdependencia del primero con el segundo es consubstancial. Para Kermode, Botticelli es recuperado por ser depositario de un potencial modernista que responde a las necesidades de una época. Sin embargo, dicha promoción no se debió tanto a la labor de los eruditos como a la sensibilidad moderna, aunque la erudición luego viniese a consolidar el aporte de este gusto (Kermode 1999: 23-24). Dicho de otro modo, la obra de Botticelli fue capaz de resistir a las solicitudes interpretativas de una época que no era la suya. En el segundo capítulo, Kermode pone a prueba la teoría implícita en el primero, analizando *Hamlet* desde un punto de vista teórico que recoge las nuevas prácticas interpretativas. Los resultados del experimento son convincentes. Esto lleva a Kermode a pensar que la obra canónica tiene un valor “ahistórico”, o que padece de un “modernismo perpetuo”, pero a su vez cree que su elección oscila entre la opinión de un lector necesitado (condicionado por determinadas respuestas en función de su época) y los reales valores que una obra puede demostrar mediante un análisis objetivo (Lentricchia 1999: 13 en Kermode 1999). Recordemos entonces que la teoría de las influencias de Bloom aspira a aislar una fuerza o valor estético singular, una *extrañeza*, un algo que “casi nunca es lo que esperábamos”, lo que pudiera guardar cierto parentesco con ese valor o estado de “modernidad perpetua” que menciona Kermode. Este autor aclara que lo que sobrevive no es necesariamente la interpretación del objeto sino el objeto mismo. De modo que, si bien en un momento la opinión sobre Botticelli hubiese podido ser errónea, y por lo tanto perecedera, el entusiasmo primario e ignorante de la opinión permitió preservar el objeto hasta la llegada del conocimiento erudito para certificar dicha selección. En el sentido contrario de esta ecuación, la llegada del conocimiento erudito al objeto hubiese tardado, o tal vez nunca hubiese llegado, sin el auxilio precursor y oportuno de la opinión ignorante. De ahí la consubstancialidad de estos conceptos, algo que mencionábamos más arriba. Por último, Kermode introduce una variable desestabilizadora de la ecuación. Aliada a “la opinión”, Kermode nos presenta la variable “fortuna”, y varios son los ejemplos en los que expone cómo ésta no ha favorecido a textos y autores (1999: 113). El factor desestabilizador de la fortuna a la que Kermode alude será contrarrestado por el efecto que genera la intervención del conocimiento erudito al establecer una “conversación transgeneracional” (1999: 116). En ese mismo sentido, como veremos más adelante, Harris (1991) hablará de un “coloquio crítico continuado”.

Un aspecto de la obra teórica de Kermode que, por su importancia en los debates consideramos no debemos dejar de pasar por alto, es el papel de la institución en la

conformación del canon (1979). Kermode primeramente describe la existencia social de la institución así como define su grado de autoridad. La institución presenta un “aspecto político”, es decir, se vincula al poder, pero en sí misma cuenta con poco poder. Así, “la posesión del poder interpretativo, el poder adivinatorio, solo se comprueba por referencia al conocimiento tácito de los miembros más antiguos” (Kermode 1998: 92-93). Se establece de este modo una diferencia entre el ejercicio crítico ejercido por los legos y el ejercido por los titulados. Estos últimos “no están sometidos a otra censura que a la de los otros practicantes titulados” (1998: 93). Ahora bien, según Kermode, ¿cuáles serían los medios mediante los cuales la institución controla las actividades exegéticas de sus miembros? En primer lugar, *el control de la formación*, en segundo lugar, *las restricciones canónicas y hermenéuticas*. Es decir, se trata, en primer lugar, de la decisión de lo que debe ser interpretado, y en segundo lugar, del modo en que debe realizarse (1998: 93-94).

Esta ha sido tradicionalmente la labor de la iglesia con el canon bíblico. Kermode establece una relación entre canon bíblico y canon literario a partir de tres puntos fundamentales: “[control] controla la elección de los textos canónicos, [restricción] restringe su interpretación y [formación] se ocupa de la formación de los que asumirán la competencia institucional” (1998: 102). A pesar de estas similitudes, es evidente que, por sus contenidos, por sus actores y por su dinámica interna, existe una gran distancia entre la manera en que se ha formado el canon bíblico y aquella mediante la cual se forma el canon literario.

En nuestro caso, lo que Kermode describe, condicionado por su vivencia institucional, puede aplicar perfectamente para las universidades occidentales, tanto norteamericanas como europeas, con mayor o menor grado de libertad, semiautonomía, o apego al poder. Desde su punto de vista, en Cuba es prácticamente nulo el papel que juegan instituciones como las universidades, por ejemplo, en la selección de los textos, la restricción de la interpretación que se hace de ellos y la formación interpretativa de sus representantes. En el caso cubano las universidades sí tienen un papel, pero no es como aquel papel de las universidades norteamericanas, por ejemplo, contra las que Bloom se posiciona. Intervienen en el proceso de articulación del canon en la misma medida en la que lo hacen las organizaciones que agrupan a los intelectuales en Cuba y las editoriales, cuya dependencia e imbricación con el estado es innegable. Es decir, se trata de intérpretes obedientes a una política, reflejo del poder estatal centralizado en el ámbito de la cultura. Es de su interés evitar la provocación o el escándalo

gratuito para que los debates literarios no traspasen la frontera de la permisibilidad ideológica. Así, el panorama canónico-poético cubano no constituye un verdadero modelo de fuerzas o de *saberes* institucionales en libre interacción, sino que se encuentra condicionado por factores extraliterarios. Por ello los conceptos que maneja Kermode no serían aplicables, puesto que sus referentes parten de una realidad, literaria y social, completamente diferente.

Del anteriormente citado ensayo de Kermode, “El control institucional de la interpretación”, Wendell V. Harris retiene esencialmente lo que Kermode describe como “introducción en un coloquio crítico continuado”. Este será uno de los puntos que señalará Harris como elemento que le permite a una obra posicionarse con mayor visibilidad en el canon. En efecto, el concepto de diálogo, coloquio, o conversación crítica es central en el artículo de Harris (1998: 42). Desde ese punto de vista, Harris establece cuatro elementos que pudieran avalar la entrada de un texto en el canon con menor o mayor éxito.

[1] las resonancias históricas de un texto (el grado en que se relaciona explícitamente con otros textos), [2] la posible multiplicación de sus significados (el grado de su polivalencia), [3] la habilidad con que es introducido en el coloquio crítico (el grado en que encuentra un patrocinador adecuado) y [4] la congruencia entre sus posibles significados y las preocupaciones de los críticos (el grado en que resulta maleable)<sup>53</sup>. (1998: 41)

Estos cuatro “grados” los pudiéramos reordenar simplificándolos en cuatro criterios más o menos sinónimos: el criterio intertextual, el polisémico, el oportuno y el sociopolítico. La combinación de ellos en una obra, en un porcentaje menor o mayor, que sería difícil precisar, acelerarían o desacelerarían la entrada, establecimiento y permanencia de determinadas obras en el canon. Por su carácter inclusivo, el modelo de análisis que estos criterios propondrían nos parece altamente pertinente, pues no desdeña, desde el mencionado concepto de *coloquio crítico continuado*, ni lo meramente tocante a los textos, ni la potencial interacción sociológica, los dos posicionamientos más distanciados entre críticos y académicos. La teoría de las influencias encaja relativamente bien, por ejemplo, con el primer y tercer criterio de Harris, aunque a lo que se refiere Bloom no es precisamente a lo histórico, ni “al grado en que se relaciona explícitamente con otros textos”, sino más bien implícitamente (1977: 85). Pero este primer criterio, con el añadido del tercero, estableciendo el poema posterior como “patrocinador” del poema precursor para otorgarle permanencia en el *coloquio crítico continuado* de Harris, pudiera crear un terreno de entendimiento común para un “diálogo” fructífero entre ambas perspectivas teóricas.

---

<sup>53</sup> La numeración en el texto de Harris es nuestra.

Si generalizamos, a manera de conclusión, podemos decir que hay dos modos de acercarse al fenómeno que es el canon. El canon puede circunscribirse en primer lugar como un sistema a la vez complejo, dinámico o inestable, resultado de “complejas dinámicas culturales que se dan en nuestras sociedades contemporáneas (por lo demás, caracterizadas por la heterogeneidad de posiciones y el desequilibrio de las fuerzas que tienen dichas posiciones)” (Molano Vega 2008: 61). Este es el enfoque más socorrido últimamente. Por ejemplo, en cuanto al campo que nos concierne, la literatura contemporánea en Cuba, este tipo de enfoque se manifiesta en el análisis de la narrativa cubana posterior a 1959 llevado a cabo por el investigador Waldo Pérez Cino, en el que se indaga sobre “la relación que se establece entre esa narrativa [cubana] y 1) los discursos críticos [...] condicionada en grandísima medida por 2) la política y 3) la ideología” (Pérez Cino 2014: 9). Hemos intervenido en el texto de la cita, para enumerar los factores de poder que generalmente se tienen en cuenta a la hora de llevar a cabo el estudio de los procesos canónicos y sus resultados desde esta perspectiva voluntariamente *paraliteraria*. De manera general, tal enfoque se centra, no tanto en el juicio de valor sobre los logros estéticos del documento literario en sí (disminución, igualdad o superación de lo que se ha considerado como un logro en poesía, por ejemplo), sino en las “oportunidades” críticas, divulgativas, académicas, históricas, políticas, ideológicas, incluso financieras, y un largo etcétera que puede incluir todo factor que favorezca o desfavorezca el posicionamiento de determinado texto, obra de arte en general, en el canon o en lo que llamamos tradición. Esta toma de posición se justifica debido a que todo juicio de valor es considerado como relativo, dependiente de esos factores no tan literarios que supuestamente “contaminan” el ejercicio del criterio. Vulgarizando este enfoque, podemos decir que, desde su punto de vista, menos importa los evidentes y constatables “gestos” –entiéndase valores estéticos del texto– del “advenedizo” devenido en “converso” (*latecomer* o recién llegado al canon, diría Bloom) que la habilidad con la que este logre hacerse de “padrinos” o patrocinadores en el momento y en el lugar adecuado con el fin de escalar a una posición de marcada visibilidad canónica. Lo que importa no es medir lo literario propiamente sino la cuota de poder extraliterario que un texto o autor sea capaz de agenciarse. Lo anecdótico y circunstancial prevalece, o sustituye, a lo textual. En fin, este enfoque indaga desde las “relaciones entre cultura y poder”, indagación que tiene lugar “desde la construcción crítica, ideológica, literaria” (2014: 9), mientras *el poder literario del texto* en

relación con *el poder literario de los textos precursores* recibe una menor atención<sup>54</sup>. En el paroxismo de esta posición, tenemos la sensación de que los textos que la llamada y cuestionada tradición nos sugiere leer son el resultado, más que nada, de una maniobra política o de un complot de intereses ocultos. Lo literario, visto mayoritariamente como lo político, nos deja el sabor de que leer a Shakespeare, Cervantes, Dante y Goethe es un poco como leer a unos conscientes manipuladores de sus circunstancias, sean estas de la índole que sean, o a unos inconscientes manipulados por secretos cauces de poder; o sea, sus obras, sin tales factores de poder, valen muy poco por sí mismas. En lo que acierta este tipo de enfoque es que precisamente revela cómo orbita un texto en el entramado de hilos *paraliterarios* que lo circunvalan e intenta determinar qué peso tienen ciertos factores en su posicionamiento en el canon. En lo que yerra, a nuestro juicio, es en la prioridad que otorga al segundo de los elementos de la dinámica del par dialéctico *obra en sí-contexto de la obra*, ya que desplaza el documento literario por factores extraliterarios influyentes pero no determinantes.

Desestimado hoy, si bien fue el enfoque priorizado por teorías literarias de finales de la primera mitad del siglo XX, cuyo mejor ejemplo era el *New Criticism* con su *close reading*, el segundo enfoque sobre el canon promueve centrarse en el texto y desdeñar los factores extraliterarios que impactan el documento literario y que lo hacen bascular hacia determinadas posiciones dentro del complejo sistema canónico. Factores como la biografía del autor, lo que el autor quiso decir, la respuesta del lector, o el entramado histórico no cuentan tanto en sus análisis de textos literarios como el *texto en sí*, lo que hizo que el texto, el poema particularmente, se convirtiera en un objeto “fetiche” (Eagleton 2012: 89; Culler 2000: 146; Domínguez Caparrós 2013: 106). La avalancha sociológica que vino luego, preocupada por la ideología, la historia, la política, en fin, por el poder, no fue más que una de las tantas respuestas a la “cosificación” del texto literario. También la teoría de las influencias poéticas de Bloom es, en buena parte, una respuesta a la escuela de la nueva crítica norteamericana (Álvarez de Morales 1996: 29; Pérez Vázquez 1998:140). Pero, entre la disyuntiva de explicar que un texto entra en el canon en buena medida gracias a su capacidad relacional o a sus “buenos contactos” –y por tanto, el canon hay que abrirlo por ser una falsa construcción sobre premisas más o menos interesadas–, o que, por otra parte, un texto se posiciona en el canon por sus dotes “físicas”, como una especie de joven modelo de la moda cuyo cuerpo y rostro se revelan de golpe por una fotografía fortuita y

---

<sup>54</sup> Bloom menciona de manera explícita “las fuentes de poder en la poesía” (2003: 13).



oportuna, Bloom opta por mantenerse no en *el* texto, sino en *los* textos, ahora interconectados o relacionados competitivamente. La teoría de las influencias poéticas pone a un lado los aspectos *paraliterarios* de un texto y se enfoca en tratar de entender si un texto en tanto texto manifiesta una “preocupación” por “superar”, en el modo que pueda, al texto avalado por el canon, admitiendo implícitamente y *a priori* que el texto avalado no debe encontrarse en el canon solo porque supo interactuar políticamente con los vectores de fuerza de este campo o porque encontró promotores oportunos, sino porque aportó algo diferente, de un modo o de otro, que contribuyó a legitimarlo como modelo a admirar, a seguir o a superar. De modo que la teoría de Bloom logra, entre el análisis de la obra en sí y el del contexto de la obra, proponer una tercera vía. Como contraparte, se puede también criticar a Bloom como resultado de su propia propuesta. Al proponer una tercera vía, Bloom termina acusado de reduccionista y se hace blanco de críticas como que toda la formación del canon no puede ser reducida a una lucha por una visible posición en él (Molano Vega 2008: 60-61). Ciertamente Bloom es un exclusivista de la ansiedad de la influencia, pero tal visión de su propuesta no es más que una crítica de grado, mas no de especie. En otras palabras, que Bloom se incline más, e incluso que exagere, sobre la importancia del papel que juega la ansiedad de la influencia en la conformación del canon, no invalida su enfoque teórico. Solamente habría que aceptarlo como un factor de más en el complejo proceso de construcción canónica<sup>55</sup>. A las preguntas que ya se han hecho, en función del enfoque que se adopte, sobre las causas para que un texto prevalezca en el canon – ¿Qué hay en el texto en tanto texto que lo legitima? ¿Qué mecanismos sociales, institucionales, ideológicos, históricos, políticos participan o colaboran con el posicionamiento de un texto en el canon?– habría que agregar tres preguntas de Bloom, ¿qué pruebas hallamos en nuestro texto que señalan a qué texto o a qué autor intenta igualar o superar nuestro texto o nuestro poeta?; la segunda, ¿es cuantificable este esfuerzo competitivo de modo que podamos expresar que nuestro texto ha superado, igualado, o ha quedado disminuido ante el texto precursor?; y la tercera, como consecuencia de la segunda, ¿haber competido “con esfuerzo cuantificable” con textos canónicos permite la entrada al canon, inmediata, o pospuesta tanto tiempo como los demás factores la influyan o la condicionen, pero entrada potencialmente ya determinada al fin? De ser positivas

---

<sup>55</sup> En efecto, los que han estudiado la obra de Bloom coinciden en que sistemáticamente se posiciona tanto contra el formalismo como contra la sociología. Así lo percibe, por ejemplo, Jiménez Hefferman:

[...] ni el formalismo crítico (de los *new critics* primero, y luego estructuralista) ni la sociología literaria (en sus diversas manifestaciones: neomarxismo, neohistoricismo, *cultural studies*, feminismo), pueden ni podrán someter a la rara energía imaginativa del texto literario (Ardavín Trabanco y Lastra 2012: 27).

las respuestas, o sea, de haber hallado elementos en el texto que apuntan a una igualación o superación de los textos precursores por la vía que sea, o en el peor de los casos para el poeta posterior, una disminución; de haber cuantificado que los recursos, de pensamiento o formales, han sido cuantiosos, se puede entonces considerar que, por la intención de superación y por el esfuerzo o los recursos invertidos, el texto, a pesar de otros factores que, como otros enfoques han señalado, intervienen en este complejo proceso, entrará, más tarde o más temprano, y permanecerá en el canon.

### 2.1.1 La praxis formal o la construcción del verso como relación intra-poética

En los numerosos ensayos de la amplia bibliografía de Bloom en los que lleva a la práctica su teoría de las influencias poéticas mediante el análisis de poemas, en su mayoría de poetas ingleses o norteamericanos, observamos cómo el énfasis está puesto en la identificación o exploración de las imágenes y los tropos. Este enfoque no resulta extraño si recordamos que cada cociente revisionista está asociado a un tropo. En efecto, si retomamos una de las citas de su más reciente obra sobre la teoría de las influencias poéticas, *Anatomía de la influencia*, esta explícitamente lo enuncia: “lo único que importa a la hora de interpretarlo [el poema] es cómo un poema revisa otro, tal como lo manifiestan sus tropos, sus imágenes, su dicción, sus sintaxis, su métrica y su postura poética” (2011: 21). Como vemos, los primeros lugares de esta enumeración están reservados para los tropos y las imágenes. Los otros elementos de esta lista, en particular la forma métrica, tienen menos o casi ningún protagonismo en los análisis de Bloom en relación con los dos primeros. La justificación sobre la poca prioridad dada por Bloom a las cuestiones formales la encontramos en su ensayo “La desintegración de la forma”, publicado en *Deconstrucción y crítica* (2003), cuya primera edición en inglés data de 1979: “lo que en poesía se llama ‘forma’ es de por sí un tropo, la sustitución figurada de lo que se podría llamar el ‘exterior’ de un poema” (2003: 11). En ese mismo sentido, aunque un tanto velada, pero acorde con su reacción *revisionista* hacia los teóricos del *New Criticism* que ya hemos mencionado, es esta queja sobre el modo crítico de acercarse al texto poético: “la poesía ha sufrido lo que yo he llamado en otro escrito una *sobre-determinación del lenguaje* y consecuentemente una *sub-determinación del sentido*”<sup>56</sup> (2003: 22). La misma queja ya estaba en Dámaso Alonso cuando se refería a una estilística del significado *versus* una estilística del significante (Alonso 1950: 442).

---

<sup>56</sup> Los subrayados son nuestros.

Desde esta queja se entiende mejor la propuesta teórica de Bloom como *tercera vía* y su pretensión de otorgarle a ésta un basamento teórico a partir de la psicología, alejado tanto de la lingüística como de la sociología: “mi elección de un modelo psíquico, en vez de un modelo lingüístico, en mi búsqueda de tropos que pudieran eliminar los actos de lectura” (2003: 24). Así, “atrincherado” en el plano del significado, y “armado” con *defensas* y *tropos*, cuyo derecho al principio analógico se legitima, según Bloom, por ser ambos “errores” o “desacatos”, Bloom “combate” toda aproximación a la poesía desde un ángulo puramente lingüístico o desde una perspectiva sociológica negociadora de poder: “como texto, una comparación revisora señala las diferencias intertextuales; como poema, caracteriza la relación *total* entre dos poetas, el anterior y el posterior” (2003: 29). El adjetivo “total”, que hemos subrayado *ex profeso*, nos indica la radicalidad de Bloom para defender su posición al solicitar para el texto poético un análisis que no sea ni más lingüístico (intertextual) que sociológico, ni más sociológico que lingüístico<sup>57</sup>. Pero a la vez, debemos convenir en que una “relación total” incluirá tácitamente lo “psíquico”, lo sociológico y lo lingüístico. Amparados dentro de ese margen teórico que el propio Bloom expande, esta investigación intenta además *–se desvía–* el estudio de la forma métrica desde la perspectiva revisionista.

Los estudios métricos presentan diversos problemas aún por recibir una respuesta totalmente eficiente. Algunos trabajos e investigaciones, que citaremos a continuación, reflejan estas problemáticas. En el orden de las cuestiones generales y por tanto dentro de la métrica teórica, trata el conocido y citado artículo de Daniel Devoto (1980 y 1982) en torno a la naturaleza del verso y a la frontera entre verso y prosa. Sobre el mismo tema, pero con enfoque diferente, ha vuelto Torre recientemente (2009). Sobre el verso libre, también dentro de la métrica teórica, son conocidas las obras de Paraíso (1985) y Utrera Torremocha (2010). Relativamente reciente es también un estudio de Torre (2002) dedicado a cuestiones del ritmo. Es ampliamente citado el artículo de Fowler (1977) dedicado a la métrica comparada. También a la métrica española comparada dedica Torre un pequeño volumen (2014). Otras cuestiones más puntuales han recibido o reciben mayor o menor atención: el estudio del encabalgamiento cuenta con la clásica e indispensable monografía de Quilis (1964); la sinalefa, el hiato y la elisión han sido abordados desde la métrica acústica por Esgueva (2008); una solución a los llamados

---

<sup>57</sup> Bloom no sólo no deja de incluir el análisis intertextual sino que lo coloca en una órbita superior, la de la prioridad o la jerarquía poética. Véase esta misma opinión en, por ejemplo, Navajas en Ardavín Trabanco y Lastra (2012: 18).

acentos pararrítmicos no cesa de generar debate, desde Ferguson (1981) hasta Pardo (2001, 2012), Márquez (2012) o Torre (2012). Pardo (2004) trata también la cuestión sobre la independencia del verso aislado, sin necesidad de la serie, en contra de uno de los principios del sistema métrico de Balbín (1975). Domínguez Caparrós ha dedicado una detallada monografía a un verso tan poco estudiado como el endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega cuya radiografía era necesaria (2009). Las investigaciones citadas no agotan los ejemplos y proyectan una idea sobre la actualidad, variedad y vigencia de los estudios métricos. La ampliación del horizonte conceptual de los estudios métricos ha fluctuado desde las cuestiones puramente formales a enfoques estructurales (Bělič 1969), generativos (Núñez Ramos 1978, Piera 1980, Peregrín Otero 1981) o incluso pragmáticos (Paz Gago 2001).

Para el estudio de cómo el componente métrico en la obra de los tres poetas estudiados “se defiende” de la métrica de los poetas precursores, nos basaremos fundamentalmente en la obra del hispanista checo Oldřich Bělič, *Verso español y verso europeo* (2000), y su teoría del *verso de acentuación variable*. De esta obra de Bělič, Pablo Jauralde Pou ha expresado: “Su resumen de las págs. 504-516 [de Bělič] es la mejor exposición de la naturaleza del verso español que conozco, o del verso variable (por la acentuación), como él sugiere que pudiera llamarse”<sup>58</sup> (2002: 223).

Bělič concentra su análisis en el llamado *verso regular*. De modo que el *verso variable* estaría situado a medio camino entre los sistemas rítmicos *silábico* y *silabotónico*, aunque más cerca del segundo que del primero, a tal punto que conviven (Bělič 2000: 543-545). A excepción del sistema métrico *silábico*, del que toma como referencia el del francés clásico, la teoría del hispanista checo no niega rotundamente la existencia en la poesía española de los sistemas métricos *cuantitativo*, *acentual* o *tónico*, *silabotónico* y *libre*, tal como han sido descritos hasta ahora<sup>59</sup>.

El sistema de *versificación cuantitativa*, que intenta imitar la versificación grecolatina, es aquel que está basado en unidades llamadas *pies métricos* compuestos por *sílabas largas* y *breves*<sup>60</sup> (Domínguez Caparrós 2007a: 449). Los pies métricos solían y suelen ser realidades

---

<sup>58</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>59</sup> Ver resumen sobre la existencia o no de estos sistemas en la poesía española (Bělič 2000: 603-604).

<sup>60</sup> Se entiende por sílaba breve aquella compuesta por una sola unidad de tiempo llamada *mora*, y por sílaba larga la unidad compuesta por dos *moras* (Bělič 2000: 273). Una *mora*, en dependencia de la vocal y las consonantes de las que esté compuesta, puede corresponder a una sílaba o no. Ejemplo: *rosa* se divide en dos sílabas (*ro-sa*) y dos moras (*ro-sa*) equivalentes mientras que *ventus* se divide en dos sílabas (*ven-tus*) y cuatro moras (*ve-n-tu-s*) no

*asemánticas* (Bělič 2000: 274). Según la opinión de Bělič, el intento de adaptación de los pies métricos clásicos a la versificación española, bajo el nombre de cláusulas rítmicas ahora formadas por sílabas acentuadas e inacentuadas, es un error que arrastra la métrica española puesto que tal adaptación discrimina el *ritmo semántico* de las palabras a favor del *ritmo asemántico* de los pies. Este no es solo el criterio de Bělič, sino que el hispanista checo se apoya en la opinión de importantes metristas como, por ejemplo, el español Eugenio Hernández-Vista, para el que “ritmo, metro y sentido son inseparables”, o el ruso Zirmunskij, quien es aún más categórico cuando expresa:

Todos los pueblos modernos construyen el verso como sucesión rítmica de *palabras vivas*, absolutamente inviolables, y el ritmo está determinado por el acento natural y la extensión silábica de las palabras [...] El verso es, evidentemente, indivisible, forma unidad. ¿De qué? De pies, contesta la doctrina escolar. Y en esta respuesta reside todo el mal, según mi opinión. No de pies, sino de palabras. Los pies no existen. (2000: 285)

A diferencia del sistema de versificación cuantitativa, la *versificación silábica*, por su misma naturaleza constitutiva, “es un ritmo sí eminentemente ‘semántico’” (2000: 314). Sin embargo, no cree Bělič que el verso español sea un *verso silábico puro* como puede serlo el francés. El sistema de *versificación silábica*, normalmente llamado *versificación regular* o *isosilábica* (Domínguez Caparrós 2007a: 452, 454), es aquel cuyos versos conservan una *regularidad* en el número de sílabas que puede ser idéntica o proporcional. Los acentos no están sujetos a regularidad alguna, lo que lo diferencia del sistema de *versificación silabotónica* (2007a: 453; Domínguez Caparrós 2000: 46). A excepción del verso de catorce sílabas o *alejandrino*, cuyas son las clasificaciones más conocidas de los versos en español: octosílabo, endecasílabo, etc. (Bělič 2000: 330). A pesar de estas clasificaciones, como sugiere Bělič, no puede decirse que el español sea un idioma idóneo para la producción y el desarrollo del *verso silábico puro* debido a que “el verso silábico es característico de los idiomas cuyo acento léxico

---

equivalentes (adaptado de Wikipedia). Como sabemos, los pies clásicos más conocidos son el troqueo (U), el yambo (U), el dáctilo (UU), el anfibraco (U), el anapesto (UU) y el espondeo (U). En español se ha intentado, sin mucho éxito, hacer corresponder las sílabas largas a las acentuadas y las breves a las no acentuadas, lo que cambia completamente el sistema al pasar de una concepción cuantitativa a una concepción acentual (Domínguez Caparrós 2007a: 450). El mejor intento para aclimatar este tipo de versificación es el hexámetro, compuesto por seis pies, de ellos, el quinto debe ser obligatoriamente un dáctilo y el último un espondeo o troqueo, pudiendo variar los cuatro primeros entre dáctilos y espondeos (Bělič 2000: 274). No tiene en cuenta un determinado número de sílabas, por lo que el hexámetro puede tener desde 12 o 13 sílabas hasta 17 o 18 (Navarro Tomás 1968: 423; Bělič 2000: 275; Domínguez Caparrós 2000: 45). El ejemplo más citado es el primer verso del poema de Rubén Darío, “Salutación del optimista” de *Cantos de vida y esperanza* (1905): *Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda* (UU UU UU UU UU U). Domínguez Caparrós (2007b) ha dedicado un trabajo reciente a la pervivencia del hexámetro en la poesía contemporánea en el poema “Vida es esperanza” del libro *Enseñanzas de la edad* de José María Valverde (1971).

carece de función semánticamente distintiva (fonológica)”, como el francés, por ejemplo (2000: 313-324). O sea, no puede decirse, a pesar de la terminología, que el verso español es silábico del mismo modo que el verso francés lo es<sup>61</sup>. Así, exceptuando, por supuesto, el verso libre moderno, la relación jerárquica entre sílaba y acento entre el verso español y verso francés sería siempre inversa. Para el verso francés importa más la cantidad silábica y menos el acento, mientras, como ha demostrado Henríquez Ureña al documentar la presencia del verso irregular español desde los mismos orígenes de la poesía hispana, a la versificación española le importa menos la sílaba y más el acento (2000: 334).

La versificación acentual o tónica es aquella en la que se da el siguiente tipo de verso: [...] irregular caracterizado por tener delimitado el intervalo que debe haber entre un acento y otro. Este intervalo puede corresponder a un número desigual de sílabas –pero que en el canto se equilibra-, o a un número fijo de sílabas. (Domínguez Caparrós 2007a: 455).

En la cita anterior hemos subrayado las cuestiones que, a nuestro parecer, y al de Bělič, impiden la existencia del *verso tónico puro* en español tal como se puede encontrar, por ejemplo, en inglés. El primer subrayado indica que entre un acento u otro debe haber un *número delimitado de sílabas*, y los dos siguientes, que tal número de sílabas puede ser *igual* o *desigual*, pero, de darse este último caso, la desigualdad se equilibra por el canto, o sea, por la recitación. De todo lo anterior se puede inferir que para que se dé el *verso tónico puro* el número de sílabas entre los acentos ha de generar tiempos *isócronos*. En los idiomas donde las sílabas átonas se reducen esto es perfectamente posible. La fluctuación silábica entre los acentos es compensada por la reducción de las sílabas inacentuadas que participan en esos intervalos (Bělič 2000: 290; Torre 2002: 27). De ahí que Domínguez Caparrós advierta rápidamente que, para el caso del español, en caso de ser desiguales los intervalos entre los acentos, estos se equiparan en la ejecución. La advertencia de Domínguez Caparrós tiene su justificación en que, a diferencia de otros idiomas, en español, las sílabas son percibidas como de igual duración, es decir, la reducción silábica no tiene lugar. Si bien la presencia del fuerte acento hispano permitiría la versificación acentual, la imposibilidad de obtener regularidad en los intervalos de sílabas inacentuadas conspira contra la existencia de la *versificación tónica pura* en español tal como se conoce en otras lenguas (2000: 297). Ahora bien, como vimos, la solución que Domínguez

---

<sup>61</sup> En ese sentido va el señalamiento de Bělič (2000: 329-330) cuando menciona que en el *Diccionario de métrica española*, en la entrada concerniente a la *versificación silábica* (remitida a la *versificación regular*) se dice: “La versificación regular es el tipo de versificación generalmente empleado por la poesía culta castellana desde el siglo XVI hasta el siglo XX” (2007a: 454). Ciertamente la *versificación regular* es la que “más ha sido estudiada” por ser la más empleada, pero no es rigurosamente exacto hacer equivaler la *versificación silábica*, tal como se entiende en el contexto de los sistemas de versificación europeos, a la *versificación regular*.

Caparrós ofrece es equilibrar los intervalos de sílabas en el “canto”. Se está refiriendo a los *versos cantables*, cuya segmentación rítmica está supeditada a la segmentación musical para la que, en definitiva, fueron compuestos, y no a los *versos coloquiales*, como los llama Bělič, para la lectura en voz baja (2000: 213-214). Lo que ocurre es que todos los versos en español no han sido concebidos para ser cantados, por lo que tal equilibrio será sólo posible para los primeros (los cantares de gesta, el verso lírico medieval y los romances más antiguos, según Bělič (2000: 309)). De esta conclusión nos queda el saldo siguiente: ¿cómo denominar entonces aquellos versos contemporáneos silábicamente irregulares, no concebidos para el canto, cuya regularidad acentual es el principal factor de ritmo pero que mantienen una irregularidad o fluctuación de sílabas a tonas entre los acentos? Ciertamente no pertenecen a la *versificación tónica pura*, por lo que necesitamos una nueva clasificación.

La *versificación silabotónica* “somete a norma el número de sílabas, como la [versificación] silábica, y el número de acentos métricos, como la [versificación] tónica; pero, a diferencia de ésta, sistematiza también la repartición de los acentos (es decir, fija sus posiciones y los intervalos entre ellos)” (2000: 345). Por otra parte, “la norma rítmica del verso silabotónico no exige que todos los tiempos marcados se realicen por acentos léxicos [y también] admite la presencia de acentos léxicos en tiempos no marcados”<sup>62</sup> (2000: 350-351). Bělič hace un intento de sistematización de los versos silabotónicos según tres criterios: 1) el modo en que alternan las sílabas acentuadas o inacentuadas; 2) la relación entre el verso silabotónico y el idioma; 3) la relación jerárquica entre los dos elementos que la constituyen: la sílaba y el acento (2000: 354). El primer criterio revisa la tipología de los llamados pies así como el valor estilístico al que, en ocasiones, han sido asociados y su duración. De ese análisis se concluye la existencia en español de básicamente dos tipos de ritmos silabotónicos: el *binario* y el *ternario*. El segundo criterio analiza el “semantismo” de los versos silabotónicos a partir del análisis de la prevalencia de aquellos cuyas unidades no coinciden con las palabras/grupos de intensidad (*ritmo de cadencia*), o el caso contrario (*ritmo pedal*)<sup>63</sup>. El *ritmo de cadencia* es el que han percibido los metristas y el lector avisado hasta ahora como una alternancia de sílabas acentuadas e inacentuadas, pero cuya

---

<sup>62</sup> La teoría métrica española ha usado recientemente el término *silabotónico* (Domínguez Caparrós 2000: 45; 2007a: 357). Aunque sus teorías tienen carácter silabotónico, el término no lo usó Bello, ni Navarro Tomás ni Baehr ni Balbín (Bělič 2000: 432-433). Sin embargo, clasificaciones como *endecasílabo dactílico* u *octosílabo trocaico* son sin duda alguna silabotónicas. El origen del término *silabotonismo*, según Belic, proviene de la teoría métrica rusa y fue utilizado por primera vez en 1912 por el metrista ruso N. Ľedobrovo en su trabajo titulado *Ritmo, metro y sus relaciones recíprocas*. De él pasó a la escuela formalista rusa y checa (2000: 433).

<sup>63</sup> Para las definiciones de ritmo o carácter pedal y de cadencia, véase Bělič (2000: 348, 370-371, 467).

correspondencia con el lenguaje, al intentar someterlo a regularización con los pies, resulta convencional y arbitraria (2000: 474-475). El *ritmo pedal*, aunque existe, no ha sido sistematizado debido a las condiciones prosódicas del español, a su cohesión interna y especialmente a la “debilidad de las señales demarcativas, el enlace, la sinalefa” (2000: 462) De aquí podemos derivar a un último asunto, pilar fundamental de la teoría métrica de Bělič, que es el “semantismo” o “asemantismo” de las unidades métricas, para el que traza sendas líneas de evolución histórica claramente distinguibles. Así, Bello (1835), Navarro Tomás (1968) y Balbín (1975), las principales teorías métricas, constituyen ejemplos de “orientación asemántica”, mientras que Masdeu (1801), Macrí (1969) y Hernández-Vista (1972) son ejemplos de “orientación semántica”. La conclusión de Bělič sobre esta cuestión es también categórica: “no existe un ritmo poético genuino, auténtico, que sea asemántico. El ritmo poético como tal es siempre semántico, es la organización del aspecto fónico y semántico al mismo tiempo” (Bělič 2000: 487). En este sentido, la propuesta concreta de Bělič consiste en “no buscar pies sino segmentos que, agrupados alrededor de las cimas prosódicas, sean al mismo tiempo rítmicos y semánticos (grupos rítmico-semánticos)”<sup>64</sup> (2000: 488). Para terminar, el tercer criterio somete a análisis la relación entre sílaba y acento en función de las condiciones prosódicas de cada idioma para llegar también a la conclusión que ambos elementos de ritmo mantienen en español un *equilibrio tenso* (2000: 542-543). En resumen, sin sistematización del ritmo silabotónico pedal, sin posibilidad de someter a la norma de los pies acentuales el ritmo silabotónico de cadencia o de alternancia, y además, con la consideración de que todo ritmo ha de ser no solo fónico sino también semántico, la causa para la sistematización del silabotonismo en español pierde terreno. La conclusión final de Bělič es que “en español no hay mucho espacio para los ritmos silabotónicos” (2000: 500).

La *versificación libre*, según Domínguez Caparrós, es la “clase de versificación irregular en que la falta la igualdad —o regularidad— en el número de sílabas de los versos no está sujeta a ningún límite ni a ninguna norma acentual”<sup>65</sup> (2007a: 452, 473). Tal definición es ampliada por

---

<sup>64</sup> Tal como lo documenta Torre, aunque no siempre en los mismos términos, los segmentos, grupos de intensidad o grupos rítmico-semánticos a los que se refiere Bělič han sido definidos en español por otros especialistas como Navarro Tomás (1944: 37), Gili Gaya (1993: 149) y Toledo (1988: 86) (Torre 2002: 27). Al parecer, a pesar de esto, nadie los elevó a la categoría de base fundamental del ritmo del verso español como sí lo hace Bělič. Para una cabal comprensión de lo que entiende Bělič por grupos rítmico-semánticos puede verse el ejemplo de análisis que hace con la *Rima LIII* de Gustavo Adolfo Bécquer (Bělič 2000: 487-494).

<sup>65</sup> Estudios métricos, parciales o totales, en torno a la naturaleza del verso libre y sus tipos son los de Henríquez Ureña (2003), Navarro Tomás (1968), Francisco López Estrada (1983), Isabel Paraíso (1985) y María Victoria



Domínguez Caparrós en la entrada dedicada al verso libre con términos que, según todo lo que hasta este punto hemos expuesto de la teoría de Bělič, podrían perfectamente integrarse a su discurso.

La característica rítmica del verso libre reside en una segmentación del discurso basada fundamentalmente en la entonación [...] se segmenta de acuerdo con una ordenación de las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento. *El ritmo del verso libre se basa en repeticiones no sólo fónicas, sino también sintácticas y semánticas.*

[...] sólo la *segmentación particular* –que se refleja en la tipografía— lo diferencia de la prosa. Las motivaciones de esa segmentación varían de un tipo de verso libre a otro<sup>66</sup>. (2007a: 474)

Como vemos, pudiéramos perfectamente acoplar la primera frase subrayada al discurso teórico de Bělič, y el término “segmentación particular” pudiera asociarse a la *segmentación específica*. A pesar de las diferencias conceptuales, no caben dudas de las coincidencias teóricas de estos dos importantes especialistas.

Como reconoce Utrera Torremocha en una nota a pie de página, Bělič tiene el mérito de hacer un “esfuerzo”, en el ámbito de los estudios hispánicos, para colocar “al verso libre español en su contexto internacional” (2010: 29).

En resumen, podemos concluir que Bělič considera que, dentro de las manifestaciones concretas de estos sistemas, subyace otro, como una invariante, que él llama *verso con acentuación variable* o *verso variable*<sup>67</sup>. A diferencia de los versos europeos cuantitativo, acentual, silábico, silabotónico y libre, lo distintivo del verso variable español es “el número y la repartición variables de sus acentos interiores” (2000: 515).

La existencia de este tipo de verso se manifiesta, según Bělič, porque en el verso español se dan varias tensiones, sobre todo, una tensión entre la fonología oracional, o sea, el acento

---

Utrera Torremocha (2010). Para su tipología, de manera resumida, se puede también consultar las entradas del *Diccionario de métrica* de Domínguez Caparrós. Así, tenemos, de Navarro Tomás, el *verso semilibre (mayor, medio y menor)* y el *libre (medio y mayor)* (1968: 517-518; 2007a: 476-477; 486-487); de López Estrada, tenemos la *línea poética breve, media, extensa, cerrada, complementaria, con sangría mayor, media o menor, diseminada, escalonada, fluyente y fragmentada* (1983: 136-147; 2007a: 218-221); y, por último, de Isabel Paraíso, tenemos el *verso libre de base tradicional, de cláusulas, de imágenes, rimado, métrico, paralelístico* y el *retórico (menor, mayor o versículo)* (1985: 389; 2000: 191; 2007a: 475, 477-480). Por otro parte, para un resumen de lo expuesto en torno al verso libre por Henríquez Ureña, Navarro Tomás, Domínguez Caparrós y Paraíso se puede consultar a Utrera Torremocha (2010: 15-16).

<sup>66</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>67</sup> En realidad este tipo de verso ya había sido prefigurado por otros tratadistas bajo el nombre, por ejemplo, de *metro de período mixto* (Navarro Tomás 1968: 11) o de *verso polirrítmico* (Balbín 1975: 143-146). Ver también el *Diccionario de Métrica* de Domínguez Caparrós, p. 483. En el caso de Bělič la diferencia con sus antecesores es, primero, de grado, pues lo que para unos era accidental o secundario, para Bělič es la forma esencial del verso español. En segundo lugar, ninguno de los autores que le precedieron puso énfasis en un *enfoque semántico* del verso, cosa que sí hace Bělič y con ello cambia la fisonomía del modelo métrico, o sea, se aleja bastante de lo que los otros autores, todavía basados en los *pies métricos*, consideraban como *mixto* o *polirrítmico*.

oracional o *cumbre de intensidad* que haya su correspondencia también en el mismo lugar del periodo rítmico del verso, y cuya energía se expande desde su máximo en la *cláusula rítmica final obligada*, siempre del tipo U-U, y la fonología de la palabra, cuyo único elemento –el(los) acento(s) prosódico(s) en la(s) palabra(s) o los grupos de intensidad, sílabas atonas que en torno a él se forman– genera otra onda energética de signo opuesto. La “onda” fruto de la fonología oracional recorre el verso y tiende a disminuir desde su final hacia el principio del mismo; la “onda” proveniente de la fonología de la(s) palabra(s) se desplaza a su vez y tiende a disminuir desde el principio del verso hacia su final. El fuerte acento léxico del español, con su importante carga fonológica, compite con el fuerte acento oracional de la lengua, “disputándose” ambos el protagonismo. Paradójica y dialécticamente, esta competencia se resuelve también en cooperación, en unidad. Afortunadamente también, ambas energías se ven favorecidas por “la debilidad de las señales demarcativas” del español –los fenómenos de la sinalefa y el enlace, por ejemplo–, lo que contribuye también a dar unidad al verso.

Ahora bien, la irregularidad o *variabilidad* de estos acentos no es tampoco del todo libre. Queda “atada” a determinada regularidad:

La norma rítmica del verso común [variable] consiste, como sabemos, en la cláusula acentual [final obligatoria] y un determinado número de sílabas. La norma representa *la regularidad*, y los acentos interiores, que no están sujetos a norma, *la irregularidad*. *En el verso común [variable] hay, por tanto, combinación o síntesis de la regularidad o la irregularidad; o de la periodicidad y la no periodicidad*<sup>68</sup>. (2000: 510-511)

Pero la constitución del verso variable es más compleja y trasciende las meras cuestiones rítmicas. Como vimos, la intensidad de tal tensión depende de determinada extensión silábica y además “tiene algo que ver con el aspecto semántico”: “a diferencia del sistema silabotónico, en el verso común [Bělič después lo llamará variable] no hay ningún divorcio entre el ritmo y el significado” (2000: 508, 513). Esta última característica es sumamente importante porque, primero, resuelve de golpe el problema de la condición *asemántica* de los llamados pies métricos, ajenos a la natural constitución de la lengua y por lo tanto imposibles de percibir por los no iniciados; segundo, con la desaparición de estos últimos, legitima con base teórica la existencia y naturalidad de los llamados acentos extramétricos o paramétricos (2000: 546) y, por último, propone un verso variable cuya flexibilidad se adapta a las exigencias semánticas naturales de la cadena lingüística del español, por lo que se hace más perceptible o agradable al oído común.

---

<sup>68</sup> El subrayado es nuestro.

En resumen, en el verso variable confluyen

[...] los elementos de la fonología oracional, los no-fonológicos y el único elemento relevante de la fonología de la palabra [...] Entre este tipo de verso y el idioma hay una adhesión perfecta. No hay problemas con los comienzos (anacrusis) y los versos con sinalefa; hay identidad entre el verso como idioma y el verso como ritmo. Hay un semantismo natural, sin obstáculos. (2000: 608)

Como comprobamos, la propuesta teórica de Bělič no riñe del todo con otros sistemas métricos, extrayendo de ellos una invariante para el verso español, el *verso variable*. Esta no solo puede ser legítima en un contexto de condiciones silabotónicas como el del endecasílabo (2000: 545) sino que se puede aplicar a los otros sistemas rítmicos, entre ellos el verso libre (2000: 552-602).

El verso libre no existe fuera de la lengua. Su *esencia* es, pues, igual a la del *verso regular*. Difiere de él por la ausencia de ciertos atributos de éste, y también de ciertos convencionalismos: en él no hay, p. ej., el problema de los comienzos de los versos (anacrusis) ni de sus finales, de las sinalefas, de los pies abstractos. Pero comparte con el verso regular el principio básico de la segmentación específica; y ésta lo separa, a su vez, de la prosa. (2000: 596)

Las particularidades del *verso variable* no excluyen para nada contemplar al verso irregular o libre como una de sus posibles ejecuciones. Todo lo contrario, la propuesta teórica del *verso variable* más bien reconcilia el verso libre con el verso regular y los reúne bajo un mismo paraguas conceptual. Debemos recordar, para finalizar este punto que, generalmente, una nueva propuesta de teoría métrica tiende a intentar desacreditar las teorías precedentes. Si bien Bělič realiza una crítica rigurosa de las teorías métricas de Navarro Tomás y Balbín, tampoco declara que el sistema del *verso variable* no pueda convivir con los sistemas de versificación anteriormente mencionados. Tal *condición solidaria* se sustenta en el carácter específico del verso variable. En otras palabras, el *verso variable* se hace *verso cuantitativo* cuando su irregularidad acentual es sometida en la serie a la regularidad de las cláusulas cuantitativas; se hace *verso silábico* cuando su irregularidad acentual permanece pero se mantiene dentro de un límite silábico fijo en la serie; se hace *verso acentual* cuando su irregularidad acentual, sin acuerdo a un esquema silábico fijo, se regulariza en una repetición constante de cierta frecuencia de acentos; se hace *verso silabotónico* cuando su irregularidad es sometida tanto a una medida silábica fija como a una regularidad constante de los acentos; y finalmente, se vuelve *verso libre* al liberarse de los límites silábicos y de las frecuencias acentuales, aunque sin perder ni la segmentación entonacional, ni la cláusula final, ni el semantismo natural del material lingüístico. Como vemos, todos los sistemas descritos en la versificación española pueden bien ser subsidiarios del *verso variable* y, dependiendo del predominio de uno de los factores como la

cláusula, la sílaba, el acento, la conjunción de estos dos últimos o la ausencia de todos ellos, se convierte al sistema de versificación correspondiente. En sentido contrario, si, al declarar unos versos pertenecientes a uno u otro los sistemas de versificación antes mencionados, topamos con contraejemplos, excepciones o irregularidades silábicas o acentuales, podemos volver atrás y declarar que se trata siempre de *verso de acentuación variable*.

Como vemos, la teoría de Bělič, que propone el *verso de acentuación variable* como nuevo aparato conceptual para los estudios métricos, como casi siempre ocurre con toda teoría reciente, es en sí misma una teoría revisionista en tanto intenta revisar los presupuestos teóricos de las teorías métricas precursoras. Como herramienta teórica, nos resultará de utilidad para detectar cómo el aspecto formal de ciertas composiciones de los poetas aquí estudiados proyectan dudas o cuestionamientos, no desde la reflexión teórica propiamente sino desde la práctica poética, sobre el modo en que los sistemas de versificación expuestos por las teorías métricas hispanas describen la construcción o la naturaleza del verso español. De modo que, en primer lugar, mediante el empleo de sendos poema de Manzano y Almanza como ejemplos revisaremos la validez de la denominada *versificación cuantitativa*. En segundo lugar, tomando un poema de Almanza, estudiaremos la pertinencia del empleo de los conceptos teóricos provenientes de la predominante *versificación silabotónica* y, por último, a partir de un texto poético de Curbelo, llevaremos a cabo la revisión de las clases de verso libre documentados hasta hoy. Con el empleo de la teoría de Bělič pretenderemos demostrar que todos estos textos pueden considerarse como casos de *versificación de acentuación variable* tanto en su vertiente regular como irregular. Al mismo tiempo, tales verificaciones nos llevarán a reconocer que en la consciente o inconsciente práctica formal de estos poetas se halla el germen de una inquietud revisora que se manifiesta en el desajuste formal a la hora de someterse a presupuestos teóricos métricos que, aunque en parte justificados por una tradición métrica teórica asentada en la observación y el uso en la tradición poética hispana, no son para nada definitivos y pueden resultar por lo menos ajenos –o tal vez imprecisos— a particulares experiencias de escritura poética.

Llegados a este punto, con una problemática claramente identificada y con unas herramientas teóricas definidas con claridad, podemos pasar al estudio del corpus seleccionado de las obras de los tres poetas aquí estudiados.

### 3. El *agon* en Roberto Manzano Díaz, Rafael Almanza y Jesús D. Curbelo<sup>69</sup>

#### 3.1 El *agon* en Roberto Manzano Díaz

En esta sección, en primer lugar vamos a trazar un panorama introductorio de la obra del poeta cubano Roberto Manzano (1949). En segundo lugar, con conceptos provenientes de la teoría de las influencias de Bloom estudiaremos las relaciones intrapoéticas que establece Manzano con el poeta cubano José Martí y luego, a través de la figura de la *écfrasis*, con un obra no del canon literario sino del pictórico.

Roberto Manzano ha publicado más de quince libros de poesía, sin contar libros de ensayos, antologías poéticas personales o reediciones, así como un buen número de premios en certámenes poéticos<sup>70</sup>. Se trata, en cuanto a la edad, del mayor de los autores tratados en este corpus con una carrera poética sólida tanto en cantidad, por el número de publicaciones, como en calidad, por el número de premios. Se trata, además, del iniciador de una tendencia o giro estético anticoloquialista a inicios de los setenta, la *poesía de la tierra*, peyorativamente llamado *tojosismo*, descrito en nuestro capítulo dedicado al campo histórico político y poético, cuyo reconocimiento e importancia, como ya vimos, han sido recogidos por varios agentes de la crítica literaria y de la academia<sup>71</sup> (López Lemus 2008a, Montero 2008, Cabezas Miranda 2012, Curbelo 2004, Dieter 2008). Por otro lado, no resulta ocioso insistir sobre el injusto largo período como autor inédito al que fue sometido este poeta por las dos únicas casas editoriales de poesía estatales existentes en los 70 y 80, *Letras Cubanas* y *Unión*, dirigidas entonces por poetas de tendencia coloquialista, desde que comienza a conocerse su obra en los años 70 a través del movimiento de talleres literarios de las Casas de Cultura hasta 1992 cuando se publica su primer

---

<sup>69</sup> Véase el Anexo I para la información biográfica y literaria de los tres poetas.

<sup>70</sup> Algunos de los premios: Premio nacional del concurso Pinos Nuevos, La Habana, Cuba (1996); Premio provincial José Jacinto Milanés, Matanzas, Cuba (1999); Premio provincial Adelaida del Mármol, Holguín, Cuba (1996); Premio provincial de poesía infantil La Rosa Blanca, Camagüey, Cuba (2005); Premio nacional de décima Concurso 26 de Julio, La Habana, Cuba (2002); Premio nacional Nicolás Guillén, La Habana, Cuba (2005); Premio internacional Nicolás Guillén, Quintana Roo, México (2004).

<sup>71</sup> Las causas de la dilución de la incipiente y efímera corriente poética de la *poesía de la tierra* quedarían expuestas por Curbelo treinta años después en el prólogo al poemario *Canto a la sabana* (2007):

En primer lugar, [debido] a la escasa perspicacia de los críticos para apreciar, inmersos en el torbellino del instante, las sutilezas de la renovación; en segundo, a que los epígonos de la poesía de la tierra, como siempre sucede, pero esta vez a una velocidad de pesadilla, llevaron sus ganancias a manidos arquetipos de escaso valor literario; y en tercer puesto, a la incapacidad agonística demostrada por esta suerte de no-grupo, la cual les cerró los limitados espacios disponibles hacia la legitimación crítico-histórica (Curbelo 2007: 10).

libro *Puerta al Camino*. En este contexto, también es oportuno recordar que el poema “Canto a la sabana” y el libro homónimo, los mejores representantes textuales de la *poesía de la tierra*, no se publican sino veintitrés años después de su elaboración, también en los años 70<sup>72</sup>. El impacto negativo de estos hechos en la apreciación de la crítica sobre la obra de Manzano es ciertamente considerable. Sin embargo, nuestra investigación sostiene que, más allá de los accidentes más o menos impactantes de carácter histórico, político, social, editorial o más allá de las corrientes estéticas asociadas o no al poder, en la obra poética de un *poeta fuerte* se puede hallar un valor o unos valores competitivamente comparables al o a los valores avalados por los sedimentos críticos sobre los poetas canónicos proporcionados por el ejercicio valorativo del conjunto de lectores comunes y especializados. Este o estos valores, que pueden ser formales o no, garantizarán a la larga la revalorización y, por ende, la promoción de la obra poética del autor desestimado puesto que se aproximan, igualan o sobrepasan los hallados en la obra de los autores precedentes canónicos. Así, la detección de las relaciones intrapoéticas, con toda naturalidad de condición agónica, nos pone sobre la pista del grado potencial de “canonicidad” de los poetas del corpus.

En su ensayo “La desintegración de la forma”, Bloom reconoce la dificultad de trazar claramente el cauce de las revisiones intrapoéticas y, como solución, opone al modelo de análisis textual, discriminante por su propia naturaleza, su modelo de análisis interrelacional inclusivo.

Es ciertamente muy difícil trazar anomalías, especialmente *dentro* de un poema, al mismo tiempo que se señala la influencia de otro poema [...] Como observó John Hollander, las comparaciones revisoras son “a la vez texto, poema, imagen y modelo”. Como texto, una comparación revisora señala las diferencias intertextuales; como poema, caracteriza la relación total entre dos poetas, el anterior y el posterior. (Bloom 2003: 29)

Por “relación total entre dos poetas”, hemos entendido, como expusimos en nuestro marco teórico, lo que Harold Bloom, en su último volumen sobre la teoría de las influencias poéticas, afirma: “lo único que importa a la hora de interpretarlo [el texto poético] es cómo un poema revisa a otro, tal como lo manifiestan sus tropos, sus imágenes, su dicción, su sintaxis, su gramática, su métrica y su postura poética” (Bloom 2011: 21). Ahora bien, si tal afirmación nos ofrece una longitud de onda bastante amplia para la aplicación de la teoría de las influencias poéticas puesto que se acerca al poema como totalidad, y no tan solo a una o unas de sus facetas,

---

<sup>72</sup> Una parcial reconstrucción cronológica del orden de los poemarios de los años 70 y 80 publicados con retraso en los años 90 podría ser la siguiente: *Canto a la sabana*, escrito entre 1970 y 1973, publicado en 1996; *Puerta al camino*, escrito entre 1973 y 1983, publicado en 1992; *El hombre cotidiano*, escrito entre 1983 y 1988, publicado en 1996; *Pasando por un trillo*, escrito en 1987, publicado en 1997 y 2003.

también es cierto que, a la vez, por razones metodológicas, el desglose en la cita anterior de las posibles y diferentes aristas de un texto poético contradictoriamente “discrimina” al mismo tiempo que facilita la labor del investigador. Como metodología, para aplicar estas “comparaciones revisoras”, Bloom elaboró, a nuestro juicio, el demasiado rígido esquema de los *cocientes revisionistas* y su *mapa de la lectura errónea*, a los que nos referimos también de manera detallada en nuestro capítulo teórico. Pero, aplicándose a él mismo su propio método crítico, o sea, una perspectiva antitética hacia su propia teoría, Bloom dejó abierta la posibilidad de deshacerse de tal camisa de fuerza conceptual cuando expresó:

A remarkable number of poems [...] will be shown to follow this model of the six ratios quite closely. But variants and displacement abound [...] there are many poems that rebel from the model [...] What matters is not the exact order of the ratios, but the principle of substitution, in which representations and limitations perpetually answer one another. (Bloom 1975: 104-105)

De modo que contamos, desde un ángulo conceptual más teórico, con unas herramientas lo suficientemente calibradas y, desde un punto de vista metodológico más práctico, lo suficientemente flexibles para establecer “comparaciones revisoras” que puedan desarrollar uno de los tantos aspectos dentro de la gama ofrecida por Bloom, e incluso ir más allá .

Las “comparaciones revisoras”, resultado de las revisiones agonísticas de la obra de Manzano ante el canon son, como es de esperar, amplias y han sido ya notadas –y anotadas– por los pocos que han ejercido la crítica de su obra. Curbelo es uno de los primeros en trazar un mapa sobre la relación de la poesía de Manzano, en varios de sus poemarios, con los poetas canónicos que lo preceden:

[sobre *Puerta al camino* (1992)] Manzano insiste en la fuerza de la tradición literaria del idioma (Machado, Lorca, La Avellaneda, una rapsodia a la lengua materna)

[...]

las décimas *El racimo y la estrella*, donde asistimos a la conjunción de textos eróticos —emparentados con el erotismo místico de *El cantar de los cantares* y el *Cántico espiritual*— con otros en que acudimos a la cita con un Martí esencial [y] el paisaje cubano [del] *Diario de campaña* como el gran canto (en lo patriótico y en lo literario) de nuestra nación

[...]

*Tablillas de barro* [...]: inmenso ajiaco donde nadan Gilgamesh y Yuri Lotman en el agua discursiva formada por la cosmovisión whitmaniana. (Curbelo 1998)

Por último, no deja Curbelo tampoco de perfilar tempranamente los que serán algunos de los rasgos de la poesía de Manzano, “adquiridos” de las influencias canónicas: “la cosmogonía didascálica de Tito Lucrecio Caro, la angustia existencial de Vallejo, la voracidad metafórica de Neruda, la euforia comunicativa de Guillén” (1998). También Almanza, al reseñar el único libro

de poesía infantil de Manzano, *Pasando por un trillo* (1997, 2003), agrega al autor a la lista del escaso canon de poetas cubanos que se han demarcado en este género, Martí, Aguirre y Diego (Almanza 1999). Menos precisa en el orden canónico, pero no menos importante, resulta la nota de Del Pozo cuando afirma que “la honda preocupación humanística es una constante temática suya” (Pozo 2005: 21). Si entendemos que a lo que nos referimos como humanismo es a una “doctrina o actitud vital basada en una concepción *integradora* de los valores humanos”<sup>73</sup> (RAE), señalaremos sin duda a José Martí como el poeta del canon cubano cuyo sentido humanístico es más acentuado. Por lo tanto, resulta conveniente indagar de qué modo agonístico la obra de Manzano en general va a emular con su presencia o peso en el canon.

Antes de proseguir, resulta conveniente recordar que términos muy estereotipados de la teoría de Bloom, manejados a veces con poca meditación, como *agon*, *mala lectura* o *lectura errónea*, *revisión*, *desvío*, *ansiedad* o *angustia*, *influencia*, etc., no necesariamente tienen un absoluto carácter confrontativo “filial” y mucho menos de relación edípica entre el poeta canónico y el poeta posterior. Bloom mismo, al percatarse de ello y como primera víctima de tal aproximación, ha corregido últimamente cualquier matiz de esta índole que haya podido impregnar su teoría debido a su uso de la terminología freudiana: “con frecuencia se ha considerado que mi manera de escribir acerca de la influencia literaria se basaba en el complejo de Edipo de Freud. Pero esto es un completo error, como ya he explicado antes, aunque en vano” (Bloom 2011: 25). Ante esa posibilidad de mala comprensión debido al empleo de ciertos términos provenientes del psicoanálisis, es conveniente reiterar las últimas palabras de Bloom respecto a ese asunto medular:

El apogeo de lo que denominaré Nuevo Cinismo (una serie de tendencias críticas arraigadas en teorías francesas de la cultura y que abarcan el Nuevo historicismo y escuelas de esa laya) me impulsa a revisar mi explicación anterior de la influencia. En esta exposición sobre el tema, que será la última, defino simplemente la influencia como *amor literario*, *atenuado por la defensa*. Las defensas varían de un poeta a otro. Pero la abrumadora presencia del amor es vital para comprender cómo funciona la gran literatura. (2011: 23)

De modo que, apegados a las palabras de Bloom, si percibimos un mayor o menor grado de relación agónica entre los autores aquí estudiados y los poetas canónicos precursores con los que los comparamos, tal “antagonismo” tendrá que ser siempre considerado dentro de un marco filial que antepone la admiración, el amor y el respeto por los poetas canónicos. En los análisis que siguen hay probablemente más de afirmación de “integridad de su propio yo como escritor”

---

<sup>73</sup> Subrayado nuestro.



que de deseo de “derrotar a su rival” (2011: 23). No es por tanto un azar que el título de esta investigación esté encabezado por el concepto de la “obediencia rebelde” y no por el de la “rebeldía obediente”.

Nuestro objetivo principal en la sección que sigue es tratar de demostrar que la ansiedad de la influencia, una de tantas posibles en Manzano, es aquella que plantea una continuidad del humanismo y la eticidad martianos, que muestra en su poesía un sujeto lírico a la suficiente altura de bondad, de ética, de amor al prójimo, de ausencia de rencores y odios, a tal punto que alcanza esas mismas cotas humanísticas que en Martí encontramos. Su "rebelión" es “obediencia” porque busca éticamente el mejoramiento humano que proponía Martí<sup>74</sup>. En relación con la obra del poeta cubano del siglo XIX, es menos un *desvío* formal, sin dejar de hallar mucho formalismo en ciertos libros, que humano<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> La cita que parafraseamos proviene del prólogo a su primer poemario *Ismaelillo* (1882): “Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti” (Martí 2007, Tomo 14: 17).

<sup>75</sup> Conviene insistir, y volveremos sobre ello, en que para Bloom la ansiedad de la influencia no significa la recepción de ciertas lecturas y la subsiguiente imitación o desacralización de estilos, si fuera el caso, de ciertos autores del canon: “poco a poco me di cuenta de cómo ir más allá de los ecos y las alusiones, y encontrar el asunto más crucial de la transmisión de posturas e ideas poéticas” (Bloom 2011: 25). Nada más lejano a la teoría de las influencias de Bloom que las confesiones más o menos explícitas sobre quién o quiénes han influido en la obra de un autor. Si así fuese, bastaría con reproducir, por ejemplo, para el caso de Manzano, la entrevista inédita de Alejandro Montesinos en la que este último expresa a propósito de Martí y de otros autores:

**Montesinos:** *¿De quiénes sientes influencias literarias y artísticas?*

**Manzano:** De mucha gente. De tanta gente que me produce angustia ponerme a escoger nombres. Pero a la hora de mencionar no puede faltar Martí, quien transformó, al conocerle con mayor detalle, no sólo mi visión del arte, sino de la vida en total. El primer Martí que conozco ya con cierto detenimiento y examen, y que me apabulla absolutamente, es el del diario de campaña *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*. Ese texto es capital para el entendimiento de una generación literaria, la de la poesía cubana de los años setenta.

**Montesinos:** *¿En qué sentido?*

**Manzano:** El conocimiento del diario no sé si estará asociado a que hubo alguna edición en ese momento o que por necesidades psicológicas especiales de esa generación el encuentro era inevitable. No tengo memoria de esos detalles, pero sí recuerdo que ese texto se leyó ávidamente por los miembros de mi generación y que a todos nos influyó de alguna manera. Mis primeros textos conocidos, ya públicos, que están incluidos en *Canto a la sabana*, revelan esa influencia: hay términos que proceden directamente del diario, así como cierta rapidez asociativa, de carácter emblemático. Los vínculos entre naturaleza y cultura, que son permanentes en toda mi trayectoria creadora, allí encontraron reafirmación y desarrollo [...] Y siempre puede encontrarse entre todas las manifestaciones artísticas de la época la unidad imaginal que refleja el diario del Apóstol: el hombre entre la vegetación, la fusión de lo natural y lo culto.

**Montesinos:** *¿Y otras influencias?*

**Manzano:** Bueno, las que he mencionado ya. *Anábasis*, de Saint-John Perse, por ejemplo, es una de las lecturas básicas de aquella época [...] A veces las veinticuatro horas del día leyendo febrilmente, como recuerdo que me sucedió con Martí, con Paul Eluard, con Mayakovski, con Goethe, específicamente la biografía que compusiera Ludwig. Menciono sólo poetas, pero la cantidad de narradores, dramaturgos, historiadores, ensayistas, biógrafos, pedagogos, lingüistas que leí entonces, en una abigarrada abundancia, no ha vuelto a repetirse.

[...]

**Montesinos:** *Explícame cómo tú sentiste esas influencias dentro de tu sistema creador, porque ir desde un Saint-John Perse a un Whitman... ¿Cómo llegó eso?*

**Manzano:** [...] En Whitman percibía como verdaderamente atractivos el sentido de intemperie, la pluralidad cósmica, la infinitud terrestre, la actitud de celebración, la plasmación de los grandes giros espirituales del individuo que rompe en espirales hacia lo universal humano. Eso admiré en Whitman. Deseché otras cosas: por ejemplo, las largas enumeraciones, que ya las veía en la poesía conversacional de la época, y que no me parecían un elemento suficientemente prometedor para un lenguaje de síntesis líricas [...] De Saint-John Perse me viene la capacidad de

Dado el amplio corpus de Manzano, para esta sección nos hemos concentrado en un único poemario, *Synergos* (2005). Nuestro análisis se sitúa en tres planos: el plano léxico, el morfológico y el metafórico. Nuestra metodología para demostrar las aseveraciones anteriores ha consistido en hacer, en primer lugar, un inventario lexicográfico de términos que apuntan a lo heterogéneo, a la complejidad, a la sinergia, a los puentes, a las conexiones, a las inclusiones, etc. También hemos hecho, en segundo lugar, otro inventario de aquellos términos incorporados al lenguaje poético de Manzano en aras de ganar amplitud imaginística o utilizados cuando las palabras existentes le han parecido insuficientes. Por último, hemos detectado aquellos elementos de carácter proxémico de su lenguaje poético que, sumados a su vocabulario expansivo y a su propia cosecha terminológica conectiva, colaboran con esa sensación de complejidad inclusiva de su poesía, en la que el poeta siempre se encuentra a una distancia que lo incluye. Para este último procedimiento metodológico hemos identificado un mínimo de asociaciones metafóricas generales: de abajo hacia arriba, de lo oscuro a lo claro, de lo visible a lo invisible, de lo inmóvil a lo móvil, de lo pequeño a lo inmenso, de la disyunción a la conjunción. Con estos procedimientos intentaremos detectar los mecanismos, conscientes o no, para la creación de la impresión de universalidad humanista.

### 3.1.1 El *agon* con el canon cubano

Reseñar la amplia bibliografía en torno a la obra de Martí en lo que concierne a su humanismo, a su consecuente integralidad, complejidad o universalidad o a la eticidad es una labor que aportaría poco a un consenso crítico consumado. Por ejemplo, tempranamente en *Lo cubano en la poesía*, el crítico Cintio Vitier, al apuntar la complejidad de las influencias martianas, expresa: “Así Martí asume lo español, lo americano y lo cubano en su denominador común, con tal profundidad, que resulta difícil discernir esos elementos de su obra”. En relación con las influencias del lenguaje martiano, algo similar afirmó Juan Marinello en su ensayo *Caminos en la lengua de Martí* (Marinello en *José Martí: Valoración Múltiple* 2007). Vitier lo

---

vegetación metafórica, de escamoteo de la realidad más desnuda hacia los terrenos de la alusión, la proclividad a la sugerencia y a la oblicuidad del mensaje. La presencia subyacente de una dramaturgia detrás del canto que procura lo lírico insondable, y el argumento vertebrando la emocionalidad del canto en lo hondo, donde no se puede precisar bien el cuerpo definitivo del poema detrás de la hojarasca, la niebla, los potros en el agua, las imágenes telúricas, que tan bien maneja Saint-John Perse, cuyos textos tienen una densidad trópica y simbólica extraordinaria, y que es a la larga procedente de la sensibilidad imaginal del Caribe. Como tomo de Martí la decisión de que el Yo tiene absoluto derecho a cantar por el universo entero, siempre que el Yo se dé, se ofrezca a ese mundo entero, siempre que exista una simbiosis de generosidad, de bondad, de intercambio, de justicia entre lo que aparentemente el hombre concibe como dicotómico, como abismal o dividido en dos.

llamó “espíritu unitario” y no solo se refiere a cuestiones como la mezcla indisoluble de herencias o influencias anteriormente mencionadas, sino también a cuestiones de género unitarias como la integración de la poesía a la prosa, cuyos mejores ejemplos quizás sean las crónicas de las *Escenas Norteamericanas* y sobre todo sus diarios de campaña (Vitier 1998: 232). La condición integradora, compleja o universal ha sido reconocida pues como uno de los rasgos fundamentales de la obra martiana.

La esencial condición ética de la obra de Martí, en la que su poesía juega un papel importantísimo, es también un asunto ampliamente demostrado y del que Manzano también se hace eco: “más de un analista de la obra martiana apuntó tempranamente, y es hoy mero consenso general, su central eticidad, su carácter ético total y permanente”. “Martí siempre escogía según leyes de lo estético y lo ético fundidos”, reitera Manzano. A esta condición ética Manzano ha dedicado uno de sus dos breves libros de ensayo publicados, *Mito y texto de José Martí* (1995), al que pertenecen las citas anteriores<sup>76</sup>.

En un ensayo inédito del profesor cubano José Emilio Hernández Sánchez, este especialista propone un análisis de la poética de Manzano como poética de la complejidad<sup>77</sup>. El polisémico término complejidad se ha utilizado con amplitud en varios ámbitos por lo que tomamos, junto a Hernández Sánchez, el del filósofo Edgar Morin, que nos ha parecido más apropiado para nuestros fines: “un tejido de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados, que presentan la paradójica relación de lo uno y lo múltiple” (Morin 2002: 40). La propuesta de Hernández Sánchez consiste en concebir la poesía de Manzano como una *red*, en la que esta cumple una función de matriz organizativa e integradora.

Desde esta perspectiva, la red se erige en su obra como un sustrato poético-simbólico de elevada significatividad. La construcción de la red cuaja en verdaderos murales dinámicos y complejos del mundo, donde las partículas del cuerpo lírico van formando un tejido cósmico [...]. (Hernández Sánchez)

---

<sup>76</sup> Junto al libro-ensayo sobre Martí, Manzano ha publicado otro breve libro de ensayo cuyo título es *Vector de intencionalidad y trabajo artístico* (2006), un texto teórico sobre el trabajo de creación poética del que no ocuparemos aquí. También ha publicado otros dos ensayos sobre la obra poética de Martí en los que estudia, desde su perspectiva teórica imaginal, dos de los poemarios martianos. Estos son “Luz y sombra de *Versos libres*”, en *Amnios*, (12) 2013, pp. 138-153 y “Una lectura icónica de *Ismaelillo*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 35 (2012), pp. 149-166. Además de estos dos otros ensayos dedicados a Martí, Manzano ha publicado también un ensayo sobre Nicolás Guillén en el que tampoco nos detendremos: “Vida y verdad en los primeros versos de Nicolás Guillén”, en *Amnios*, (3) 2010, pp. 132-142.

<sup>77</sup> Se trata de Hernández Sánchez, José Emilio. *La poesía de Roberto Manzano Díaz: la invención simbólica de lo complejo*. Ensayo inédito y prólogo de su poesía completa, en preparación editorial por el momento, cedido gentilmente para esta investigación por Roberto Manzano.

El paraguas metafórico de la *red* como matriz signica de la complejidad en Manzano la obtiene Hernández Sánchez de la propia poesía de este poeta. En *Pensamientos libres* (2006), hallamos este poema:

Me ponga donde me ponga aquí está la red. Viene la red, trayendo lo suyo, juntando sus aceites, desembocando y distribuyendo.  
Pero yo me muevo. Soy el cinético de la voluntad. Escojo mis asociaciones andando, mis enlaces desde todos los puntos.  
Viene de nuevo la red, exigiendo sus anillos. Hilvanando sus arcos y anudando sus válvulas. Trae una fuerte hidráulica interior.  
Pero me pongo allí, que es mi sitio. Ése es mi sitio –se fue acercando desde adentro–, y no aquel donde quiere ponerme lo fluido!

*15. Hay que tener cuidado*

(Manzano, “Pensamientos libres”, p. 75)

La *red* de Manzano, para Hernández Sánchez, no es un paraguas metafórico-signico que implica rigidez, inmovilidad o apresamiento. Como vemos en el propio texto de Manzano, más bien significa agregación, enlaces, conexiones y sobre todo movimiento, cinetismo, fluidez: “precisamente la voluntad artística del poeta de atrapar la permanente flujicidad de la existencia lo lleva a elegir, transitar e integrar niveles alternativos del conocimiento” (Hernández Sánchez). Uno de los modos de Manzano para alcanzar el nivel de complejidad o de integración que pretende es la utilización de un lenguaje proveniente de lo que Hernández Sánchez denomina “niveles alternativos del conocimiento”. La integración de términos provenientes de fuentes cognoscitivas alternativas, a menudo alejadas del lenguaje poético, constituye uno de los rasgos más llamativos de la poesía de Manzano. Tal particularidad se convierte a su vez en uno de los elementos de la sana pugna agonística, del *desvío* de Manzano, no solo léxico sino también de su postura poética. La profunda postura “integradora” de Martí es *revisada* en la poesía de Manzano por una postura sinérgica más profunda.

Recurrir a los lenguajes alternativos o “lenguajes sectoriales” no es, como sabemos, una nueva estrategia poética. Era un recurso conceptista socorrido por poetas de los Siglos de Oro como Quevedo, Góngora, Calderón y otros poetas menos conocidos. Los lenguajes sectoriales o técnicos tenían sus fuentes en sectores tan diversos como la gramática, la agricultura, la métrica, la astrología, la zapatería, la sastrería, la esgrima, la terminología eclesiástica, el lenguaje de los naipes, el del arte militar y muchos otros imposibles de reseñar en esta investigación (Arellano 2005). Sin embargo, es importante señalar cómo Manzano retoma este mecanismo de ampliación o de enriquecimiento lexicográfico y metafórico tan canónico como *vía obediente* dentro de la

tradición hispana para alcanzar sus *rebeldes* objetivos poético-sinérgicos. Como habíamos advertido, tomaremos, para ejemplificar lo anterior, el poemario *Synergos* (2005), cuyo título nos proporciona *a priori* una pista de lo que hemos venido anunciando. En uno de sus poemas, el poeta declara abiertamente su programa o plataforma poética del agrupamiento analógico:

Yo junto con las manos, con los ojos, con las sienes: siempre estoy sediento de seres y de cosas,  
hambriento de verdad y hermosura;  
admiro los enlaces, las pitas invisibles, los eslabones finos, los engranajes más profundos, las  
hiladuras más aéreas;  
todos los seres y cosas se me asocian en imágenes análogas como de padre a hijo, como de sobrino  
a conuñado;

[...]

todo lo junto, lo coso con la aguja de mi esperanza, con la algarabía de seres y de cosas que canta  
en mi pulso;

me gustan las cornucopias, que acumulan formas, y los relojes, que coordinan funciones;

prefiero la abundancia y el sistema, el desorden de la pasión y de la bondad, la claridad griega de la  
inteligencia;

todo lo junto con hambre, con sed, dentro de una extraña plenitud que desdeña lo partidario y lo  
fraccionario;

soy milite de lo que crece hacia la luz, aunque no sepan los libros y los estatutos responder a ese  
crecimiento;

me acerco por todos los deltas del espíritu hacia el equilibrio que, como un eje móvil, nos adhiere  
al horizonte!

(*Synergos*, 8, pp. 26-28)

Hemos preparado un mínimo inventario lexicográfico en cuatro grandes campos que se exponen más abajo y que constituyen evidencia de cómo Manzano acude a un vocabulario sectorial heterogéneo de latitudes tan anchas como la científica y tecnológica en todas sus amplias posibilidades –la botánica, la anatómica, la utilitaria, la mitológica, la toponímica y la onomástica o biográfica. Desde el plano puramente lexicográfico, el saldo de esta amalgama léxica, junto a otros recursos que señalaremos seguidamente, lejos de ser un alarde culturalista o enciclopédico, promueve una visión poética inclusiva y por lo tanto es un factor a tener en cuenta en su proyección de un humanismo amplio y universal.

1. Ciencias y tecnologías: geoides, cenotes, cráteres, polos, cangilones, equidistar, planos, ángulos, estrábricas, antibiótico, hidráulico, mecánico, nitrógeno, grúa, molécula, taxonomía, inoxidable, acueductos, anfiteatros, inflorescencia, hélice, rueda, gas comprimido, fabril, polea, aeróstatos, ortopedia, ecológico, combustible, congruencia, brújula, perímetros, agrimensura, ingeniería, válvula, plantilla, émbolo, admisión, escape, plomo, tungsteno, cuadrantes, matrices, pirámide, píldora, adobe, mucílago, telegramas, molino eólico, cardiogramas, ciclistas,

jeroglíficos, telegrafiar, cromosomas, aurículas, omóplatos, cinturas, rostros, músculos, mejillas, ojos, labios, huesos, sangre, dedos, corazón, nudillos, encías, oídos, seno, garganta, manos, sienes, tobillos, muñones, codos, costillas, alvéolo, pulmones, cabeza, esternón.

2. Herramientas, utensilios y profesiones: tenazas, esmeriles, espátulas, pitas, cucharas, cuchillos, ánforas, aguja, relojes, barreta, hornillo, lija, mortero, fragua, ebanistas, pescador de esponjas, turbinero.
3. Mundo animal y vegetal: mariposa monarca, bisontes, alciones, langostinos, sasafrás, férulas, águilas, hurones, vacas, caballos, felinos, bueyes, astillas, tronco, frijol, mamey, pulpa, umbelas, capullos, gavillas, bijol, castor, siguapa, golondrina, cáñamo, estambre, cervatillo, ardilla, habas, baobab, cocodrilo, zunzún, ponasí, murciélagos, búhos, tarántula.
4. Personajes y lugares célebres, mitología: Edvar Munch (pintor), César Vallejo (poeta), Thomas Edison (inventor), Tersites (guerrero), Nefertitis (reina), Lucrecio (poeta y filósofo), Hesíodo (poeta), Teócrito (poeta), Silvestre de Balboa (poeta), Greco (pintor), Heráclito (filósofo), Euclides (matemático), Jacob (personaje bíblico), Epicteto (filósofo), Bosco (pintor), Vigotski (psicólogo), Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (poeta), Brueghel, el viejo (pintor), Macchu Pichu, Liliput, Muralla china, Cólquida, Éfeso, Jericó, cíclope, Penélope, Odiseo, Plutón, Briaerio, Jasón, vellocino, Bóreas, argonautas, Eco, Tántalo, Edén, Fobos, Atlante.

Como de la manera acumulativa en la que hemos presentado estos términos no es posible ejemplificar cada uno de los textos en los Manzano ha hecho uso de los lenguajes sectoriales, proponemos un pequeño fragmento de poema como ejemplo de utilización del lenguaje técnico relacionado con la agrimensura para, en este caso, metaforizar el individualismo:

[...] me laceran los **muros**, los **muros**, los **muros**, todos los **muros**, los **muros** propios, los **muros** ajenos, la letanía de los **muros**;  
el hombre es un animal erigidor de **muros**, donde se detiene cierra el aire en torno pidiendo escarapelas y salvoconductos;  
un hombre solo está entre sus **muros** íntimos, cabeceando entre sus **lindes**, cercenándose las **salidas** más amplias;  
cuece sus habas silenciosamente, sobre el **borde** ríspido del **muro**, como quien descansa a gusto entre sus monedas;  
y el más próximo a éste **yergue** los suyos con sus **perímetros** vigilantes, sus **demarcaciones** belicosas;

y dos juntos ya **mampostean** apresuradamente, desarrollan sus **instituciones** magistrales, establecen los **acápites** de la ley; toman **medidas** de inmediato, que es la **agrimensura** de los vencimientos, la **ingeniería** de los éxitos más rápidos; (*Synergos*, 18, p. 53)

Un segundo recurso que Manzano articula para generar ese sentido de complejidad en su poética, señalado también por Hernández Sánchez, es la creación de “barbarismos” como resultado de la necesidad creativa de conectar realidades, ideas o visiones. Como sabemos, no es tampoco una nueva estrategia sino más bien una herramienta aprendida de los padres canónicos. Shakespeare, por ejemplo, creó unos mil ochocientos nuevos términos (Bloom 2011: 72). Habrá que también tener en cuenta a la hora de considerar la mayor o menor tolerancia a tal procedimiento el contexto social de los orígenes rurales de Manzano. En efecto, para los que están familiarizados con el lenguaje de los campesinos cubanos, tales términos, ahora estilizados por Manzano, no son más que el desenvolvimiento natural del lenguaje en el panorama rural de Cuba donde toda modificación léxica no reconocida por la academia es legitimada por el uso sistemático y consensual. Por lo tanto, el empleo de términos no reconocidos no solo es la resultante natural del contexto vivencial de Manzano sino que constituye además una contribución poética para elevar un fenómeno del habla, y no de la lengua, a un estatus estilístico. Así, como reflejo de este fenómeno del campo cubano, encontramos sedimentados en la poesía de Manzano una considerable colección de nuevos términos y expresiones nuevas cuyos mecanismos morfológicos de creación pudieran identificarse como los siguientes:

1. Verbalización del sustantivo o del adjetivo: se descompuertan, episodian las estrellas, cancionar, conjuncionar, universarse, gajear, encrucijarse, escandecerse, apeldañarse, moscardonear, inmensar, musicando, perimetrar, inicialar, pendular, marbetear, aciclonar, interludiar, zarcillear, aviborarse, horizontarse, resurreccionar, acolmenarse.
2. Sustantivación o adjetivación del verbo: encontradoras leyes, completez del cielo, trazadura, terminaduras, trizaduras, negreante, congregador, hiladura, trinante, anillador, graneante, espejeante, coreante, musitación, aunador, indagante, elongada, agolpante, tremolación, balanceable, indagante, tropezante, hervidura, haladura, eslaboneo, erigidor, compulsante, decididor, errancia, anegador, aunación, sendereadores, atractor.

3. Sustantivación del adjetivo o adjetivación del sustantivo: atorbellinado, coralidad, espiralidad, aturbinado, futurico, inderivable, imaginal, icárico, dedálico, minotáurico, implotado.
4. Hiperbolización del sustantivo: hojazón, hilazón, gajazón o gajazones, giración, brotazón.
5. Otros (alteración por prefijación, aféresis, prótesis o adición de terminación al sustantivo) : estrellerío, dueñez, praderío, desnacer, murmurío, nochor de la tarde, hópita, proximada, pestillar, hojerío, encajería, insecteo, pendulación, bascularse, indetenida, escuetez, encaminismo.
6. Nuevas onomatopeyas: ¡Eya!
7. Préstamos: performatizar, synergos<sup>78</sup>.

Un tercer recurso utilizado por Manzano para ganar en complejidad, y por lo tanto en universalidad humanística, es lo que Hernández Sánchez ha llamado, citando a Manzano, su *proxemia lírica*<sup>79</sup>. Tan temprano como en 1990, cuando la obra de Manzano no había sido publicada, ya Almanza era uno de los primeros en señalar las relaciones espaciales —las distancias— en la poesía de Manzano: “Manzano no es tanto un poeta de la tierra o de la naturaleza como un lírico de lo natural: sus imágenes son vegetales, minerales, físicas: *parece estar siempre incorporado a algún paisaje, o presidiéndolo*”<sup>80</sup> (Almanza 1990). También la profesora Del Pozo ha señalado brevemente la existencia de una poética del espacio: “en sus

---

<sup>78</sup> Sin que podamos afirmar que haya un vínculo procedural en esta dirección entre ambos poetas, Martí también fue bastante generoso en la creación de nuevos términos. Véase el ensayo de Herminio Almendros “Notas sobre Martí innovador en el idioma” y el ensayo “Introducción a Ismaelillo” de Ángel Augier, ambos en el volumen *José Martí: Valoración Múltiple*, 2007.

<sup>79</sup> El término *proxemia* lo hallamos explícitamente en la obra poética de Manzano en su poemario *Pensamientos libres* (2006), específicamente en el título del poema “Proxemia del que avisa”. El profesor Hernández Sánchez se refiere a este concepto pero no indica el texto de dónde lo toma:

Crea así vocablos y expresiones, como puertear, encaminismo, *proxemia lírica*, guarismo de ola, productividad del tiempo, batalla bifronte, motricidad oscura, orfismo del verso, dialéctica del trino, con un alto valor cognoscitivo-heurístico para atrapar el dinamismo de la red. (Hernández Sánchez)

Sin embargo, Hernández Sánchez saca muy buen provecho del concepto al identificar o clasificar en la obra de Manzano una humanística “proxemia que busca la armonía, la justicia y el amor”, una “proxemia [...] de carácter ascensional”, una “proxemia intercultural, una “elevada proxemia espiritual que toca las puertas de los humildes” y una “proxemia cognoscitiva orientada a estimular constantemente el descubrir” (Hernández Sánchez).

Hemos consultado con Manzano sobre el uso de este concepto:

Yo lo he empleado más en la conversación que en mis escritos reflexivos o poéticos. Pero lo he empleado, y recuerdo perfectamente que siempre lo he manejado [...] Yo lo empleo extendiendo el concepto central de la disciplina que se llama así. Parto de este concepto, pero lo adapto a todo, entre ello, y sobre todo, a la poesía. En la poesía hay una proxemia evidente, muy rica de genuino contacto humano [...] Es un concepto que sólo he esbozado, pero que yo mismo me debo, y debo a los demás, según veo, una exposición de todas sus posibilidades hermenéuticas en la expresión lírica. (Correspondencia electrónica de Roberto Manzano a Carlos Manresa, 8 de octubre del 2015)

<sup>80</sup> Subrayado nuestro.



textos se nos presenta una poética del espacio [...] a través de una arte sinérgico que resuelve todas las contradicciones aparentemente insalvables” (Del Pozo 2002: 43).

La *poética del espacio* en el poemario *Synergos* de Manzano contiene una variedad de elementos integradores o complejizadores cuya función es reunir, mediante procesos analógicos, realidades o visiones aparentemente sin contacto. Ya sabemos que la “visión analógica” es la base de los procesos metafóricos en general (Paz 1981: 97-114). Pero Manzano ha teorizado sobre cómo se construye en el plano imaginal estas asociaciones y cómo acceder a estas. En una entrevista inédita que data de 1997, a la que hemos accedido gracias a la gentileza de este autor, Manzano propone el concepto de *opsilogía* o de *método opsilógico* para el estudio de los planos imaginables de la poesía y por tanto también de lo que él llama la *estilística imaginal*. Nos permitimos la extensa cita que sigue porque en ella expresa las líneas fundamentales de su aproximación teórica opsilógica:

**Montesinos:** *Te he oído mencionar la palabra opsilogía al referirte al abordaje de la poesía. ¿En qué consiste la opsilogía?*

**Manzano:** La opsilogía no sería más que una disciplina de estudios literarios que trataría de captar las conexiones, el sistema de imágenes que contiene un libro de poesía, un libro de creación lírica, visto como si el libro de poesía nos estuviera proponiendo un filme, un frontispicio plástico o un holograma; y que ese holograma pudiera ser estudiado, o ese montaje filmico que el libro propone pudiera ser estudiado, hasta arribar a los planos conceptuales del libro, pero siempre moviéndose en el plano imaginal [...] Como el libro de poesía es una colección cerrada de textos, organizados autoralmente, dispuestos deliberadamente, bajo una semántica distribucional, el poeta sin percatarse compagina, elabora, edifica un universo óptico interno. Descubrir ese universo óptico interno sería el fin de la opsilogía, un mecanismo de interpretación literaria, un procedimiento analítico de la obra lírica. Creo que las posibilidades interpretativas, hermenéuticas, que pueden sacarse de un estudio de este tipo, serían interesantísimas. Se vería cuánto está la poesía hermana con otras manifestaciones artísticas como la pintura, la escultura, el cine, la danza, el teatro. Hay libros de poesía que detrás de su aparente atomización lírica están organizadas como pequeñas obras de teatro orgánicas, que tienen hasta su estructura interna característica, con una introducción, un punto de ataque, los conflictos, un clímax, un desenlace, etc. Esto siempre está estructurado por imágenes que poseen una sucesividad, y en el eje de esa sucesividad van creando una simultaneidad increíble de asociaciones, que generan en el receptor un mundo íntegro, un cosmos cerrado.

**Montesinos:** *¿Tienes ya elaborado algún instrumento metodológico?*

**Manzano:** Lo opsilógico es el método. Es esa manera de extraer la configuración imaginal profunda de un texto, de un libro, de un ciclo lírico. La estilística imaginal sería la perspectiva interpretativa en la cual lo opsilógico se inserta. Esta no es una estilística de la palabra, sino que rebasa este nivel de expresión para alcanzar las unidades imaginativas. Con ello dejamos detrás la vieja estilística lingüística, tan llena de apreciaciones y deslindes desde el ángulo de los filólogos, pero no desde la condición intrínseca de la poesía como arte complejo. Se verá que el estilo no es un desvío de una norma que han establecido los lingüistas, sino una configuración mental, de carácter plástico-simbólico, que ofrece una encarnadura visual interna a la obra poética suprimiendo las dicotomías que otros tipos de discursos presentan, y elevando exponencialmente los mecanismos de plasmación. Estamos hablando de una estilística más honda, que si bien se

inscribe en lo verbal, transfigura los planos idiomáticos en una red virtúemica superior, cuya transparencia —no la opacidad de que hablan tantos investigadores— atraviesa las palabras hacia el plano imaginal. Se trata de someter a análisis el plano imaginal, pero no como nudos sueltos, como lo realizan los abordajes psicoanalíticos, sino como un montaje, una arquitectura, una secreta edición que el poeta realiza de modo inconsciente hasta alcanzar las plenitudes expresivas que le satisfacen. Esas imágenes de llegada tuvieron unas imágenes de partida, y la recepción crítica, cuando atiende el plano imaginal, penetra al mundo interior del creador, al constatar el relieve simultáneo-secuencial que lo constituye<sup>81</sup>.

Como vemos en las citas anteriores Manzano dispone de unos conceptos teóricos bastante definidos para un análisis proxémico, o sea, para un análisis de las disposiciones ópticas y, por ende, de las relaciones espaciales en el plano de las imágenes, aunque ciertamente no ha contado con un desarrollo exhaustivo por las razones que expone en su carta citada en nota a pie de página. Esto no impide que, con los conceptos generales de *opsilogía* y *estilística imaginal*, intentemos una aplicación de ellos a la propia obra de Manzano. Para hacerlo, podemos inspirarnos en los conceptos propuestos por conocidos estudios del impacto metafórico en nuestra percepción de la realidad (Ej.: Lakoff y Johnson 2004 o Wheelwright 1979). Wheelwright, por ejemplo, señalaba, a propósito de lo que él llama “el símbolo arquetípico”, el hecho de que “a pesar de las grandes diferencias existentes entre las diversas sociedades

---

<sup>81</sup> Entrevista inédita *La poesía es un golpe cardíaco del mundo*, por Alejandro Montesinos. Mayo de 1997. Cuando le preguntamos a Manzano sobre lo que él ha llamado el *método opsilógico* o la *estilística imaginal* nos respondió:

Me doy cuenta que no puedo desarrollar, al menos ahora y por este medio, las explicaciones pertinentes para que comprendas exhaustivamente mi pensamiento teórico sobre la poesía y el ser humano. Mi utopía, la entrega personal que quiero hacer al ser humano a través de mi obra poética y reflexiva, la tengo bastante meditada (hasta donde esto es posible, por supuesto) y planificada hasta como índice de libros que están en proceso y otros que quiero escribir [...] me preguntaste qué era la estilística imaginal, la dialéctica de la secuencialidad y la simultaneidad, la opsilogía, ahora me has preguntado qué es la proxemia según yo la veo aplicada a la poesía y a la espiritualidad. En todos los casos no he podido armar una respuesta rápida, porque o bien al tópico le falta aún desarrollo en mi mente o resulta imposible exponerla brevemente. Tengo más práctica para explicar algunos detalles de ese edificio que te menciono en la conversación, pues mis veintiocho años de ejercicio profesoral me crearon la habilidad para exponer con claridad y síntesis algunas ideas muy complicadas y de extenso desarrollo [...] Tengo bastante elaborada (incluso me gradué de máster con una aplicación al *Ismaelillo* de esta nueva disciplina) la *estilística imaginal*, que tiene su sistema categorial, sus principios básicos, su método cognoscitivo, etc., ya absolutamente vertebrados en mi mente o parcialmente en algunos trabajos realizados, pero que tampoco me he podido sentar a escribir, por todo lo antes comentado. Si revisas el folleto del diplomado, verás un índice aproximado de esta disciplina que considero ha de ser fundada, pues sitúa lo estilístico en el terreno propio de la poesía, y no en los predios de la lingüística, el psicoanálisis o la hermenéutica de carácter posmoderno desde donde ha partido hasta ahora el análisis caracterizador de una obra lírica. (Correspondencia electrónica de Roberto Manzano, 8 de octubre del 2015).

Como sugiere Manzano, al revisar el folleto del *Diplomado Historia y Práctica de la Creación Poética*, impartido por el propio Manzano, el poeta Jesús D. Curbelo y la profesora Susana Haug en Cuba, encontramos en la sección VI los siguientes temas o conferencias: *El plano imaginal en la obra poética; El método opsilógico; Bases imaginales para el despliegue opsilógico; El texto artístico como red de imágenes; las subimágenes; Una probable taxonomía de las imágenes; Las supraimágenes; Las visiones; Soportes compositivos y lingüísticos del plano imaginal; El plano imaginal y sus relaciones con las formas básicas elocutivas y de expresión; Tematización de las redes imaginales; Alfabeto simbólico del habla imaginal; Análisis de algunas letras imaginales básicas; El habla lírica y el plano imaginal; El método opsilógico. Trabajo con un texto concreto: modelación del análisis; La magnitud y la función en la estructuración y análisis del plano imaginal; La secuencialidad de lo compacto; Los anillos de compacticidad; Visualización del mundo interior; Hermenéutica de la red imaginal; etc (Manzano 2007).*

humanas y sus modos de pensamiento y respuesta, hay también ciertas semejanzas naturales en la dimensión física y psíquica del hombre” (1979: 113). Algunas de esas “semejanzas naturales en la dimensión física”, por ejemplo, han sido también reseñadas por Lakoff y Johnson, como es el caso de las metáforas orientacionales que incluyen, entre otras, relaciones espaciales de tipo abajo-arriba o dentro-fuera (2004: 50).

Hemos seleccionado en *Synergos* (2005) siete pares de asociaciones analógicas en las que, algunas de carácter más espacial que otras, indican cierta proxemia, cierta relación espacial o cierta distancia. Como anunciamos al introducir esta sección, hemos distinguido tales asociaciones con los siguientes pares dialécticos: abajo-arriba, adentro-afuera, oscuro-claro, visible-invisible, inmóvil-móvil, pequeño-inmenso y disyunción-conjunción<sup>82</sup>. De modo ilustrativo y sin pretender ser exhaustivos, exponemos seguidamente algunos ejemplos de estas asociaciones analógicas.

#### 1. Asociaciones analógicas de tipo *abajo-arriba* o *arriba-abajo*:

[...] estaré sentado aquí en mi mesa, escribiendo, y cantaré afuera, **andando hacia** los más **altos** y agudos propósitos  
(*Synergos*, 2, p. 11)

tu vientre **se clausura arriba**, se ciñe contra tus vísceras hasta que es una faja y un gozne de movida elocuencia;  
[...]

**hacia arriba** tu vientre es solidario y **se prolonga** en dos colinas estrábicas hacia donde corre ansiosa la boca;

**hacia abajo** tu vientre **se abre** desde el abejo oscurecido del pubis en dos litorales donde demorar los labios;

(Ídem, 3, p. 14)

todo eso **salió de tus manos**, supo estar en tus ojos y en tus sienes y **salir** después, exacto y bien nacido, de tus manos;

nada valen las manos si no tienen el escarpelo y la correa de los ojos y las sienes, si no corren por la misma senda;

a enderezarlo todo, hijo mío, así, por el mismo trillo, **para ver cómo canta hacia el final, y arriba**, la hélice de la vida.

(Ídem, 13, p. 39-40)

#### 2. Asociaciones analógicas de tipo *afuera-adentro* o *adentro-afuera*:

[...] **adentro** de la vida va el vigor de la sombra y se agitan las aspas luminosas con una **gravedad** que no conoce límites.

(Ídem, 1, p. 10)

---

<sup>82</sup> Estas siete asociaciones, en sus pares dialécticos, no son las únicas posibles: hemos detectado también, por ejemplo, pares del tipo lineal-cíclico, interno-externo, orden-desorden, medida-desmedida, etc.

[...] vivan los dígitos **aproximándose**, las **juntas** kármicas, los frutos múltiples, y en **pesos** únicos y en bultos **grávidos** basculense sobre la báscula.

(Ídem, 1, p. 9)

**estaré sentado aquí** en mi **mesa**, escribiendo, y **cantaré afuera**, andando hacia los más altos y agudos propósitos

(Ídem, 2, p. 11)

tu vientre **equidista** de todo, distribuye arquitecturas deliciosas, **centralidad** del mundo, Macchu Pichu del cielo;

**desde** tu vientre **parten** expediciones invisibles

[...]

tu vientre **crece hacia los costados** con la misma voluntad de las guayabas, con la misma amplitud de los cometas;

(Ídem, 3, p. 13-14)

luego **queda el cráter abierto** y **regresa** el aire del silencio dentro de una inspiración tan larga como un tren;

y **va entrando**, en anillos de tristeza y consuelo, un color de brasa nocturna como una pequeña fiesta íntima;

(Ídem, 4, p. 16)

con cuántos racimos vive el hombre, **dentro** de qué férulas, árbol que nunca acaba de gajear **hacia la totalidad** del viento.

(Ídem, 5, p. 19)

**Voy a salir** al mar, **a partir** atravesando las aguas verdes de la orilla, las azules de lo alto, **a entrar** en lo más abierto;

(Ídem, 18, p. 53)

algo se hila  
en el **hondón**;

algo que **viene desde el corazón**  
y en la punta del **ojo interpela y vigila**;

(Ídem, 20, p. 59)

### 3. Asociaciones analógicas de tipo oscuro-claro o claro-oscuro<sup>83</sup>:

**lo oscuro** avanza, y **lo más claro**  
avanza, y el silencio, y el disparo;

(Ídem, 12, p. 35)

yo digo que hay que **entrar** de cuando en cuando en **lo lóbrego**, que hay que filtrar **tumbas**, descalzar rompiendo, soldar candelas;

haz y **envés**, lo que crece sobre contradicciones es sólido, la cofia y el ápice de la vida se buscan separándose;

yo soy poeta porque me inclino a lo cíclico, a lo que se muerde la cola para despertar con esa vehemencia hacia lo alto.

(Ídem, 15, p. 45)

---

<sup>83</sup> Véase comparativamente además en el ensayo citado más arriba a pie de página, *Introducción a Ismaelillo*, de Ángel Augier, los ejemplos de utilización de “luces y contrastes, de colores y matices” (Augier en *José Martí: Valoración múltiple* 2007: 327,329).

**Entro**, por lo compacto, rumbo **al fondo**  
y **escarbo** las raíces;

**levanto** las matrices  
del silencio **a la luz** de lo redondo;  
(Ídem, 20, p. 59)

4. Asociaciones analógicas de tipo visible-invisible o invisible-visible:

he aquí las aspas **invisibles**, que atraviesan **los planos** más demorados, las facetas más **sólidas**, los ángulos más abiertos  
(Ídem, 6, p. 20)

5. Asociaciones analógicas de tipo inmóvil-móvil o móvil-inmóvil:

y **yo soy el viajero**, yo siempre **soy el viajero**, el hombre **recostado**, meditabundo, que está **parado** en el estribo;  
**soy el viajero que ha partido y que no ha llegado nunca**, que busca lo ilusorio dentro del túnel de los trenes;  
y entonces digo adiós a todos, y adiós a mí mismo, y estoy diciendo adiós, moviendo el pañuelo utópico;  
y yo **tengo una larga vida detrás**, y **una larga esperanza delante**, y una opresión dolorosa dentro del corazón que canta mucho;  
(Ídem, 10, p. 31)

6. Asociaciones analógicas de tipo pequeño-inmenso o inmenso-pequeño:

**la piel** de tu vientre es **como** una pulida **sortija**, como una transparencia de **caracol** rosado, como un **paladar celeste**;  
(Ídem, 3, p. 13)

7. Asociaciones analógicas de tipo disyunción-conjunción o conjunción-disyunción:

[...] rompiendo su posición habitual, al pasar **el aspa**, se transparenta la molécula del fondo, y luego vuelve a su celdilla;  
ahora, que cruza **el aspa**, vamos a verle a todo el racimo y la elipsis del espejo, y la hipérbole verdeante del deseo;  
vamos a verle **la espiga y el pezón, el horizonte y la cárcava, el metal y la cera, la esquina y el ombligo**;  
ahora que viene **el aspa, la circulación** que odia la falta de hervor del marasmo y la hervidura sin sabor de lo cotidiano;  
a soplar, a compulsar, a **girar** con todo lo que acontece para poder ver algún día el fondo y **la conjunción**;  
(Ídem, 6, p. 21)

**Yo junto con las manos, con los ojos, con las sienes**: siempre estoy sediento de seres y de cosas, hambriento de verdad y hermosura;  
**admiro los enlaces, las pitas invisibles, los eslabones finos, los engranajes más profundos, las hiladuras más aéreas**;  
**todos los seres y cosas se me asocian en imágenes análogas** como de padre a hijo, como de sobrino a conuñado;  
[...]

me gustan las **cornucopias**, que **acumulan** formas, y los relojes, que coordinan funciones;  
prefiero **la abundancia y el sistema, el desorden** de la pasión y de la bondad, la claridad griega de la inteligencia;

**todo lo junto** con hambre, con sed, dentro de una extraña plenitud que desdeña **lo partidario y lo fraccionario**;

[...]

me acerco por todos **los deltas** del espíritu hacia **el equilibrio** que, como **un eje móvil**, nos **adhiera** al horizonte!

(Ídem, 8, p. 26,-28)

**coliguemos** los himnos y las ciencias,  
los hierros y el pistilo, la espuma y el cristal;

los vivos y los muertos, en **la unidad total**  
de la semilla;

(Ídem, 20, p. 62)

El saldo de las observaciones anteriores nos ha permitido dar con algunas claves léxicas y metafóricas de la poética de Manzano que desembocan en una impresión de inclusividad, complejidad o universalidad humanista. Así, la selección de un vocabulario heterogéneo, en ocasiones, como vimos, con términos bastante alejados de la literatura, la ampliación del lenguaje poético de Manzano mediante la creación de nuevos términos y sobre todo la estructuración de analogías de carácter proxémico en el plano imaginal se conjugan para proyectar en sus textos unas visiones acumulativas o cósmicas. No son estas claves únicas y un análisis prolongado de su obra seguramente detectaría otras que el límite de espacio nos impide indagar. Nos basta señalar estas tres para que, cuando se haga una lectura, por ejemplo, de libros como *Synergos* (2005) o *Pensamientos libres* (2006) se perciban las claves poéticas que proyectan un sujeto lírico narrando o presidiendo un cosmos, un universo. A esto último hay que agregar otro factor, sin el que toda la sensación cósmica que nos proporciona la poesía de Manzano ganaría menos en humanismo. Nos referimos a la perspectiva ética que sus textos explicitan con sistematicidad. En *Synergos* (2005), hallamos varios ejemplos de las explícitas claves éticas de Manzano, que pueden identificarse como siguen:

#### 1. Vocación por la libertad:

[...] yo digo que nunca, y en ninguna parte, fueron signo de expansión los yugos, aunque se encuentren bien labrados;

debajo de los muros no nace la brujita ni el baobab, ni puede sentarse el ojo asombrado a escribir un madrigal;

no se puede disfrutar la ligereza de lo redimido, sino padecer un plomo que se comporta como una losa en el pecho;

(Ídem, 18, pp. 54)

## 2. Aceptación del dolor y del sufrimiento:

[...] porque ahora exhumo un gran dolor que no es élego ni himnico, ni flemático ni atlético, ni femenino ni varonil;  
es un dolor, Vallejo, sin sabor ni expediente, hincado como una mala vértebra en la sucesión congojosa del vivir;

[...]

luego que marbeteen, que ausculten, que desahucien como es usual cuando se ha cumplido la honradez del dolor;

[...]

sólo deseo deshabitar el dolor, como un estertor que de pronto sale y se divide en dos rostros que se miran de frente;

(Ídem, 4, pp. 15-16)

## 3. Sentido de la humildad:

hay que imitar  
lo que ocurre a la arcilla, a la mazorca, al mar;

el que no sedimenta  
no avienta;

la luna con imán  
más luces capta con menor afán;

(Ídem, 12, pp. 37)

## 4. Magnanimidad:

[...] ay, tengo el dolor de los errores, de las culpas, de los tropiezos, de las caídas donde se malogra el destino;

pero tengo también la fe inoxidable, la pujanza del que levanta su lucero del lodo, del que acicala sus propias ánforas;

yo soy rápido de perdón, inválido para el rencor, conmigo puedes hablar como si los dos ya nos hubiéramos muerto;

(Ídem, 8, pp. 27)

## 5. Veneración y respeto por el pasado y los antepasados:

[...] los muertos se deslizan  
tremolando las íntimas banderas;  
dentro de sus escuálidas fronteras  
sus torres movilizan;  
desde allí avisan  
con bocinas profundas;  
corren, trepidan, suben por las gradas  
rotundas llenas de lámparas las finas manos?;  
los muertos son livianos  
y de voces fecundas;

(Ídem, 20, pp. 60)

## 6. Marcado sentimiento filial:

HIJO MÍO [...] te veía crecer, como él, como él mismo, con tus nudillos mágicos que conocen las posturas secretas del universo;

(Ídem, 9, pp. 29-30)

[...] a enderezarlo todo, hijo mío, así, por el mismo trillo, para ver cómo canta hacia el final, y arriba, la hélice de la vida.

(Ídem, 13, pp. 40)

[...] y en tu delgadez cantada toco, hija mía, un pan sin corteza, una masa tibia de inocencia y ternura.

(Ídem, 17, pp. 52)

[...] hija mía, respóndeme cuando seas grande hacia qué sitios se va el alma entonces, pues todo se comporta como ido;

(Ídem, 20, pp. 57)

#### 7. Solidaridad con los desposeídos:

[...] sé que eres, aunque tú no lo consideres, absolutamente indispensable, que el mundo te reclama, urgido de ti;

(Ídem, 22, pp. 64)

[...] desde aquí telegrafio mi solidaridad más vasta, y qué necesitas que yo sueñe por ti, porque yo soy ducho en sueños;

yo tengo una extraña sintonía con lo superfluo, con lo que pisotean, con el ensimismamiento que los otros se callan;

a lo largo de mi vista oteo a las víctimas, y escribo cartas de denuncia que llegan tarde a los altos talleres;

(Ídem, 22, pp. 66-67)

Con estas selectas directrices éticas, sumadas a las claves cósmicas que marcan su discurso y que señalábamos más arriba, obtenemos un conjunto poético en el que la universalidad y el humanismo se perfilan con claridad. Ahora bien, a los efectos de la influencia poética, ¿de qué nos servirá este “retrato poético” de Manzano que hemos venido esbozando? la detección de estas claves resulta útil precisamente porque nos proporciona un retrato humanístico de Manzano que sin dudas emula con el legado humanista martiano, en el que, como vimos, se integra lo ético y lo estético en una sola pieza. En esta relación poética de Manzano con Martí, no queremos dejar de insistir en que tal emulación tiene más de continuación *desviada*, según sean los clinámenes que haya tomado Manzano, que de rivalidad poéticamente premeditada. Es más amor que defensa. Esto nos lleva a concluir que es más en el ámbito de la profundidad humanística y no tanto en el plano formal que en la obra poética de Manzano se da la “lucha” –si es que podemos utilizar en este caso ese término— contra la ansiedad de la influencia proveniente de la obra de José Martí.



### 3.1.2 El *agon* con el canon occidental

En la sección anterior nos referíamos brevemente a dos conceptos manejados por Manzano para la teoría poética, la *opsilogía* y la *estilística imaginal*. Con la ayuda de estos y a partir de un poema efrástico del libro *Transfiguraciones* (2000) del poeta Roberto Manzano, en esta sección pretendemos, en primer lugar, hacer una revisión de la *écfrasis* como elemento visual unitivo entre lo espacial y lo temporal, entre lo simultáneo y lo sucesivo<sup>84</sup>. Nos preguntaremos, por último, si, en los mecanismos empleados por Manzano para lograr el paso de lo simultáneo a lo sucesivo, hay elementos agónicos que apuntan a cierta ansiedad de la influencia. La novedad del análisis que sigue consiste en que se aplica la teoría de las influencias poéticas, no ya a los pares poema-poema o poeta-poeta, como lo ha hecho Bloom hasta ahora, sino al par artista-artista o, si se quiere, al par poesía visual-poesía verbal.

Desde la antigüedad, la teorización sobre la *écfrasis* o el concepto de *écfrasis*, generalmente como descripción de una obra pictórica, no ha variado mucho. Según Luz Aurora Pimentel (2003), citando a su vez a Murray Krieger en su ensayo *Ecfrasis y lecturas iconotextuales*, nos dice que ya en los siglos III y IV d. C., Hermógenes, definía el término dentro de la retórica como “una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos”; una descripción que tenía la virtud de la *energeia*” (Pimentel 2003: 281). En la actualidad, según la misma Pimentel, Leo Spitzer define la *écfrasis* como “la descripción poética de una obra de arte pictórica y escultórica”. Repasa Pimentel también otras definiciones, como la de James Heffernan, un poco más amplias o específicas; se trata de “una representación verbal de una representación visual”, aunque también Claus Clüver ampliará aún más este concepto a “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto de un sistema sígnico no verbal” (Pimentel 2003: 282). Por último, Ryan Welsh, más allá de zanjar entre la descripción o de la representación, opta por el matiz original emotivo enfatizando en la cuestión de la *energeia*: “the true use of ekphrasis was not to simply provide astute details of an object, but to share the emotional experience and content with someone who had never encountered the work in question” (Welsh 2007).

---

<sup>84</sup> El concepto de *écfrasis* es tan antiguo como la humanidad y ha evolucionado a lo largo de los siglos. El término proviene del griego. *Ek* significa “afuera” o la preposición “a”, y *phrasis*, hablar, explicar, lo que significaría explicar, o hablar para o hacia afuera, expresarse. Sería oportuno hacer notar que, en las diferentes bibliografías consultadas, este término aparece con diferentes ortografías. Así, en español, lo encontramos como “ecfrasis” o *écfrasis*. En inglés, como “ekphrasis” o *ecphrasis*. Hemos optado finalmente por *écfrasis*, pues de esta manera lo emplea el poeta Manzano en una de sus entrevistas.

También la ékfrasis generó debates o, al menos, cuestionamientos o interrogantes desde la antigüedad hasta hoy. Como sabemos, en la antigüedad, el poeta Horacio no veía ninguna diferencia entre poesía y pintura en cuanto a los efectos, entre otros visuales, que estas “artes hermanas” producían. Su conocida frase *ut pictura poesis*, “la pintura es como la poesía”, o viceversa, fue el origen de una larga polémica sobre la relación entre lo visual y lo verbal que ha atravesado siglos<sup>85</sup>. Así, en el siglo XVIII (1766), en su ensayo *Laocoonte*, el filósofo y crítico de arte alemán Lessing, contradice lo anterior y vuelve a abrir el debate sobre las evidentes diferencias entre poesía y pintura. Para este autor, la pintura es generada a partir de lo que él llama “signos naturales o correspondencias directas de las formas de la naturaleza” mientras que la poesía se construye sobre “signos arbitrarios” cuyo vínculo es creado convencionalmente. Así, poesía y pintura representan, simulan, imitan desde una semiótica diferente aunque pueden producir efectos similares. De este modo Lessing definirá que “la literatura es un arte del tiempo y la pintura un arte del espacio” (Lessing 1964). El asunto, que como vimos remonta a la frase de Horacio en su *Arte Poética* o *Epístola a los Pisones*, se convirtió en uno de los debates más antiguos de la estética. ¿Es la poesía, la escritura en general, un arte inscrito en una cierta temporalidad mientras que la pintura, o las artes visuales, se ejecutan en una simultaneidad? La visualidad de la imagen instantáneo-pictural está dicotómicamente opuesta, según este punto de vista, a la visualidad sucesiva o progresiva de la imagen escrita.

Ahora bien, las fronteras entre lo espacial y lo temporal no son en ocasiones tan claras, ni están siempre rigurosamente definidas. En su ensayo *Space and Time: Lessing's Laocoon and the Politics of Genre*, W. J. Thomas Mitchell nos ofrece algunas pistas (1986). Para Mitchell, la originalidad de Lessing no consiste en su conclusión de que literatura y pintura no son lo mismo, sino en “su tratamiento sistemático de la cuestión espacio-tiempo”<sup>86</sup> (1986: 96). Las preguntas de Mitchell son las siguientes: “¿cuán adecuadas son las distinciones de Lessing entre las artes temporales y las espaciales como instrumentos de análisis?” y “¿qué condiciones históricas hicieron que Lessing estableciera dichas distinciones?”. La propuesta de Mitchell pudiera resumirse en sus propios términos: “nuestra primera premisa sería que las obra de arte, como todos los otros objetos de la experiencia humana, son estructuras espacio-temporales, y que lo

---

<sup>85</sup> Es oportuno recordar que algunos autores consideran que se ha malinterpretado o descontextualizado la cita de Horacio. Véase García Berrio, Antonio, “Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1977, pp. 921-937 y Arellano, Ignacio, “*Ut pictura poesis*”, en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1999, pp. 220-226.

<sup>86</sup> Todas las citas del ensayo de Mitchell son traducciones nuestras.

interesante es comprender la construcción particular espacio-temporal y no etiquetarla como temporal o espacial” (1986: 103). Dicho de otro modo, la dicotomía espacio-temporal en las artes está fundada sobre bases corregibles, o por lo menos, revisables. Para Mitchell la solución no está en la diferenciación, sino en la contextualización. Mitchell propone “una nueva vía de concebir el problema espacio-tiempo en las artes, como una lucha dialéctica en la cual los términos opuestos asumen diferentes funciones o relaciones ideológicas en determinados momentos de la historia” (1986: 98). Por otra parte, Mitchell afirma que, de todas formas, “la pintura expresa acciones temporales indirectamente, por medio de los cuerpos; la poesía representa formas corporales indirectamente, por medio de acciones” (1986: 101). Mitchell estructura la realización de la ékfrasis en tres fases: la *indiferencia eckfrástica*, la *esperanza eckfrástica* y el *miedo eckfrástico*<sup>87</sup> (Mitchell 1994a: 152). Tales fases son vistas, como notamos, desde la relación con lo *otro*. Considerando estas tres fases, Mitchell describe la poesía eckfrástica como “el género en el que los textos encuentran sus *otros* semióticos propiamente [...] llamados artes visuales, gráficas, plásticas o ‘espaciales’” (1994a: 156). Para Mitchell, “nuestra confusión con la ékfrasis proviene de la confusión entre las diferencias de medio y de significación” pues, en otras palabras, no debe confundirse el medio con el mensaje. Las conclusiones de Mitchell son que “no hay, semánticamente hablando [...] diferencias esenciales entre textos e imágenes” pero que sí hay “diferencias importantes entre los medios visuales y verbales al nivel de los tipos de signos, formas, materiales, representaciones o tradiciones institucionales”. La respuesta fenomenológica que Mitchell supone para ese error de matiz o “misterio”, que consiste en nuestra tendencia a “tratar el medio como si fuera el mensaje”, pudiera ser “la relación básica del *ser* (como sujeto que habla y que ve) y el *otro* (como objeto que es visto y que calla)”<sup>88</sup>. Es decir, nuestra distancia, como sujetos, de lo otro, de la otredad, ha hecho que tendamos a distanciar lo visual de lo verbal, la imagen del texto hasta caer en las teorizaciones relativas a la ékfrasis que ya repasamos. Desarrollar la teoría iconológica de Mitchell no es nuestro objetivo pero, como vemos, nos referimos a ella en aras de hacer notar que, desde la perspectiva ideológica o

---

<sup>87</sup> Según Mitchell, la “ekphrastic indifference” es “the commonsense perception that ekphrasis is impossible”; la “ekphrasis hope” es “when we discover a ‘sense’ in which language can do what so many writers have wanted it to do: ‘to make us see’; y, por último, la fase “ekphrastic fear” es “when we sense that the difference between the verbal and visual representation might collapse” (1994: 152).

<sup>88</sup> Mitchell W. J. T. “Ekphrasis and the Other”. En línea: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>, párrafos 12 y 15.

intersemiótica, como una entre tantas, se podría socavar los conceptos sobre los que se funda la aparente separación de las artes en espaciales o temporales.

Por otro lado, Pimentel ha propuesto tres categorías de écfrasis según la existencia que tenga el objeto con el que se relaciona. Así, tenemos la écfrasis *referencial*, *nocional* y *referencial genérica*:

De tal suerte que podemos hablar de *écfrasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de *écfrasis nocional* cuando el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles. Hay, sin embargo, un tipo de écfrasis intermedio que yo querría llamar *écfrasis referencial genérica*, y que con frecuencia se observa en textos ecfásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista. Ejemplo de la écfrasis referencial genérica serían los “cuadros” descriptivos en Proust que evocan a Monet, sin remitir a uno solo, o bien al surtidor de Hubert Robert que tiene como referente el “tipo” de fuentes y surtidores diseñados y pintados por Robert, pero no un objeto único. (Pimentel 2003: 285)

Habría que agregar, por último, que la cuestión de la construcción de la écfrasis ha estado presente, implícita o indirectamente, en los estudios intertextuales o semióticos (Genette, Kristeva, etc.) en tanto que en ella ocurre un fenómeno o proceso de transformación, traspaso o intercambio de unos códigos (visuales) a otros (verbales) con su consecuente herencia intertextual (Keane Greimas 2010: 22-26).

En cuanto a la relación de autores del canon occidental que han empleado la écfrasis, ya sea vista como recurso retórico o como estrategia discursiva, la lista sería demasiado extensa. Es sabido que la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* y del tapiz de Penélope en la *Odisea* de Homero constituyen los dos primeros casos de écfrasis en la literatura occidental (Keane Greimas 2010: 15). Le siguen autores de la antigüedad como Virgilio, Longo y autores mucho más actuales como Ronsard, Baudelaire, Balzac, Proust, Keats, Shelley, Stevens y tantos otros imposibles de citar (Maurisson y Verlet 2006, Mitchell 1995). Sin pretender una enumeración exhaustiva, en las letras hispanas peninsulares sucede lo mismo. La écfrasis se remonta a textos como la descripción de urna del viejo Tormes en la *Segunda Égloga* de Garcilaso, pasando por Góngora, Lope y Calderón, hasta llegar a Manuel Machado, Miguel de Unamuno, Rafael Alberti, Ángel González, Gloria Fuertes y Ana Rosseti (Keane Greimas 2010). En Cuba tenemos los casos de Julián del Casal, Nicolás Guillén, algunos poetas del grupo *Orígenes* como Lezama o García Marruz y ahora Manzano.

Para insertar a Manzano en el breve panorama que acabamos de presentar, preferimos comenzar por su reflexión teórica sobre cuestiones en torno a lo visual y lo verbal, lo simultáneo

y lo sucesivo y a la écfrasis propiamente. Para ello nos valdremos de algunas de sus entrevistas, muchas de ellas inéditas, a las que hemos tenido acceso gracias a la gentileza del autor. La primera de estas entrevistas es la que concediera Roberto Manzano a Saulo Antonio Fernández Núñez:

*Como poeta has practicado la écfrasis o versión literaria del texto visual —no hay más que leer tu magnífico poema dedicado al cuadro «Los sirgadores del Volga», de Repin, para darse cuenta. Además de los poetas modernistas, los poetas de Orígenes emplearon con sistematicidad este recurso. Dentro de la poesía cubana actual, ¿cómo crees que se comporta la écfrasis?*

Como en todo, hay en la écfrasis clases y subclases. Y pienso que la explícita abunda menos que la implícita. En los movimientos poéticos anteriores, un poco ya lejanos, abundaba más la primera, y los de hoy prefieren utilizar el texto visual como estribo, más que como una paráfrasis o apropiación. Pero lo visual rige el mundo de hoy con tiranía increíble, y la vista constituye el analizador más festejado de nuestra cultura. Poseer un mundo es tener una mirada. Desdeñado el plano pictórico tradicional, la creación saltó de la delgada verticalidad hacia un derramamiento tridimensional [...] *Pienso —trabajo en ello desde hace tiempo— que un poema puede ser estudiado como texto visual, como dramaturgia o compleja edición plástica, como holograma del mundo interior. Esta perspectiva genera de inmediato una nueva estilística: la imaginal. Y un método: el opsilógico.* Ya ves, no sólo he creado utilizando como estribos grandes pinturas que me comuniquen mensajes especiales, sino que he mirado también al poema, desde el punto de vista reflexivo, como ventana plástica del mundo dentro del marco de una subjetividad<sup>89</sup>.

En la entrevista a Alejandro Montesinos, que hemos mencionado en la sección precedente, al referirse a las ganancias que propiciarían el método opsilógico, expresa:

Creo que las posibilidades interpretativas, hermenéuticas, que pueden sacarse de un estudio de este tipo, serían interesantísimas. Se vería cuánto está la poesía hermanada con otras manifestaciones artísticas como la pintura, la escultura, el cine, la danza, el teatro. Hay libros de poesía que detrás de su aparente atomización lírica están organizadas como pequeñas obras de teatro orgánicas, que tienen hasta su estructura interna característica, con una introducción, un punto de ataque, los conflictos, un clímax, un desenlace, etc. Esto siempre está estructurado por imágenes que poseen una sucesividad, y *en el eje de esa sucesividad van creando una simultaneidad increíble de asociaciones, que generan en el receptor un mundo íntegro, un cosmos cerrado*<sup>90</sup>.

En otra entrevista, realizada por Teresa Fornaris y publicada esta vez en la revista *La letra del escriba* en septiembre del 2007, vuelve sobre la dialéctica de la sucesividad y la simultaneidad:

El poema se construye en lengua, y la lengua es secuencial [...] si atravesamos el signo lingüístico hacia el signo literario, que es la imagen, entramos también, aunque en un nivel superior, ya artístico propiamente dicho, en otra vivísima dialéctica de lo secuencial y lo simultáneo, de lo que se contrae y se expande. Estamos ya en ese raro holograma que es capaz de producir el buen poema<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Entrevista inédita *La poesía es un paso que sube en la sombra*, por Saulo Antonio Fernández Núñez. Abril 2008. Subrayado nuestro.

<sup>90</sup> Subrayado nuestro.

<sup>91</sup> Entrevista *En las proximidades del poeta*, por Teresa Fornaris. Publicada en la revista *La letra del escriba*, (62) 2007.

Como vemos en las tres citas, para Manzano, como para Mitchell, no hay dicotomía entre la distinción de lo espacial y lo temporal. Lo simultáneo y lo sucesivo se integran dialécticamente. Manzano, al referirse al mundo interno del creador, a su ingeniería más íntima nos invita a “constatar el relieve simultáneo-secuencial que lo constituye”. Manzano está convencido de que, como bien lo enuncia el título de uno de sus poemarios, todo es sinergia.

Como habíamos anunciado al principio de esta sección, el poema del que nos ocuparemos, escrito en 1996, se encuentra en el libro *Transfiguraciones* (2000) que contiene sólo dos extensos poemas. Nos ocuparemos únicamente del texto efrástico *Los sirgadores del Volga* que, como *écfrasis referencial* según las clasificaciones de Pimentel, remite explícitamente al cuadro homónimo del pintor Iliá Yefimovich Repin y que reproducimos seguidamente<sup>92</sup>.



Los sirgadores del Volga

Antes de entrar en el análisis del texto poético de Manzano, resulta conveniente hacer un paréntesis y volver al ensayo de Hernández Sánchez que hemos citado anteriormente. Aunque no sea una alusión explícita a la teoría de las influencias de Bloom, una frase de Hernández Sánchez a propósito de *Los sirgadores del Volga* de Manzano expone medularmente los mismos conceptos de Bloom:

Manzano asume el vínculo de la poesía con la plástica no como paráfrasis, sino como estribo; por lo que el título del libro anuncia que estamos ante un particular proceso de écfrasis, contentivo de una raigal transformación interpretativa y una creativa trasposición de códigos. (Hernández Sánchez)

---

<sup>92</sup> *Los sirgadores del Volga* es un cuadro del pintor ruso-ucraniano Iliá Yefimovich Repin, quien nació el 5 de agosto de 1844 y murió el 29 de septiembre de 1930. El cuadro *Los sirgadores del Volga* fue creado entre 1870 y 1873.

Esta afortunada metáfora de utilizar un texto, ya sea verbal o visual, como “estribo” más que cómo “paráfrasis” refleja perfectamente la distinción que Bloom hace entre mala lectura o la lectura errónea y cualquier otra lectura. La metáfora del “estribo” implica apoyatura, de modo que el autor posterior no puede dejar de construir su obra sobre la que el autor o la tradición anterior han realizado, lo que implica volver a recorrer el mismo trayecto artístico, aunque, a la vez, tampoco pueda permitirse no llevar a cabo “una raigal transformación interpretativa” so pena de simplemente no ser.

El poema “Los sirgadores del Volga” consta de 7 secciones y de cuarenta estrofas de varios tipos. De manera resumida el poema se estructura como sigue:

Canto	Cdad de estrofas	Tipo de estrofa	Tipo de metro	Tipo de rima	Sujeto
1	7	Serventesios	Endecasílabo	Consonante	1ra plural
2	4	Estrofa de 9 y 10 versos	Aleandrino	Blanca	2da singular
3	4	Irregular entre 7 y 8 versos	Irregular	Blanca	3ra singular
4	3	Irregular entre 8 y 12 versos	Irregular	Blanca	3ra singular
5	3	Irregular entre 6 y 14 versos	Irregular	Blanca	3ra singular
6	4	Irregular entre 10 y 12	Irregular	Blanca	2da singular
7	15	Tercetos encadenados	Endecasílabo	Consonante	1ra persona
Total	40				

A primera vista podemos apreciar elementos que indican una circularidad o un ciclo formal en la estructura del texto. Los metros que abren y cierran el poema son endecasílabos mientras en el interior se vuelven irregulares. La rima consonante abre y cierra el poema, mientras en el interior se trata de versos sin rima. Las personas del sujeto lírico son la primera y la segunda en los dos primeros cantos; la segunda y la primera respectivamente en el penúltimo e

último canto. ¿Tal circularidad de qué puede ser índice? De un ciclo dramático cuyo fin será su propio comienzo.

Según el método opsilógico que esboza Manzano más arriba, se impone un inventario de imágenes sucesivas o isotopías<sup>93</sup> imaginales que construyan una simultaneidad o escenario que refleje, en este caso, el drama de la representación visual. La pretensión de re-presentar, o sea, de volver a presentar el texto visual (el cuadro) genera una tensión. Tal tensión lo empuja a “emular” con él. Tal tensión dará además como resultado, un *desvío*, menor o mayor, insuficiente o suficiente. El resultado insuficiente será aquel en el que Manzano se limite simplemente a describir el cuadro o texto visual, lo que equivale a la ausencia de agon. El resultado suficiente será aquel que logre producir una *energeia*, un impacto emotivo simultáneo que refleje la simultaneidad dramática que el cuadro presenta, ahora logrado con medios sucesivos y lingüísticos. Hay que recordar que, aunque alejada de cuestiones relacionadas con las influencias intrapoéticas, en el sentido de la capacidad narrativa del texto, ya apuntaba Pimentel: “el texto verbal confiere significaciones al texto plástico que no necesariamente le son propias” (Pimentel 2003: 286), de tal forma que el texto plástico adquiere posibilidades impensadas desde su visualidad. Se refiere así esta autora al “impulso narrativo”, difícilmente presente en el texto visual. Este impulso dinamiza el texto visual, o como dice Heffernan: “la écfrasis es dinámica y obstétrica porque ayuda al arte visual, preñado de narratividad, a parir ese impulso embrionariamente narrativo, haciendo explícita la historia implícita en el arte visual” (Hefferman 1993: 5 en Pimentel 2003: 286)<sup>94</sup>. Lo que genera la simultaneidad en el texto de Manzano no está tanto en el plano lingüístico, aunque lo atraviesa, como en el plano imaginal. Es en el plano de las imágenes, al que remiten tanto colores y formas como las palabras, donde ocurre la ansiedad de la influencia en el caso ecfástico. El arco que genera la tensión creativa de la que hablamos es lo que Bloom llama ansiedad de la influencia.

Ahora bien, ¿qué hace Manzano para “emular” con la imagen que el texto visual propone? Lo primero es el amor, como propone Bloom, o la obediencia, como proponemos en

---

<sup>93</sup> Greimas definió de manera general el concepto de isotopía como “conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato” (Greimas en Beristain 1995: 286).

<sup>94</sup> Por el contrario, y en sentido inverso, acota Pimentel, “la percepción del objeto plástico afecta nuestra lectura del texto ecfástico”. Es lo que la ensayista denomina “*el incremento icónico* en la significación verbal” (2003: 286). La imagen real evocada nos adelanta, culmina o intensifica la imagen creada por el texto ecfástico. Pero, de la misma manera que ambos textos se atraen, también se repelen. El texto visual, por su carácter físico y tangible, tenderá siempre a resistir la resignificación que propone el texto ecfástico.



nuestro caso. Si volvemos al cuadro de Repin, lo primero que llama la atención o la imagen que prevalece en el observador es la de unos hombres halando. “Halar” es el núcleo significativo más importante del mensaje del cuadro, o sea, el sufrimiento o el dolor a través de ese prisma visual. “Halar” o el sufrimiento es por lo tanto lo que en el texto de Manzano deberemos buscar primeramente, como “estribo”, pero ahora con los medios lingüísticos con los que dispone. A la misma vez, debemos hallar el *desvío*, la “transformación interpretativa” y la “transposición de códigos” de la que hablaba el profesor Hernández Sánchez. Por lo tanto, lo segundo que vamos a hacer es explorar la presencia de tres factores para lograr la emulación entre los códigos visuales y los códigos verbales. Estos tres factores son *el cambio de persona en el sujeto lírico, el empleo de isotopías de un vocabulario y de unos sintagmas relativos al sufrimiento y al dolor y, por último, la utilización de los recursos formales, particularmente la medida de los versos y la estructura y disposición estrófica* para apoyar el contenido poético. La conjugación de estos tres factores genera, a nuestro juicio, una carga emotiva, una *energeia*, una sana superación del dramatismo proyectado por Repin con sus códigos visuales, ahora con los códigos verbales de Manzano. La tensión generada por ese proceso es lo que Bloom describe, con sus medios, como la ansiedad de la influencia poética.

El poema comienza con el verso endecasílabo que explicita “Aquí vamos *halando* con la fuerza”. La anáfora “Aquí vamos *halando*...” se repetirá paralelísticamente en cada una de las siete estrofas que componen el primer canto, marcando la secuencia del halón. Este primer canto está compuesto por cuatro serventesios: la rima consonante alterna marcará a su vez el ritmo alternante de la acción de halar. Otro elemento que marcará la cadencia será el último sintagma del primer verso: *con la fuerza* primero, *con la furia* en el segundo, y así de seguido. Tenemos, por tanto, unas formas (anáfora, serventesio, rima consonante alterna, cambios paralelísticos de sintagmas) cuyo ritmo puede subrayar el asunto del poema: halar.

En el plano léxico sucede otro tanto. La selección del léxico, como hemos visto, resulta vital para el plano imaginal. El primer factor, como vimos en la tabla resumen más arriba, es la selección del *nosotros* como sujeto lírico que abre el poema, pero que cambiará en el transcurso del texto. El uso de la primera persona del plural (el “vamos” reiterativo) colocará proxémicamente al sujeto lírico en la escenografía imaginal, acortando la distancia. Otro factor: el verbo *halar* en el primer verso de cada estrofa, en primer plano, conjugado en la forma impersonal del gerundio, *halando*, para que tal forma colabore con la prolongación del esfuerzo

físico. Como tercer factor, la inclusión de términos como *fuerza*, *voluntad*, *bestia*, *caminar*, *pulsar*, *peso*, *vigor*, *cargas*. Los tres factores se conjugan, y otros más que pudieran ser detectados, para proyectar un *desvío* que consiste en una carga emotiva más fuerte que la que propone el cuadro con sus medios pictóricos –vinculada al drama de “halar”–, como vemos en esta sección que seguidamente reproducimos:

1. Aquí vamos **halando** con la **fuerza atroz** de la carencia y del olvido en **voluntad enérgica** y dispersa, como un humano a **bestia** conducido.

Aquí vamos **halando** con la furia del humillado bajo el **empellón**, rellena la cabeza de la injuria y mustio de la ofensa el corazón.

Aquí vamos **halando** con el **lento caminar** de la **grávida** barcaza, mientras aspira el corazón violento y por los ojos la existencia pasa.

Aquí vamos **halando** en el sujeto y desenvuelto **pelotón** de penas desde un **dinámico pulsar** inquieto que **se retiene**, empero, en las arenas.

Aquí vamos **halando** todo el **peso** que suman los carriles del dolor, inclinando **los cuerpos** con exceso para que el cuerpo brinde su **vigor**.

Aquí vamos **halando** con los ojos al suelo proyectados, o **erigidos**, para no ver los álgidos despojos que velan nuestros huesos preteridos.

Aquí vamos **halando** con la fuerte **suspensión** de la sangre consumida las espectrales **cargas** de la muerte sobre las hondas aguas de la vida.

En la segunda sección del poema cambia la persona del sujeto lírico del *nosotros* al *tú*. Otro recurso proxémico con medios lingüísticos para posicionarse más cerca de la escenografía imaginal: el sujeto lírico le habla al primero de los desgraciados. Puesto que empieza el agotamiento, adquiere mayor protagonismo el vocabulario del dolor, de la angustia y del pesimismo: *dolor* (varias veces), *triste*, *espanto*, *angustia*, *gemir*, *nudillos truncos*, *te devana el*

*pecho, destrozada, te quedas solo, truncado, ruda, pesadumbre, asustado, muerte, las aspas oscuras del dolor*, etc. Como señaló también Hernández Sánchez, la proyección emocional del sufrimiento es eje del texto de Manzano y, en lo que a esta investigación concierne, constituye además una manifestación constatable del *desvío* entre el texto visual o cuadro y el texto verbal o poema<sup>95</sup>. Desde el punto de vista formal, las estrofas aún guardan una cierta regularidad, aunque se extienden de los cuatro versos del serventesio a estrofas de diez y nueve versos. Se estira el verso del endecasílabo al alejandrino. Este estirón estrófico y métrico coincide con el prolongamiento rítmico del halón antes de que el cansancio comience a irregularizar tal ritmo, pues, como veremos, eso es lo que sucederá en las secciones que siguen, a excepción de la última cuando, como en la realidad, se recupera el aliento. La conjunción de estos otros tres factores, a saber, el cambio de persona del sujeto lírico, la cuidada selección del léxico y la apoyatura formal, contribuyen a proyectar el sufrimiento en el plano imaginal, compitiendo con la proyección visual.

Como reflejamos en la tabla resumen, en la tercera sección vuelve a cambiar el sujeto lírico de persona asumiendo la voz de un narrador en tercera persona que proxémicamente habla a un supuesto público. Mediante esta estrategia el texto acorta la distancia o integra al lector en el drama para provocar simpatía por el adolescente que hala, figura que, por su juventud, puede inspirar mayor compasión<sup>96</sup>. También por ello, cambia a la segunda persona cuando se dirige al adolescente –*hijo, Gavroche demolido, Ícaro sin alas*. Como vemos en los apelativos que da al adolescente se encuentran también los términos del sufrimiento. Así, igual que en las secciones anteriores, en esta continuarán las isotopías del “halar” y las del dolor: *desgarbado, maltrecho, no tiene pecho para halar, delgadez, barricada, nudo, halando poco, endeblez, oscuridad, angustia, atado, miserias, tristeza, amarillez, muerden, oscura, te retuerces y anquilosas, bridas, frontiles, muros, espesas galerías, enrejar*, etc. Desde el punto de vista formal, en esta sección, la medida del verso y la extensión de las estrofas, reflejo del esfuerzo o de la respiración que se entrecorta, adquiere mayor irregularidad. Los versos oscilan entre las once y las catorce sílabas, las estrofas, por su parte, van, repartidas sin orden, de siete a diez versos. En resumen, el cambio de persona, esta vez para aproximar al público o al lector, el empleo de un vocabulario particular

---

<sup>95</sup> Según Hernández Sánchez, “el dolor es la isotopía esencial de este texto, es su ritmo semántico configurador”.

<sup>96</sup> Nótese la intertextualidad con el padecimiento del niño condenado Lino Figueredo en la obra de José Martí *El Presidio Político en Cuba, Obras completas*. La Habana: Ciencias Sociales, 1991, tomo 1, pp. 63-68.

y el apoyo formal constituyen una vez más los tres factores sobre los que se construye la carga emotiva de medios verbales que busca emular con la carga emotiva de los medios visuales.

La cuarta y la quinta sección se presentan como las secciones del abatimiento y del fracaso. Tienen como objetivo dramático aumentar al grado más alto la compasión del lector antes de dar un giro dramático al sentido del sufrimiento en la sexta y penúltima sección. En ambas permanece la voz del narrador en la tercera persona. Predominan, junto al vocabulario del dolor, los sintagmas del abatimiento y del pesimismo. En la cuarta sección encontramos, por ejemplo: *resigna, dolor, pobre, acordelado, el dolor clavado, ya no mira, caído entrecejo, hacia el fondo se pasa, un mero desvío, enconándose, escasez, callarse, se quiebra,* (y finalmente) *caer, irse de bruces, una laja expelida, abortos, las piedras del dolor, reseco.* En la quinta sección, escenario del fin, hallamos los siguientes ejemplos: *En el final, sin rostro, ya sin ojos; turbia testa; el hombre que no puede; la larga fila; venimos a acarrear callados; no somos la rueda más insigne; hacia abajo se alarga el corazón; este asfixiado impulso; hay un silencio tan enorme; sobre tierra/en tierra/puede sentirse ya el dolor colmado.* La medida de los versos se irregulariza aún más. Si bien en la cuarta sección predomina aún el alejandrino alternado con el endecasílabo, en la quinta sección, coincidiendo con el mayor dramatismo, la medida del verso se acorta. Notemos el particular empleo de los versos de arte menor, apoyados por la epífora, para concluir la quinta sección y acentuar la condición final del dolor, la muerte: *Ay, qué sólo en tierra, / sobre la tierra, / en tierra, / puede sentirse ya el dolor colmado.*

Como adelantábamos en el párrafo anterior, el cambio, una especie de anagnórisis, tiene lugar en la penúltima y sexta sección. La sección comienza con el verso, *Hala, Ilka el Marino, con músculo curvado.* Se percibe de nuevo el cambio del sujeto lírico a la segunda persona. Recordemos que la segunda persona en el sujeto lírico fue también utilizada en la segunda sección, por lo que comienza a cerrarse el ciclo. Como en los grandes ciclos dialécticos, sólo se puede resucitar (sexta y séptimas secciones) si se muere (cuarta y quinta secciones). En actitud sinérgica, los opuestos no existen sino que se complementan. El cambio de la tercera persona de las últimas tres secciones a la segunda persona es una de las marcas visibles de esta especie de anagnórisis consistente en la asunción o el paso del padecimiento del dolor a la aceptación del dolor como medio de sanación espiritual. Y esto precisamente no está en el cuadro de Repin, no porque el pintor no lo concibiera, algo que no sabremos, sino porque no pudo o no podía representarlo. Lo cierto es que la aceptación del dolor o la vocación por el sacrificio no están en

el cuadro a las claras. La aceptación del dolor o del sufrimiento es el *desvío* de Manzano. La búsqueda de ese desvío es su *agon*. La tensión latente en esa búsqueda es *la ansiedad de la influencia*. Otra de las marcas del cambio es el segundo factor, la cuidada selección del vocabulario y de los sintagmas, que apoya este cambio: *músculo, coyuntura, metatarso de avance, arco y sostén, polea de voluntad, ergonomía sedienta, vivir, remediar el golpe, engranaje, eslabones, empuje, acarreo, fleje, tirar del cuerpo, que el viento inflame las telas de los mástiles!* Ahora el acto de halar no es padecimiento sino incitación y voluntad: *Ilka el Marino, hala, hala, hala!* En cuando a la forma, cíclicamente, como en la segunda sección, vuelve a prevalecer el alejandrino. Los pocos versos de arte menor que reforzaban el mensaje de fin de las secciones anteriores desaparecen. Las estrofas se compactan y crecen de tres en las cuarta y quinta secciones a cuatro en la sexta sección. El poeta utiliza la regularización de la forma para reafirmar el proceso de aceptación del dolor.

En la sección séptima y última, Manzano cambia la persona del sujeto lírico a la primera persona, coincidiendo con la persona de la primera sección, pero ahora el *nosotros* plural se convierte en el *Yo* singular: *Yo he palpado el dolor con mano pura*. Notemos en este primer verso de esta sección la confluencia opsilógica de las imágenes positivas y negativas del dolor y de la pureza, o sea, el dolor como vía unitiva o analógica purificadora. Este va ser el signo de la nueva postura poética de Manzano ante el dolor y, a su vez, la ganancia o saldo de su ansiedad de la influencia. No desaparecen, por lo tanto, las imágenes del dolor ni del sufrimiento asociadas a sus medios lingüísticos respectivos, pero ahora reciben un valor analógico doble, pues son tanto negativas o de resignación (-) como positivas o de aceptación (+), como mostramos seguidamente, sin pretender agotar el texto, al exponer esta última sección.

7. Yo he palpado al **dolor** (-) con mano **pura** (+)  
yéndome con su mismo fleje tenso  
y he sentido la **inmensa quemadura** (-):

**el dolor crece** (-) con un fuego inmenso:  
**crece a dos luces** (-+), en dos lunas fijas,  
**hacia la plata** (+) su fulgor propenso:

**penas que no son madres crecen hijas** (+)  
y brindan para el pecho que las toma  
**grandes medallas de dolor prolijas** (+):

desde **su brillantez feroz** (+) asoma  
**un esplendor** (+) de tintas hacia el nido  
donde el cuello del aire se desploma.

Ay del **dolor** (-), que no conoce olvido,  
que sólo sabe de un febril descanso  
en el silencio alterno del latido:

**dragón de siete testas, nunca manso** (-),  
que dentro de sí mismo conmociona  
en un quemante fósforo al **remanso** (+):

**cuando el dolor su voluntad pregona** (-)  
es a veces **un trillo conducente** (+)  
o bien furor tremendo que eslabona

bajo presión **los hierros de su fuente** (-):  
por dentro de **sus rutas más estrechas** (-)  
alientan **muros de puñal hiriente** (-)

y **esforzados canastos de cosechas** (+)  
**brillando** (+) con sus **frutas demolidas** (-),  
**con arpilleras altas y hondas brechas** (-):

cómo podrán medirse aquellas **vidas**  
**truncas** (-) así, los íntimos reductos  
donde quedan las **vidas consumidas** (-)?

Hay que **regar con vivos acueductos** (+)  
esas **cepas candentes de alto vuelo** (+)  
hasta **ceñir sus bélicos productos** (+):

que **cultivar el aire desde el suelo** (+)  
para que del fulgor de la distancia  
algo se acerque en **pródigo consuelo** (+)

no se puede con **bárbara arrogancia** (-)  
como no se podrá con el **orgullo** (-)  
que multiplica el resonar del ansia:

que a **todo debes verlo como tuyo** (+),  
pues **ya cualquier dolor te pertenece** (+):  
hasta adentro del último capullo

**se agita la crisálida más pura** (+)  
con **un temblor cuya existencia crece** (+)  
**hacia la luz desde la flor oscura** (+)!

Es obvio que ha habido una “transfiguración” desde las primeras cinco secciones en la que se aceptaba con resignación el dolor y el sufrimiento como desgracia a las dos últimas secciones en las que se acepta el dolor como vía liberadora del sufrimiento. Como vemos, el

poema ha retomado la forma, al igual que lo hacía la primera sección, pero ahora en tercetos encadenados, lo que, hablando de influencias no solo formales, nos permite señalar –y comparar revisoramente– la también verticalidad proxémica, imaginal, opsilógica, del último verso de la *Divina Comedia* de Dante y la del último verso del texto de Manzano: ¡[...] *hacia la luz desde la flor oscura!*<sup>97</sup>

Hemos analizado hasta este punto dos obras de Manzano, *Synergos* (2005) y el poema “Los sirgadores del Volga” del libro *Transfiguraciones* (2000). En ambos casos encontramos una relación del autor con autores canónicos que lo precedieron. En el primer caso se intenta analizar la relación intrapoética entre el poeta cubano José Martí y Manzano, en el segundo la relación intrapoética entre el cuadro “Los sirgadores del Volga” del pintor ruso Repin y el poema ecfrástico homónimo de Manzano. La relación de un poeta posterior con un o unos poetas anteriores canónicos estará siempre marcada por el signo de la complejidad, de modo que pasará por evocaciones o reconocimientos explícitos de la influencia de uno o unos autores sobre el poeta posterior en cuestión. Por ejemplo, Manzano, en la entrevista citada a pie de página en esta sección, reconoce la influencia de la lectura de los diarios de Martí en cuanto de estos selecciona su proyección poética de lo natural y lo culto. Sin embargo, como hemos tratado de mostrar, en la obra de Manzano encontramos una perspectiva poética integradora, cósmica, al igual que en Martí, a la que hay que agregar su eticidad, elemento también presente de forma abrumadora en Martí. Así, damos con un humanismo en Manzano y un humanismo en Martí. Determinar si guardan cierta relación, de mayor o menor grado, más o menos explícita, es lo que nos hemos propuesto en la primera parte de esta sección, teniendo como marco teórico la teoría de las influencias poéticas de Bloom. Manzano no rivaliza con Martí en el sentido en que rivaliza un deportista con otro. Manzano se instala en el mismo cauce humanístico que escogió Martí y, como es de esperar, participa en tal vía con herramientas propias a las que Martí empleó. La presencia de Martí genera una admiración al mismo tiempo que provoca un reto. Un reto dialéctico porque no implica tanto superación del otro o de lo otro como emulación con el otro o con lo otro para, como en un homenaje, verse a la altura del otro o, aún mejor, que el otro o lo otro se vea en Manzano. Como hemos expresado anteriormente, la teoría de Bloom no es edípica porque no implica el aniquilamiento del poeta-padre sino una especie de admiración dialéctica –

---

<sup>97</sup> El conocido verso final de la *Divina Comedia*: *L'amor che move il sole e l'altre stelle!*

amor, dirá Bloom— que buscará mostrar al poeta-padre a la vez cuánto se le ha igualado para celebrarlo y cuánto se ha intentado ser mejor que él para perpetuarlo.

Como es de suponer, lo que acabamos de decir puede aplicarse también a la relación, esta vez intra-artística, entre el poema ecfrástico de Manzano aquí estudiado y el cuadro del pintor ruso Repin. La mala lectura, lectura errónea, el desvío y todo otro término que utilice Bloom para expresar lo que en el párrafo anterior hemos descrito hacen que Manzano produzca un texto poético que “supere”, si es que podemos utilizar el término sin su matiz de rivalidad, el texto visual de Repin. La emulación entre los dos textos, el visual y el textual, tiene lugar en el plano opsilógico o de las imágenes, más allá de que cada uno de estos textos utilice medios diferentes (colores y formas vs palabras y sintagmas) para alcanzar sus objetivos. Poco importa que Manzano no logre la simultaneidad que los medios pictóricos obtienen de golpe y que se valga de la sucesividad que los medios lingüísticos le proporcionan. Mediante la écfrasis de Manzano, el resultado, ya en el plano imaginal, será *simultáneamente* menor, igual o mayor que el resultado en el cuadro de Repin. A nuestro juicio, creemos que el resultado es mayor. La “superación humanística” del texto verbal de Manzano ocurre porque, como dijera Pimentel citando a Heffernan, el empleo de la écfrasis permite “parir” un *impulso narrativo* y este último, a su vez, otorga a Manzano una nueva herramienta para expresar su propuesta ética de aceptación del dolor y del sufrimiento, herramienta de la que no disponen la mayoría de las artes espaciales. Ante la excelente visión dramática del sufrimiento que expone el cuadro de Repin, a la que probablemente reaccionemos con piedad o compasión hacia los condenados que halan, Manzano propone una visión también dramática porque en ella está inscrita el dolor de los que padecen pero, llevándola a un escalón más alto, también propone o agrega la superación de ese sufrimiento mediante la aceptación del mismo como vocación o destino. Si en el primer texto, el visual, nuestra reacción era compasiva, o sea, *reactiva*, en el segundo texto, el verbal, nuestra reacción seguirá siendo compasiva y reactiva, pero ahora también será *proactiva*. Esa es a nuestro juicio la ganancia del texto de Manzano. Todo el proceso para llegar a este punto ha sido su ansiedad de la influencia y esa ganancia, como expresa Bloom, su “ansiedad conquistada” (Bloom 2011: 20).



### 3.2 El *agon* en Rafael Almanza Alonso

A lo largo de esta sección trazaremos un panorama de la poesía del prácticamente desconocido poeta cubano Rafael Almanza Alonso (1957). Si bien su obra ensayística es conocida, no ha sucedido así con su obra poética, tan o más importante que sus ensayos<sup>98</sup>. Las razones para que esto haya sucedido son varias: geográficas, sociopolíticas, personales y estéticas. Pretendemos llamar la atención sobre las razones estéticas puesto que creemos que, a pesar de que las otras han influido en la desatención de la crítica, estas últimas son las que, a nuestro modo de ver, llevan el mayor peso de esa desatención. Como sucede a menudo con toda poesía de grandes poetas, la poesía de Almanza se sale de los cauces estéticos, sociales, políticos de su época. Dicho de otro modo, la poesía de Almanza “desencaja”, no se parece a lo que se escribía o se escribe en el momento que es producida por su autor. Como *corpus*, al ser percibida como *extraña*, provoca un rechazo y una incompreensión disfrazados de razones geográficas, sociales, políticas o de cualquier otra índole, lo que genera a su vez un desconocimiento y una desatención por parte del *canon crítico*, un silenciamiento que no le permite entrar en lo que Harris llamaba, en nuestro capítulo teórico, “un coloquio crítico continuado” que posibilite su legitimización en el *Canon* (Pérez Cino 2006).

Nuestra propuesta investigativa consiste en re-conocer la poesía de Almanza para así establecer un juicio de valor que la sitúe en el canon en relación con los poetas canónicos precursores. Como ya hemos expresado, para aplicar la teoría de las influencias poéticas, indagaremos cómo un poema posterior (la poesía de Almanza) revisa a un poema precursor (la poesía de la tradición) en “sus tropos, sus imágenes, su dicción, su sintaxis, su gramática, su métrica y su postura poética” (Bloom 2011: 21). Debido a la vastedad de un corpus de alrededor de 850 páginas en sólo 3 libros, con incluso casos como el del empleo del endecasílabo en aproximadamente 5000 versos, nos limitaremos a hacer calas interpretativas en aquellos elementos que nos han parecido centrales para esta primera, y nunca última, aproximación a la poética de Rafael Almanza. También, cuando la argumentación lo requiera, nos detendremos puntualmente en elementos que servirán para reforzar las líneas de nuestra propuesta investigativa.

---

<sup>98</sup> Rafael Almanza Alonso ha publicado tres libros de ensayo sobre José Martí: *En torno al pensamiento económico de José Martí* (1990), *Hombre y tecnología en José Martí* (2001) y *Los hechos del Apóstol* (2005). También ha publicado el ensayo *Elíseo DiEgo: el juego de diEs?* (2008), sobre el poeta originista Eliseo Diego.

Analizaremos en *Libro de Jóveno* (2003) primero, y en segundo lugar en el himno “Iconos” de *HymNos*<sup>99</sup> (2014), aunque en capítulo aparte, la revisión que hace Almanza de la tradición, primero con *Versos Libres* de Martí y luego con el empleo del endecasílabo dactílico. Por otro lado, estudiaremos también el uso del blanco en relación con *Un coup de dés* del poeta francés del siglo XIX Stéphane Mallarmé. También en relación con el poeta cubano José Martí, haremos un estudio de los monosílabos, particularmente de algunos pronombres, como estructura fundamental de la libertad en *HymNos*. Creemos haber hallado uno de los temas centrales de la poesía de Almanza, la libertad, y su propuesta de “desvío”: la paradoja de *la libertad para la obediencia*, aplicable, como él mismo hace, a la concepción de una poética.

De manera general, Almanza revisa la tradición grecolatina al titular su obra poética de madurez *HymNos*. La extensión y el carácter épico del “viaje” del *Yo* al *Tú* por el *Amor* a lo largo de los extensos himnos apuntan indudablemente a Homero y a sus conocidos poemas de la *Iliada* y la *Odisea*. Los himnos como composiciones mismas dialogan con los himnos homéricos y con himnos de otras civilizaciones que se encuentran también en los orígenes de la cultura occidental. El *Amor* como fuerza o elemento que interviene y está presente en todo, y todos, forma parte de nuestra herencia griega y más tarde cristiana. La indagación ontológica, en su caso a través de los pronombres, recorre la poesía hispanoamericana (Martí, Vallejo, Borges, Paz, etc.), todo el pensamiento occidental y se sale de los cauces de la literatura y de la poesía hasta caer en el terreno de la filosofía y la religión. La libertad, valor de la civilización occidental por excelencia, es eje de la poética de Almanza. En la tradición poética cubana, la libertad fue en Martí una temática constante (*Ismaelillo*, *Versos Sencillos*, *Versos Libres*), retomada por Almanza, como veremos, desde la misma elección de su seudónimo. Hasta donde sabemos, ningún texto poético posterior a los *Versos Sencillos* martianos se ha propuesto competir estéticamente con ellos. Como mostraremos, resulta llamativo que todo el despliegue verbal de las 536 páginas de *HymNos* se sostenga esencialmente sobre *la sencillez* de una estructura tan

---

<sup>99</sup> *HymNos* es un proyecto de himnario mayor aún inconcluso que debería alcanzar la cifra total de 24 himnos. En su primera publicación cuenta con 16 himnos repartidos en 536 páginas, que son a su vez una colección de cinco himnarios menores. El primero, *Visiones*, contiene los cinco primeros himnos: “Del Contacto”, “De la Almendra”, “Al Sol del Centro”, “De la Distancia” y “Desde el Sueño”. *Iconos*, el segundo himnario, contiene los tres himnos “Iconos”, “Virtual” y “Vórtice”. El tercer himnario, “Del Amor Divino”, está compuesto por un único himno, construido a su vez por 102 sonetos. El cuarto himnario, *Adjetivos*, contiene los cuatro himnos “Memorial”, “Semejante”, “Anual” y “Unánime”. El quinto himnario, *Áncora*, con un único himno del mismo nombre cierra el volumen. Por último, “De las Consignas”, está compuesto por ocho carteles o pancartas intercaladas a lo largo del himnario. “Áncora” y “De las Consignas” son a su vez himnos inconclusos textualmente y audiovisualmente, pero funcionan como unidades de sentido dentro de la presente versión del himnario.

elemental como algunos pronombres y monosílabos. En contra de las grandes diferencias formales que los separan, y apoyado en la teoría de las influencias de Bloom, queremos mostrar que esta sencillez ontológica de *HymNos* es la repuesta estética de los poemas posteriores que los poemas precursores de los *Versos Sencillos* han estado esperando por más de un siglo.

Por otro lado, resultará obvio que *HymNos* se ocupa del tópico del viaje espiritual al *Tú* y de “lo divino”, por lo que *revisa*, por ejemplo, *La Divina Comedia* de Dante. Al tocar esto último, dialoga también con toda la literatura “a lo divino”, para emplear el término de Dámaso Alonso, o sea, con San Juan de la Cruz, con Santa Teresa, y con la misma literatura bíblica. Los sonetos “Del Amor Divino”, uno de los himnos, se atreven a ser un salterio contemporáneo, compitiendo con los salmos de la poesía hebrea. La presencia de la cuestión nupcial que mostraremos, apunta a las bodas de la esposa y del esposo del *Cantico Espiritual* y del *Cantar de los Cantares*, pero también, por el extenso esfuerzo poético de *HymNos* como poema total, a las *Soledades* de Góngora. Cierta sentido alegórico en *HymNos* apunta también al teatro religioso, particularmente a los autos sacramentales, del mismo modo que su componente dramático lo hace con el teatro en general, e incluso con la tradición cinematográfica reciente. El vocabulario exultante, la cuidadosa selección de modos y tiempos verbales como el presente y el imperativo, las exclamativas, el empleo de paratextos provenientes de la heráldica, la extensión de los textos, la suerte de epopeya para el *Contacto* con el *Tú* que en *HymNos* se representa, recuerdan de algún modo la literatura épica y la cabaleresca. A nuestro modo de ver, nos parece que el *Tú* lírico-amoroso en Almanza sale más enriquecido que el *tú* en la poesía de Pedro Salinas. Tampoco debemos dejar de mencionar cierto erotismo discreto. Hay pues en *HymNos* un *dinamismo* o *tensión* entre poesía lírica, poesía amorosa, poesía mística o religiosa, poesía épica y poesía dramática que hace de nuestra tarea clasificatoria una labor difícil.

El tratamiento que recibe el componente visual en *HymNos* establece un puente no sólo con Mallarmé, sino con la poesía visual más reciente: los caligramas de Apollinaire, la poesía de José Juan Tablada, de Vicente Huidobro, de Oliverio Girondo, *Blanco* y otros poemas visuales de Octavio Paz. Almanza, como mostraremos, se aventura a “escribir” incluso un himno ágrafo, un himno fotográfico que engarza *HymNos* como un libro objeto, yendo más allá de su sentido funcional como libro para convertirlo como un todo en una obra de arte. Más aún, la propuesta y ejecución de cada himno como un poema objeto lo emparentan con indagaciones estéticas tan experimentales como la obra del catalán Joan Brossa o los *performances*. Pero, contrariamente al

radicalismo vanguardista –como por ejemplo, la poesía concreta–, lo que llama la atención de la poesía de Almanza es que este autor no trata de deshacerse de la tradición, sino que más bien le incorpora a la tradición las nuevas técnicas poéticas o maneras de producir poesía. Así, encontramos el himno “Iconos” como poema-objeto *Iconostasio*, pero escrito en endecasílabos; encontramos el himno “Desde el Sueño”, himno visual, pero con la estrofa sáfico-adónica del renacimiento y otros elementos formales de la tradición. En fin, encontramos *HymNos*, con su discurso particular como un todo artístico, en el que figura un himno mudo, ágrafo o fotográfico (12 fotos que ilustran el libro), pero en *HymNos* hay también más de 3000 endecasílabos y un himno con 102 sonetos. Como vemos, todo lo anterior pudiera situar a *HymNos* muy cerca de la vanguardia con himnos como “Desde el Sueño”, “Vórtice”, “Semejante”, “Unánime” y “Áncora”, pero, por otro lado, lo acerca a lo más puro de la tradición cuando leemos himnos como “De la Almendra”, escrito en haikus, o “Iconos”, “Virtual”, “Del Amor Divino” y “Anual”, compuestos en endecasílabos. Esta oscilación entre vanguardia y tradición hacen aún más difícil la clasificación de *HymNos* como poesía *neovanguardista* o *neomodernista*<sup>100</sup>. Los únicos calificativos que nos atrevemos a aplicar a la poesía de Almanza, si es que hay que hallar uno, serían aquellos que se identifican con su postura ética y estética, con su pensamiento renacentista, humanista, polifónico y libre.

El rápido inventario que acabamos de exponer, en el que se ejemplifica el *agon* de la poesía de *HymNos* con la tradición, y que apoyaremos con el desarrollo de nuestro análisis, nos permitirá considerar la poesía de Almanza como candidata al canon poético occidental.

### 3.2.1 El *agon* con el canon cubano

*Libro de Jóveno* (2003) y *El Gran Camino de la Vida* (2005) constituyen los poemarios de juventud de Almanza. Los textos pertenecientes a *Libro de Jóveno* se escriben entre 1975 y 1984, es decir, entre los 18 y los 27 años de Almanza. Como vemos, se trata de una poesía bastante temprana, aunque de excelente factura, como lo confirma el hallazgo de diversas formas clásicas y la utilización de diversos metros, particularmente del endecasílabo. Debemos recordar el contexto de “presión estética coloquialista” de la poesía cubana de los años 60, 70 y principio de los 80, cuando estos poemas se escriben, y que describimos con anterioridad en nuestro primer capítulo. “Retar” la tradición parece ser una de las condiciones de partida de la poesía de

---

<sup>100</sup> Véase Curbelo (2004).

Almanza, y no sólo las tendencias poéticas contemporáneas con las que convive en el momento, particularmente la coloquialista. Así, abre su carrera como poeta con un poemario cargado de endecasílabos, algunos en formas clásicas como el soneto, apuntando a las antiguas tradiciones italiana o española; otros dentro de conjuntos en versos libres, señalando su interés para dejarse incluir en la reciente tradición versolibrista de finales del XIX y del siglo XX. Con el amplio empleo de la décima en la sección central del libro indica además su deseo de figurar en la tradición cubana, en la que este tipo de estrofa ha tenido un particular desenvolvimiento. Ahora bien, el mismo título, *Libro de Jóveno*, cuya referencia martiana resulta evidente<sup>101</sup>, y el número considerable de poemas en endecasílabos libres o sin rima, nos sitúan sobre la pista de la relación o intercambio con el canon cubano principalmente. En el plano formal, Almanza sale al campo literario y poético cubano intentando colocarse de golpe en una posición que le permita “dialogar” con un poeta canónico “fuerte”, José Martí, y en especial con su poemario *Versos Libres*<sup>102</sup>. Pero no se trata tampoco de un diálogo iconoclasta, como comúnmente ocurre entre generaciones. No hay desacralización, sino, por el contrario, hay respeto y homenaje hacia la tradición que representa la poética de su maestro. A su vez, como señalara tempranamente Cintio Vitier en la nota crítica sobre este poemario, no se trata tampoco de una continuación imitadora de la poética martiana:

La clara y permanente fundamentación martiana de este libro de Rafael Almanza no lo desmerece por mimetismo ni lo convierte en prolongación o glosa de la poética de los *Versos Libres*, que es la dimensión de la obra lírica de Martí con la que más se relaciona. Muy por el contrario, *estamos en presencia de eso tan raro que es en literatura, no una influencia, sino una filiación*. El poeta del *Libro de Jóveno* se sabe y se quiere hijo del mayor de los cubanos, lo cual significa, no sólo asumir su código de valores éticos fundamentales, sino además, precisamente, *ver por sí, pensar y sentir por sí, vivir y poetizar por sí*. De ello se desprende, como de una raíz bien plantada, un vigoroso tronco propio, un ramaje únicamente súbdito del sol, unos frutos que desde los dieciocho años del autor empezaron a ostentar una sorprendente madurez<sup>103</sup>. (Vitier 1990, en *Libro de Jóveno* 2003: 141)

En la cita anterior, Vitier menciona dos elementos importantes que hemos subrayado. El primero de ellos lo vincula a nuestro marco teórico: la cuestión de la influencia. El crítico cubano enfatiza que la poesía de Almanza no es resultado de una influencia de la poética martiana de *Versos Libres* sino de una filiación ética. Se ha afiliado a sus códigos éticos para crear aquella

---

<sup>101</sup> *Jóveno*, neologismo martiano para referirse a los jóvenes, empleado en los poemas “Homagno Audaz”, “Amor, Jóveno, Amor” y “Yo ni de dioses” (Martí 2007, tomo 14: 176, 182, 285).

<sup>102</sup> Es significativo destacar la coincidencia de que ambos libros constituyan la poesía de juventud de ambos poetas. Aunque *Versos Libres* (1913) haya sido publicado póstumamente en el siglo XX, está documentado por el propio poeta que esta obra fue escrita entre los 25 años y 30 años (Vitier 2004: 165, 212-213)

<sup>103</sup> El subrayado es nuestro.

estética de *sí* que proponía precisamente Martí: “El venir de sí, el ser por sí, la autocreación por la conciencia”<sup>104</sup> (Vitier 2004: 205). Por lo tanto, la manera en que se relacionan, conviven o interactúan en el campo canónico *Libro de Joven y Versos Libres* es mucho más ética que estética.

Ahora bien, Martí es considerado como un intelectual integrador, que supera los dualismos, por lo que en él se encuentran unidos casi siempre elementos aparentemente disjuntos. Entre estos podemos citar “el arte y la vida, lo culto y lo popular, el individuo y la comunidad, la palabra y la acción” (2004: 182). De modo que la ética y la estética en Martí van de la mano, como lo evidencia, por ejemplo, la dimensión ética del poema “Tábanos fieros” en *Ismaelillo* (1882) (2004: 157). La ética de Martí busca hacer al hombre libre, en el sentido más amplio del término. Es, por tanto, la libertad su tema fundamental: “la antítesis libertad-esclavitud, que es el tema fundamental de Martí [...] una gesta de liberación del hombre en cuanto tal” (2004: 223). Pero, ¿qué entendía Martí por libertad? Lo que creemos entender, en una primera aproximación superficial desde lo geográfico, lo político y lo social, es que Martí buscó ante todo la libertad de los cubanos, la independencia del colonialismo español, y a la vez, la libertad de la América hispana ante la ambición y el desprecio de la América del Norte. Todo esto es cierto, pero incompleto.

Pero lo decisivo en el caso de Martí no es la libertad a que aspiraba sino *la libertad de que parte* [...] En definitiva Martí intuye [...] que la verdadera colonia es *el odio* y que, por lo tanto, la única arma radicalmente eficaz contra el colonialismo es *el amor* indignado, militante y redentor. (2004: 197)

Así, partimos de la “antítesis esclavitud-libertad” para llegar a la antítesis odio-amor. El amor es “el principal factor político y revolucionario en la obra de Martí” (2004: 201), a tal punto que proclama un manifiesto de guerra convocada ideológicamente como una guerra sin odio (Martí 1991, Tomo 4: 94). En pocas palabras, la libertad con la que el hombre nace, “desembridada” por medio del ejercicio sistemático del amor que junta y equilibra sin odio, es el núcleo central del pensamiento, y de la ética martiana.

---

<sup>104</sup> Por su cercanía con algunos de los conceptos de la teoría de las influencias de Bloom, como “poeta fuerte”, reproducimos una nota de Vitier sobre las varias citas de la obra de Martí que recuerdan este concepto de *venir de sí*: “nada ayuda tanto a la libertad como el conocimiento de que se es persona *por sí*, con raíces en el país que se vive, y no arria y reflejo”(t.5, p. 350); “*de sí* elabora el hombre, aquilatándose y reduciéndose, el mérito supremo del carácter”; “quien ve *en sí* es la epopeya”; “Epopeya es raíz”(t. 4, pp 379, 381). Y en *Con todos, y para el bien de todos*: “[hay en Cuba] una enérgica suma de *aquella libertad original que cría el hombre en sí*, del jugo de la tierra y de las penas que ve, y *de su idea propia y de su naturaleza altiva*” (t.4, p.275) (2004: 187).

La filiación ética de Almanza con Martí que destaca Vitier puede hacerse coincidir con la definición de Bloom sobre la influencia, como *amor literario*, que ya habíamos citado durante el desarrollo del marco teórico: “defino simplemente la influencia como amor literario, atenuado por la defensa” (Bloom 2011: 23). Pero esta definición de Bloom comprende dos componentes opuestos –amor y defensa-, por lo que nuestra aplicación a Almanza aún está incompleta. Falta la voz propia, las singularidades estéticas de Almanza, que se pueden hacer coincidir con la *defensa* de la que habla Bloom. La poética de Almanza habrá que situarla de manera equilibrada entonces en el eje de esta paradoja *amor-defensa*. Desde esa perspectiva podremos entender cómo opera la poética de Almanza hacia la herencia poética martiana, *amándola* y a su vez *defendiéndose* de ella.

Como hemos visto con anterioridad, la defensa de Bloom es un concepto agonista proveniente del psicoanálisis (2011: 30). El *agon*, término griego para indicar la lucha, es utilizado por Bloom (2011: 21) para enmarcar su propuesta de “contienda” entre la poesía precursora y la poesía posterior. Como Bloom señala, esta lucha se establece con las siguientes “armas”: “dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción” (1995: 39). O dicho de modo más práctico por el propio Bloom: “lo único que importa a la hora de interpretarlo [el poema posterior] es cómo un poema revisa a otro, tal como lo manifiestan sus tropos, sus imágenes, su dicción, su sintaxis, su gramática, su métrica y su postura poética” (2011: 21).

Como señalábamos, la revisión desde las imágenes y los tropos, parte del mismo neologismo *Jóveno*, que aparece en varios poemas de Martí en *Versos Libres*, siendo el primero de ellos el poema conocido por la crítica bajo el título de “Homagno Audaz”. En el poema, y otros sucedáneos, se aborda la búsqueda de la intensidad o de la potencialidad de la vida, del *Amor* como única vía para alcanzar este estado, de las “llaves” de la fuerza, sabiduría, la felicidad, el bienestar físico y espiritual, en fin, de todo lo que converge, en los términos unitivos martianos que apuntaba Vitier, en la *homagnimidad*, o sea, la naturaleza de un hombre magnificado. Las primeras imágenes de “Homagno Audaz” –un poema, por cierto, literal, y convenientemente a la luz de la teoría de las influencias poéticas, inconcluso– se refieren a un Homagno que “*se moría [...] de tanto haber vivido*”, de haber vivido la intensidad. Mientras, “*a sus llagados pies*”, un Jóveno *suplica* obtener “*las llaves [...] del mundo [...] de la fuerza [...] del goce/ Sereno y penetrante, la del hondo/ Valor [...] la del escudo impenetrable [...]*, en

resumen, la llave “*de los mundos todos*”<sup>105</sup>. La imagen y respuesta a esta súplica la encontramos tanto en el texto “Amor, Joven, Amor”, cuando el *Homagno* espeta que la llave está en “*el amor/ De la existencia turbia y dura*”, como en las páginas más arriba en el poema que la crítica ha llamado “Yo ni de dioses” y que encontramos también como cita inicial del *Libro de Joven*: *Yo ni de dioses ni de filtro tengo/ Fuerzas maravillosas: he vivido,/ Y la divinidad está en la vida!* (Martí 2007, tomo 14: 176-183, 284). En resumen, la imagen propone el *amor*, en minúsculas, lastrado “en la vida”, en “la existencia turbia y dura”, un amor padeciente o sufriente.

Coincidentemente, el *Libro de Joven* culmina con el poema “Joven Audaz”. En la primera parte de este texto de Almanza hallamos al *Joven* en la imagen de la obediencia al *Amor*: “*nueve años de adorarte/ Sin entenderte apenas*”. La presencia de ese “adorarte” y la ausencia de ese “entenderte” coinciden con la estado de limitación al que Bloom se refiere o primer cociente, *clinamen-ironía*. “Habiéndose cumplido” la obediencia como *limitación*, pasamos a las imágenes del *desvío* como nueva presentación, como *re-presentación*. Pasamos del “*proyecto de amor en cada hombre*”, en minúscula, “*un programa cumplible de encendidas comuniones/ Con el todo y con todos. El amor mundial, el amor natural, el amor intelectual*”, a una imagen de *Amor*, con mayúscula: “*Dime, Amor, si ha valido esta pena servirte cual soldado [...] con el machete de madera de mi adolescencia destinada*” (Almanza 2003: 137-138). La nueva presentación acontece como “el todo por la parte” o como cociente *tessera-sinécdote*. Pasamos entonces, de la nueva *limitación*, de un estado de amor metonímico, o sea, de un amor minúsculo, reducido a una parte, a un amor hiperbólico, de la *limitación* de la *kenosis-metonimia* a la *representación* de la *demonización-hipérbole*. Las imágenes el “*Amor Universal*”, el “*Reino del Amor*”, “*el Reino del Amor Universal*”, la “*Esfera del Amor por todo el universo*” son las imágenes mayúsculas que se suceden ahora en el “Joven Audaz” y *se expanden*, textual y figurativamente, superando el *amor* que padece, que sufre, por un Amor expansivo, invasivo, exultante, festivo, desbordado. Las antítesis martianas esclavitud-libertad y odio-amor aparecen ahora dialécticamente superadas en la antítesis amor-esclavitud: *Amor: / Tú permitirás que mi*

---

<sup>105</sup> Los poemas, identificados por sus versos iniciales como “Homagno Audaz”, “La sublime piedad abrió los labios”, “De tanto haber vivido”, “Amor, Joven, Amor” guardan una estrecha relación, casi como borradores de un mismo texto, como ha sido señalado por la edición crítica de la poesía de Martí (2007). La incompletud de estos textos, enmarcados dentro de versos libres, no deja de resultar llamativa si lo ponemos en relación con la actitud agónica y revisionista de los poetas posteriores que Bloom acertadamente señala.



expansiva sangre [...] haga blandir mi machete de madera/ Contra [...] los odios de toda esclavitud (2003: 139).

Por otra parte, desde el punto de vista formal, si lleváramos a cabo una revisión minuciosa del empleo de las formas en *Libro de Jóveno*, descubriríamos que un poco más de la mitad de los poemas de *Libro de Jóveno* están escritos en formas clásicas (46 poemas), aunque sólo 11 en endecasílabos libres, lo que corrobora, desde la perspectiva del empleo de las formas, la afirmación de Vitier que citábamos más arriba. Pudiera parecer que los 11 textos propiamente en endecasílabos libres no son más que un reducido homenaje a *Versos Libres*. Sin embargo, la frecuencia del empleo del endecasílabo arroja otras conclusiones<sup>106</sup>. En sus dos variantes, libre y rimado, obtenemos como resultado 524 endecasílabos protagonizando los 902 versos en formas. Ahora bien, los versos libres de Almanza tampoco escapan al abrumador protagonismo del endecasílabo. Dentro del conjunto de poemas aparentemente en versos libres, es decir, sin formas explícitas, los endecasílabos constituyen aproximadamente la tercera parte de los metros de los poemas en versos libres con la cifra de otros 445 versos<sup>107</sup>. *Libro de Jóveno* se acerca así, entre su mitad formal y su mitad versolibrista, al millar de endecasílabos, cifra que a la vez se aproxima a casi la mitad del total de versos.

Si volvemos sobre nuestro análisis y recordamos el título del libro, que, como sabemos, abiertamente apunta a los *Versos Libres* de Martí, nos encontramos que, al final de nuestro análisis, el “*Jóveno*” Almanza ha nombrado y estructurado un libro en el que, en principio “ha

---

<sup>106</sup> Con 83 textos poéticos en total repartidos en 139 páginas, *Libro de Jóveno* está compuesto por tres cuadernos o secciones, subdivididas a su vez en otras tres subsecciones. Al igual que en los *Versos Libres* martianos, el metro que predomina en este poemario de Almanza es el endecasílabo, que, aunque aparece en composiciones o formas clásicas como el soneto, en la mayoría de los casos se manifiesta en poemas en versos blancos o sin rima. La primera subsección, *Primera estación*, del primer cuaderno o sección, *La vida electa*, está precisamente compuesta en su totalidad por poemas en endecasílabos blancos o libres. La siguiente subsección de la primera sección, *El machete de madera*, está compuesta por seis poemas, de los que los cuatro centrales son sonetos, por supuesto, en endecasílabos. En el siguiente cuaderno o segunda sección, en la primera subsección, *El armiño y la espada*, encontramos un único poema que está escrito en endecasílabos libres. En la tercera, *Profundo umbral*, otros cuatro sonetos –*Diálogos*, *Jauría*, *A la música* y *Fundaciones*– están en endecasílabos, mientras que otros dos poemas, *Espacios* y *Aguas del verano octavo*, están escritos en endecasílabos libres. El tercer cuaderno o la tercera sección, *El espacio exterior*, se subdivide en tres subsecciones; en la segunda, *Exploración perpetua*, encontramos dos poemas en endecasílabos libres. Nuestras observaciones sobre *Libro de Jóveno* nos permiten concluir que, de los 83 poemas del libro, sólo 19 poemas están expresamente escritos en endecasílabos, y que únicamente 11 de estos últimos están escritos en endecasílabos libres, tal como sucede en los *Versos Libres*. Como constatamos, la presencia explícita del poema en endecasílabos libres parece ir desapareciendo en la medida que el cuaderno avanza. Sin embargo, el *agon* entre el *Libro de Jóveno* y *Versos Libres* es encauzado, o, digámoslo con los términos de la teoría de las influencias, *desviado* de otra manera.

<sup>107</sup> Los poemas versolibristas representan significativamente la otra mitad del libro, no ya por el número de poemas que desciende de 46 con formas explícitas a 37 sin formas, sino por el número de versos que asciende de 902 con formas explícitas a 1334 sin formas.

homenajeados” esta parte de la poética martiana por medio de un por ciento pequeño de poemas íntegramente en versos libres (11 textos), aunque en realidad constatamos que ha terminado por construir otra cosa: un poemario contemporáneo, equilibrado entre tradición y modernidad, entre su mitad en formas clásicas y su otra mitad versolibrista, en la que, sin embargo, el metro endecasílabo predominante en la primera mitad también juega un papel fundamental. Así, en el orden métrico, la *revisión* se manifiesta en cómo Almanza traslada –y transgrede– la herencia métrica del endecasílabo libre del libro de juventud martiano *Versos Libres* a su libro de juventud *Libro de Jovenito*. Sin las estridencias formales a las que hemos estado acostumbrados por la poesía vanguardista, encontramos en *Libro de Jovenito* un despliegue, una *liberación* del endecasílabo *libre*, ahora dentro del moderno *versolibrismo* del siglo XX, pero paradójicamente aún anclado en la tradición. Sabemos que Martí no escribió poesía versolibrista, a pesar de haberla conocido, como prueba su elogio y conocimiento de Whitman. Pues bien, allí donde Martí *no se desvió*, Almanza *se desvía*. *El desvío* de Almanza, al menos en el ámbito formal, consiste en recoger el endecasílabo martiano y hacer de él *otro endecasílabo libre*, alejado del siglo XIX y contemporáneo a la actual tradición versolibrista del XX. Así, *Libro de Jovenito* puede leerse, desde el punto de vista formal, como una especie de *clinamen formal* de *Versos Libres*.

Por otra parte, como hemos visto, la cuestión de la libertad es central en Martí. Ahora bien, según Bloom, entre los factores que intervienen en el modo en que un poema *revisa* a otro se encuentra “la postura poética”. Enmarcada la libertad dentro del concepto de postura poética, podemos indagar cómo la libertad de Almanza *revisa* la libertad martiana.

Para nuestro análisis, debemos partir de la pregunta si la libertad es una cuestión medular en *HymNos* (2014). La observación de algunas de las 80 referencias explícitas a la libertad, que hemos encontrado en *HymNos*, confirman positivamente nuestra sospecha<sup>108</sup>. Es el propio Almanza en sus versos quien certifica el rango de este tópico en su vida y en su obra.

## XXII

La faena que traigo en este mundo  
La presencia que tengo o que he inventado  
La elevación que me demanda, y caigo  
La importancia que finge mi albedrío  
La casa que me hizo y que me encarga  
La silla que me esculpe y que me amarra

---

<sup>108</sup> Consúltense algunas de las referencias explícitas en *HymNos* (2014), pp. 19, 39, 59, 98, 123, 131, 271.

La libertad, la libertad, Dios mío.

(*HymNos*, “Anual”, p. 372)

Pero, para Almanza, ser libre es *abdicar* de la libertad, aunque de un modo muy peculiar. Como lo escribe en el himno “Desde el Sueño”, esta abdicación expresa la paradoja de la fidelidad, o sea, de la obediencia como vía para alcanzar la libertad: *la paradoja de la libertad*.

Y sabrás que *la lealtad es una libertad* y que *no hay libertad sino para la fidelidad*.

(Ídem, “Desde el Sueño”, p. 98)

La libertad en Almanza es tan central como lo es en Martí, lo que nos devuelve a la teoría de las influencias de Bloom. En primer lugar, hay *desvío* en la manera en que la “postura poética” de Almanza revela esta libertad. Contrariamente a Martí, Almanza es confesionalmente cristiano e incluso católico practicante, por lo tanto, la libertad la concibe como don de Dios, algo que en Martí no estaba explícitamente. Paradójicamente, este *desvío*, lejos de alejarlo de la tradición de pensamiento cubano en la que Martí se encuentra, lo remonta a un punto anterior a Martí, al presbítero Félix Varela, importante pensador cubano antes del mismo Martí y, por razones obvias, defensor a ultranza de los valores cristianos. Podemos decir incluso que Almanza retoma los orígenes de la tradición cubana allí donde Martí no decidió continuar o continuó “a su modo”. Dicho en los términos de Bloom, allí donde Martí decidió *desviarse*. De cierta manera, Almanza *desvía* el “desvío” de Martí, volviéndolo a conducir hacia la tradición en la que se inició. Si bien se puede hablar de una influencia en la cuestión de la libertad, esta influencia está *desviada* en la postura poética de Almanza hacia una nueva propuesta, la de la *libertad obediente*. Esto supone una contradicción, que hemos denominado *la paradoja de la libertad*. El cambio o contradicción que propone esta paradoja consiste en circunscribir la *elección* a la *obediencia*, o habría que decir que, si lo expresamos de modo más sencillo, para ser libre hay que ser obediente.

La presencia y la frecuencia de ciertos monosílabos son claves isotópicas fundamentales para la comprensión de los *HymNos* y de toda la poesía de Almanza y a su vez proponemos que sean signos del revisionista concepto de *libertad obediente* de Almanza. Los pronombres *Yo*, *Tú* y *Nos*, así como el adverbio de afirmación *Sí* son los principales monosílabos que hemos estudiado.

La repetición isotópica de estos monosílabos nos hace suponer la existencia de una estructura significativa dentro del megaproyecto poético que es *HymNos*, e incluso dentro del aún más imponente proyecto vitalicio *El Amor Universal*. Creemos encontrar particularmente en la sencillez de los pronombres una estructura central de pensamiento para el despliegue verbal que constituyen los extensos poemas de *HymNos*. Además, creemos que estas estructuras significantes, que por el momento adelantamos, guarda una completa relación con *la libertad* de la que hemos venido hablando.

El protagonismo de ciertos pronombres es evidente en el himnario de Almanza<sup>109</sup>. El pronombre *Nos* es, por ejemplo, el monosílabo de menor frecuencia en *HymNos*, con 51 apariciones. Sin embargo, a pesar de contar con las cifras más bajas de nuestras estadísticas, el *Nos* es una de las claves más importantes para comprender *HymNos*. En efecto, como vemos, es el único de todos los monosílabos aquí estudiados que ha sido puesto en evidencia por el autor en el título del himnario. Si, desde el punto de vista estadístico, se justifica una menor atención interpretativa, su protagonismo en el título nos obliga a un cambio radical de atención, a una consideración del *Nos*, junto al *Yo*, al *Sí* y al *Tú*, como las cuatro isotopías centrales de lo que podríamos nombrar como *la poética de los monosílabos*. Es en el último de los himnos, “Áncora”, donde se da el mayor número de apariciones del *Nos*.

Yo no soy siendo yo, yo soy siendo Tú, pero Tú no eres siendo yo ni siendo Tú

Tú eres siendo un Nos

Mi unidad se ofrece  
Tu divergencia me alcanza  
Nuestra comunión glorifica

SER  
UN  
NOS

SER / NOS

SERUNNOS

Y  
Nos  
Con

---

<sup>109</sup> De los monosílabos estudiados, con 313 apariciones, el *Tú* obtiene, dentro de los cuatro monosílabos estudiados, el índice de mayor frecuencia. El *Yo* es el segundo monosílabo más frecuente con 219 apariciones en *HymNos*. El *Sí*, adverbio afirmativo, aparece en tercer lugar con un total de 117 apariciones.

Nos

!

NOS CON NOSOTROS

Nos  
Amamos  
Nos A

NOS CON NOSOTROS NOS AMAMOS CON

CON NOS AMAMOS NOS

With...

(Ídem, “Áncora”, p. 486)

Almanza está proponiendo el *Nos* como sede del *Yo* y el *Tú*. En el *Yo* hay una reunión con el *Tú*. El *Yo* se hace *Nos*, convivencia paradójica, unicidad con su *bipronominalidad*<sup>110</sup>, un inexpresable *YoTúNos*. Su sentido ha sido *liberado* de su simple valor como pronombre, y que el (U)*Nos* es el nuevo *Yo* significando la paradójica convivencia, la contradictoria unión del *Tú* y el *Yo*.

Por otra parte, lejos de ser un cultismo gratuito, la sílaba *Hym*, cuyo uso, a diferencia del *Nos*, ha sido reservado a todo lo largo de las 536 páginas exclusivamente al título, encierra también un sentido. Si nos auxiliamos de la etimología, encontraremos varios términos en los que coincide esta raíz grecolatina. De ellos retendremos sólo dos, los que transcribiremos etimológicamente para distinguirlos de sus primos castellanizados. Se trata de los términos *hymno* e *hymeneo*, que comparten la misma raíz latina y griega. Del primero no hay mucho que decir. Resulta obvio que *HymNos* como término hace referencia a las composiciones himnicas grecolatinas. Sin embargo, el segundo, *hymeneo*, concuerda con nuestra interpretación en torno al nuevo valor significativo del *Nos*. *Hymeneo* (de *hymenaeus*, y de *ὕμναιος*) es, según el DRAE, una *boda* o casamiento, y como segunda acepción, una *composición poética* en la que se celebra un casamiento. Si decimos que el *Nos* es ahora unión (*YoTúNos*), los *HymNos* pueden perfectamente ser ese tipo de unión, o sea, las bodas, los *Hym(eneos del YoTú)Nos*. Incluso, ambas acepciones serían válidas: como nupcias y como composiciones poéticas para estas. Si

---

<sup>110</sup> Utilizamos provisionalmente este neologismo a falta de un término preciso para el caso.

volvemos a leer el título, pero esta vez pronunciamos la N mayúscula del *Nos* por su *Nombre*, el resultado que obtenemos es *HymENEos*.

Las referencias a las nupcias, que puedan refrendar las anteriores afirmaciones, las encontramos en varios fragmentos del himnario<sup>111</sup>. Por otra parte, como sabemos, no puede haber boda sin el *Sí* de la novia y del novio. Otro de los monosílabos más frecuente es el *Sí*, un signo ineludible de las nupcias. Ahora bien, ¿qué sentido puede tener el *Sí* que da al novio a la novia y la novia al novio? ¿No es acaso el *Sí* el signo por el que uno y otro ceden parte de su *libertad* para la *obediencia matrimonial*? El *Sí* nupcial es un signo de obediencia y a su vez un ejercicio de libertad del *Yo* que paradójicamente se libera dando el *Sí* al *Tú*. Almanza nos presenta, desde una perspectiva completamente diferente, el tema de la libertad. La tradición, tanto cubana como occidental, como pudieran ser los ejemplos de José Martí para la primera, o de Octavio Paz para la segunda (*Libertad bajo palabra*, 1960), ha abordado con explícita insistencia la cuestión de la libertad. La libertad del *Yo*, desde la concepción nupcial, se presenta ahora con una novedosa –*desviada*, diría Bloom– complejidad de pensamiento<sup>112</sup>. Tal complejidad se nos presenta además a partir de la economía de los recursos monosilábicos o, para aproximarnos un poco más a nuestra intención interpretativa, a partir de la *sencillez monosilábica*<sup>113</sup>. También hemos hallado una especie de polivalencia significativa de los monosílabos. Todo en *HymNos* –y primero que nada el mismo título- proclama el aniquilamiento de la separación en aras de la reconciliación por la *Relación* o el *Amor*. Es una propuesta real y concreta para reconciliar las antinomias, lo corpóreo y lo etéreo, el espíritu y la materia en el hombre doble, “DiAmante” de Almanza. La solución es la *re-uni3n de los contrarios*, amistar a los “enemigos”, la paradoja, literalmente expresada en el himno “Iconos”: *La paradoja*

---

<sup>111</sup> Sobre las numerosas referencias a las nupcias, véanse algunas en *HymNos*, pp. 18, 47, 54, 81-82, 83, 90, 123, 126, 132, 146, 150, 451, 479, 505.

<sup>112</sup> Algo que si han hecho sistemáticamente la filosofía y la religión: *Yo y Tú*, de Martin Buber es ejemplo de la primera, y el cristianismo con toda su literatura es ejemplo de la segunda.

<sup>113</sup> A propósito de la “emulación” con Martí, hacemos notar que, en *HymNos*, Almanza emplea *Ismail* como seudónimo, nombre castellanizado como Ismael. Se identifica Almanza con el personaje bíblico, hijo de Abraham con su sierva egipcia Agar, de quien los pueblos árabes se sienten descendientes. En la poesía cubana, el empleo del nombre Ismael refiriéndose a un poeta cuenta con el único ejemplo ineludible del cuaderno *Ismaelillo* (1882), de José Martí, dedicado a su hijo José Francisco Martí y Zayas-Bazán. Ahora bien, en el caso de Almanza, la incorporación del apellido “cambia” el mensaje que Martí quiso transmitir. El apellido *Al Mansur* significa el victorioso por la gracia de Dios. El cambio consiste por lo tanto en que, si Martí se veía como el *hijo* de la esclava Cuba, aún por liberarse en las particulares condiciones históricas que le tocó vivir, el coloniaje español (Cruz 1971), Almanza se ve a sí mismo como el *hijo* de la esclava Cuba, *victorioso* en sus actuales circunstancias, o lo que es lo mismo, como esclavo *liberado* por la gracia de Dios. De modo que tenemos, desde la portada misma, expuesta la cuestión de la libertad desde una perspectiva *revisiónista* o de *desvío*.

*venciendo enemigos* (*HymNos*, p. 134). Recordemos que en su teoría de las influencias poéticas Bloom señalaba que la lucha o *agon* se establecía en los dominios, entre otros, de la “originalidad, poder cognitivo [y la] sabiduría” (1995: 39). Pues bien, se trata aquí de una polifonía del sentido, de una pluralidad significativa de los pronombres. No es una cuestión de cambio de sentido, algo que ya se ha dado en la poesía, por ejemplo, en el caso de la *o* disyuntiva de Aleixandre, ni de una abstracción significativa esencialista como es el caso del *tú* de Salinas, concentración extrema de la amada, arquetipo de la amada. Se trata de una explosión de sentidos indistintos y paradójicamente posibles, reales. Esta polifonía, esta *indistinción* es la mejor marca del nuevo signo de libertad<sup>114</sup>.

### 3.2.2 El *agon* con el canon occidental

“Desde el Sueño”, al que dedicaremos esta sección, es el quinto y último de los cinco himnos que conforman el primer himnario *Visiones*. Hemos seleccionado este texto dentro del corpus poético de *HymNos* porque creemos que es el que mejor representa un rasgo importante de la poética de Almanza: el componente visual. Desde luego, en otros himnos podemos encontrar componentes visuales (“Iconos”, “Vórtice”, “Semejante”, “Unánime”, “Áncora”, “De las Consignas”), pero, como veremos, es en este himno particularmente donde adquiere mayor centralidad. El propio poeta, en la coda que acompaña al poema, declara que es un poema visual. A lo anterior debemos agregar que el himnario, como libro objeto, es recorrido, desde la portada a la contraportada, por innumerables elementos visuales como fotos, blasones, caligramas, caligrafías, cifras, etc. Es pues evidente que el libro tiene la intención de ser, más que una simple suma de poemas, un objeto visual. Si lo visual tiene gran peso en *HymNos*, creemos prioritario el análisis del componente visual precisamente en el texto de este poemario que transmite este rasgo por excelencia<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> En uno de nuestros encuentros durante el desarrollo de esta investigación en otoño del 2013, contrario a nuestro primer criterio, que seguía uno de los estudios de poesía espiritual española de Dámaso Alonso sobre San Juan de la Cruz, y que creía ver en el tratamiento dado al *Tú* en *HymNos* una “divinización”, Almanza sugirió el término *indistinción*, en particular para el análisis del himno “Iconos”, pero que creemos poder aplicar a todo *HymNos*. El término “indistinción”, según la propia confesión de Almanza, proviene a su vez de la poetisa cubana Fina García Marruz.

<sup>115</sup> Sobre el componente visual, a manera de ejemplos, anotábamos que las fotos que ilustran el diseño del libro, las de la portada y contraportada junto a las de las solapas, las de las primeras páginas de los cinco himnarios menores y las del himno “Áncora”, forman parte de una “escenografía” y del componente dramático de *HymNos*. Si sumamos las fotos, las cuatro de la portada, contraportada y de las dos solapas, las cinco que abren los cinco himnarios y las tres que se encuentran en “Áncora”, obtenemos como resultado la cifra 12, cifra nada gratuita que nos resultará familiar una vez concluido este acápite. Al mismo tiempo que en *HymNos* encontramos textos relativamente

A los efectos de nuestra investigación, entenderemos por “el componente visual” todos aquellos elementos del texto poético (título, citas, estrofas, versos, disposición en la página, tipografía, etc.) que pretendan significar visualmente, es decir, elementos que jueguen un papel preponderante como generadores de una visión significativa en acuerdo, explícito o implícito, con el sentido del texto. Puesto que es lo visual lo que nos concierne, nos concentraremos en lo que se denomina la *capacidad pictórica* o el “aspecto gráfico” del poema (Lujan Atienza 1999: 221), es decir, la distribución de los contenidos conceptuales y formales en la superficie textual. Sin embargo, sabemos que en el poema todo se da como un todo, especialmente lo visual y lo auditivo. Lo visual prevalecerá en tanto esté supeditado o sirviendo a lo auditivo (Núñez Ramos 1992: 123-124). Núñez Ramos expresa: “En cualquier caso, lo que importa destacar es la influencia decisiva que la disposición gráfica tiene en la pronunciación y, por tanto, en la ejecución del poema” (1992: 128).

El estudio de los blancos nos parece de primordial importancia porque constituye probablemente un elemento de identidad fundamental del lenguaje poético. La poesía contemporánea ha demostrado ampliamente con el poema en prosa que se puede escribir poesía sin versos. Sin embargo, tanto en los versos tradicionales como en versos libres actuales, o incluso en el poema en prosa, hay un elemento distintivo común a la poesía: el blanco. Tipográficamente hablando, un texto poético se distingue inmediatamente de un texto en prosa debido a los blancos. Los blancos son, en el texto del poema, los momentos de silencio. Son las pausas, el signo gráfico de la ausencia de voz (Cohen 1966: 55). La pausa, o el blanco en la poesía, cumple una función agramatical que no es precisamente la fono-semántica. La práctica de la agramaticalidad del silencio, de la pausa o del blanco ha ido *in crescendo* desde los clásicos hasta la poesía contemporánea, como lo demuestra, para el verso francés, la tabla estadística de Cohen (1966), llegando a extremos en la utilización de este recurso como el de Mallarmé que acumula el record de usarlo en uno de cada dos versos (1966: 68).

El uso del blanco con alto valor icónico cuenta en la poesía contemporánea con el antecedente de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé, publicado por

---

“tradicionalistas” como los himnos “De la Almendra”, “Iconos”, “Virtual”, “Del Amor Divino”, “Anual”, y otros bastante alejados de la tradición y más cercanos a la experimentación como los himnos “Desde el Sueño”, “Vórtice”, “Semejante”, “Unánime” y “Áncora”, a nuestro juicio, estas doce fotos constituyen el décimo sexto himno, himno o poema fotográfico, un himno ágrafo o *himno mudo*.

Otra de las novedades de *HymNos* y otra manera de *desviar* la tradición es el uso en la poesía, como paratexto, del lenguaje de la heráldica para producir más sentido. Seis blasones o *escudos de dignidad* ilustran la contraportada y el interior del himnario (pp. 296, 414, 528).



primera vez en la revista *Cosmopolis* en mayo de 1897. Desde entonces, este texto, junto a la obra poética en general de este autor, ha sido objeto de disímiles estudios (Thibaudet 1926, Mauron 1950, Chassé 1954, Ronat 1980, Davies 1992, Rancière 1996, Murat 2005, Meillassoux 2011). En Meillassoux (2011) hemos encontrado una de las más recientes interpretaciones del sentido que Mallarmé quiso dar al blanco en su famoso poema. Este joven filósofo francés vuelve sobre la hipótesis de que este texto mallarmeano contiene un código o clave numerológica cuya revelación contribuiría a explicar con creces el sentido del poema. El número 12 tiene una gran importancia en la obra de Mallarmé. Meillassoux menciona, por ejemplo, todas las alusiones numerológicas relacionadas con este número que fueron encontradas en las notas póstumas que Mallarmé dejó sobre un “Libro” o “Gran Obra” que no llegó a escribir (2011: 29). Ahora bien, Meillassoux demuestra que, a pesar de la preeminencia del 12 en la obra de Mallarmé, no es éste el número que codifica el poema (2011: 33-40), lo que coincide con la línea crítica predominante (Davies, Murat). Ésta establece que es precisamente la incapacidad de Mallarmé para lograr obtener tal número lo que refuerza la idea del azar que supuestamente propone el poema, lo que, dicho de otro modo, significa que en todo somos víctimas de sucesos arbitrarios sin la más mínima conexión. Pero para Meillassoux tampoco queda clara esta conclusión. Mallarmé no partió de un evento armónico, matemáticamente organizado, para presuponer la existencia del número único, sino todo lo contrario, es precisamente el azaroso naufragio del poema el que le hace pensar en la posibilidad de la existencia de tal número. ¿Cómo se entiende entonces que las tesis dominantes afirmen que el poema es la constatación de esa inevitable y absurda contingencia cuando el punto de partida fue la misma entropía? No resulta lógico creer que Mallarmé intentara sacar algo novedoso de lo que a todas luces ya era evidente. Existe entonces la posibilidad de creer que Mallarmé encontró en medio del “naufragio”, símbolo del azar, un orden. La paradoja que intentó transmitirnos sería: 1) el universo es un caos, 2) y está ordenado. La única manera que encuentra Meillassoux para resolver la paradoja en la que nos sitúa Mallarmé es creer en la posibilidad de que las dos afirmaciones sean válidas, es decir, que existe tal orden, y por consiguiente tal número, y que a su vez no existe, y por consiguiente existe el azar. Unos versos del poema le develan tal posibilidad: *si c’était le nombre ce serait le hasard*<sup>116</sup>. Esto se ha interpretado de la forma siguiente: cualquiera que sea el número que obtengamos, siempre será un resultado azarosamente

---

<sup>116</sup> *Si fuese el número, éste sería el azar.* Traducción nuestra.

arbitrario. Para Meillassoux, lo que dice este fragmento del poema literalmente es que el número que obtengamos será el mismo azar y no uno de sus tantos posibles resultados (2011: 41-43). De ahí supone Meillassoux lo que Mallarmé infirió y trató de transmitirnos en el mismo título del poema:

*Una tirada de dados jamás abolirá el azar* [caos]

(Ahora bien) Si el Número [orden] existe sería el azar [caos]

(Por lo tanto) Una tirada de dados jamás abolirá el Número [orden] <sup>117</sup> (2011: 43)

Siguiendo esta lógica todo lo que necesitaría el poeta es un número único que sea la contingencia misma, es decir, que suceda y no vuelva a suceder, que no se vuelva a repetir, que no sea genérico. Recordemos ahora que ese número aritméticamente hablando no existe, pero pudiera existir como metro. Mallarmé estaría pensando entonces en un número métrico único, por lo que lo primero que debía descartar era el metro clásico en cualquiera de sus variantes, pues éste se puede repetir. La propuesta de Meillassoux es que ese número métrico es el único metro que es por única y sola vez el único verso de *Un coup de dés*. Así, adquiere sentido lo que dice el poema en la página II: *de cette conflagration/ à ses pieds/ de l'horizon unanime/ que se prépare [...] l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre*<sup>118</sup>. Cuando el poema concluyera, se habría terminado de preparar el número único. Si el número que revelará el texto poético se está creando al mismo tiempo que el poema se ejecuta, esto otorga al poema un carácter performativo. (2011: 48) En la práctica, este verso resolvería el conflicto entre verso clásico y verso libre al que ya nos referimos. Al ser, como poema, un gran alejandrino de 12 páginas, y a la vez un único verso libre, se fusionarían los dos contrarios y se ejecutaría la paradoja (2011: 45-46).

Ahora bien, en la última página encontramos la única alusión a un número. Como la crítica ha señalado (Morel 2007, Meillassoux 2011), se trata de una referencia a la constelación de la Osa menor que cuenta con 7 estrellas. La frase final, que resume el poema como una moraleja y que ocupa una posición a todas luces intencionalmente independiente, cuenta con 7 palabras (2011: 53). Meillassoux no cree que esto sea fortuito en un poema tan milimétrico como *Un coup de dés*, por lo que, con estas evidencias, opta por contar las palabras en busca de un

---

<sup>117</sup> Traducción nuestra.

<sup>118</sup> “de esta conflagración/ a sus pies/ del horizonte unánime/ que se prepara [...] el único Número que no puede ser otro”. Traducción nuestra.

número relacionado con el 7. Además, a esto hay que agregar el sentido de la frase que antecede a esta última sentencia. En ella se menciona un conteo total, seguido de una catarata de gerundios que reafirman la tesis performativa de que es ahora cuando el poema está sucediendo o contándose, para finalmente indicar que en ese punto se detiene y el número es consagrado o coronado: *un compte total en formation/ veillant/ doutant/ roulant/ brillant et méditant/ avant de s'arrêter/ à quelque point dernier qui le sacre*<sup>119</sup> (página XI) (2011: 53). En este punto del razonamiento se hace evidente que el número 7 tiene que guardar alguna relación con la develación final del número métrico único. En efecto, cuando Meillassoux cuenta las palabras hasta “sacre” éstas dan un total que oscila entre 705 y 708, lo cual incluye el 7 (2011: 188), pero el conteo no precisa qué número exactamente podría ser en esta gama. Conteos sucesivos evidencian la existencia de tres palabras compuestas en el poema, las que en ocasiones habían sido contadas como una sola, y en otras, contadas como dos. Dos de ellas, “par delà” (allende, del otro lado de) y “au delà” (allende, más allá), según la ortografía de la época, se escribían sin guion por lo que Meillassoux decide contarlas como dos agregando a la cifra menor de 705 dos palabras más para obtener el número 707. La última palabra compuesta, es el connotativo “Peût-être” (quizás o puede ser), que sí es reconocido como un solo término, por lo que el número resultante seguiría siendo 707 (2011: 188-195).

Nous sommes parvenus à l'idée qu'il existait un compte des mots composés plus raisonnable que les autres, étant donné la nature du *Coup de dés*. Puisque le Poème, en son architecture, repose sur la puissance typographique du blanc, sa capacité poétique à briser la ligne de la prose, comme celle du vers régulier, on considèrera que la lecture spontanée, qui isole les mots entre deux blancs, est aussi la plus fidèle à l'esprit du texte. Car on rend hommage de la sorte à la capacité du blanc de séparer jusqu'à l'intérieur du mot, du moins lorsqu'il repose sur deux moitiés possédant leur autonomie du sens. On rend aussi hommage, ce faisant, à la « force du trait » –à ce symbole de la ligne d'écriture luttant par sa cohérence contre la tempête du vide, qui parvient seule à rétablir l'unité des vocables disjoints : le trait d'union qui permet de compter pour 1 le mot composé. Et c'est bien ainsi que nous avons obtenu, comme résultat de l'addition de trois mots composés, dont deux sans trait d'union, cette somme=5 nécessaire à l'obtention du Nombre 707<sup>120</sup>. (2011: 195)

---

<sup>119</sup> “una cuenta total en formación/ velando/ dudando/ rodando/ brillando y meditando/ antes de detenerse/en algún último punto que lo consagra”. Traducción nuestra.

<sup>120</sup> “Llegamos a la conclusión que existía un conteo de palabras compuestas más razonable que los otros, teniendo en cuenta la naturaleza de *Otra tirada de dados*. Como el Poema en su arquitectura reposa sobre la potencia tipográfica del blanco, sobre su capacidad poética para romper la línea de la prosa, tal como lo hace el verso regular, consideramos que la lectura espontánea que aísla las palabras entre dos blancos era también la más fiel al espíritu del texto. Así, rendimos homenaje a la capacidad del blanco para separar incluso hasta en el interior de las palabras, por lo menos cuando éste se encontrase entre dos mitades que posean autonomía y sentido propio. Al hacer esto también rendimos homenaje a la “fuerza del guion” –a ese símbolo de la escritura que lucha con su coherencia contra la tormenta del vacío y que logra por sí solo restablecer la unidad de vocablos disjuntos: el guion que permite contar

De modo que, con la propuesta interpretativa de Meillassoux, nos encontramos ante un sentido del blanco altamente enriquecido, como falta de lo trascendente, como ausencia de voz, como silencio, como vacío, como pausa enorme del hemistiquio, como indeterminación o como número métrico que a su vez es azar. Su rendimiento interpretativo es mayor y más profundo que los simples paralelismos icónicos entre ciertos pasajes del poema y las posibles referencias que hacen desde el plano de la disposición tipográfica.

Para el caso del himno “Desde el Sueño” de Almanza, las siguientes palabras de Octavio Paz pueden servirnos perfectamente como introducción al análisis del blanco, y a buena parte de lo que hasta aquí hemos expuesto sobre los pronombres:

El crecimiento del yo amenaza el lenguaje en su doble función: como diálogo y como monólogo. El primero se funda en la pluralidad; el segundo, en la identidad. La contradicción del diálogo en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo. La poesía ha sido siempre una tentativa por resolver esta discordia por medio de una conversión de los términos: el yo del diálogo en el tú del monólogo. La poesía nos dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú. La imagen poética es la otredad.<sup>121</sup> (Paz 1971: 315)

Veamos cómo los componentes visuales, la capacidad pictórica, del himno “Desde el Sueño” revisa o “lucha” con *Un coup de dés* de Mallarmé<sup>122</sup>.

Lo que encontramos apenas comenzamos la lectura del poema de Almanza, en el centro de la primera página, es el monosílabo *faz*, modificado por el adjetivo posesivo *tu*, o sea: *Tu faz*. Visualmente la disposición tipográfica nos presenta un *Rostro* (Imagen I)<sup>123</sup>.

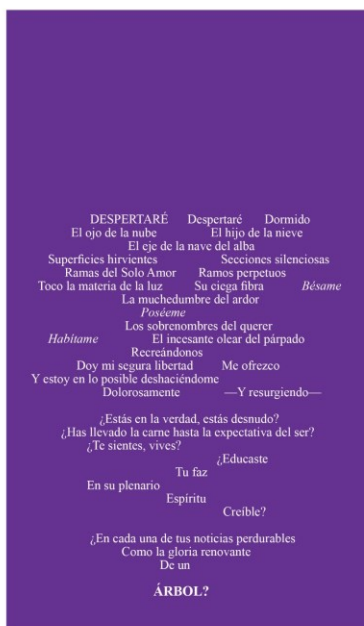
---

como 1 la palabra compuesta. Y es así que obtuvimos, como resultado de la adición de tres palabras compuestas, de las que dos de ellas no tenían guion, esta suma=5 necesaria para la obtención del Número 707”. Traducción nuestra.

<sup>121</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>122</sup> Se puede consultar el texto íntegro del himno “Desde el Sueño” en la antología del anexo III.

<sup>123</sup> No podemos extendernos en el análisis de la presencia del *Rostro* en los *HymNos* pero conviene dejarlo anotado para futuras investigaciones, sobre todo para un estudio detallado del primero de los himnos, “Del Contacto”, que precisamente trata de la experiencia del contacto con el *Rostro*, mencionado 18 veces.



### Imagen I

Como vemos, pero ahora desde la perspectiva visual, Almanza propone, contra el azar, la ausencia, el vacío o “gouffre” de Mallarmé, el *Rostro* en el blanco, una *Presencia*, un *Tú*.

En una carta a su amigo Cazalis, Mallarmé comenta:

Desdichadamente, ahondando los versos hasta ese punto, he encontrado dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada [...] Sí, *lo sé*, no somos más que vanas formas de la materia, –pero bien sublimes para haber inventado a Dios y nuestra alma. Tan sublimes, ¡amigo mío! que quiero darme ese espectáculo de la materia, teniendo conciencia de ella, y, sin embargo, lanzándose locamente en el Sueño que ella no sabe ser, cantando el Alma y todas las divinas impresiones semejantes que se han atesorado en nosotros desde las primeras edades, ¡y proclamando, ante la Nada que es la verdad, esas gloriosas mentiras! (Mallarmé 2011: 22)

Para Mallarmé todo y todos somos “vanas formas”, materia irreal. Así, la poesía intenta ser como “espectáculo de la materia”, como el Sueño que la realidad no sabe ser. Si pensamos que para Almanza, como para Mallarmé, el himno que se escribe “desde el Sueño” se escribe desde la poesía porque la realidad no es real, entonces podemos estar de acuerdo con la propuesta del poeta en que lo verdaderamente real es el *extrañamiento* de la creación poética.



Imagen II

Si volvemos al texto de Almanza, encontramos que, en la cuarta página (Imagen II), es la primera vez y la única en el poema en que los versos cambian de orientación espacial. Si la intentamos leer de forma horizontal, como normalmente se lee un texto, los versos ascienden verticalmente hacia el blanco, o hacia “el azul” que los últimos versos de la página anterior habían sugerido al decir: *Y estuviste conmigo/Donde el azul*<sup>124</sup>. Así como en Mallarmé el número métrico caminaba hacia una coronación (*sacre*, en Mallarmé), el poema de Almanza parece ascender hacia una corona. El anagrama de la palabra “CORONA”, en efecto, indica el sentido de la lectura del texto, de abajo hacia arriba, coincidiendo con la disposición ascendente del texto en esta página si la intentáramos leer horizontalmente. No en balde en la lectura apaisada, el último verso, que sería el más alto, termina precisamente con la colocación de “La MirA del Mu(n)do” en la cabeza, reforzando la idea de verticalidad y de coronación. Simultáneamente

<sup>124</sup> Para una mejor comprensión de la referencia al “azul”, hay, en su segundo libro de poemas *El gran camino de la vida*, un poema en prosa que trata sobre el azul (Almanza 2005: 149). El motivo se repite en el primer himno, “Del Contacto” (Almanza 2014: 24).

también este último verso dice “la Mitra del Mudo”, referencia al *Rostro extrañado* que no vemos, y por lo tanto no escuchamos.

El eje de la nieve    El hijo de la nube  
El ojo de la nave del día

Habitando en el oro    Enteramente  
La alianza de tu llama    En mi garganta  
El dedo de tu paz    Ensordeciéndome

(  
S  
e  
d  
  
d  
e  
l  
  
S  
í  
l  
e  
n  
c  
i  
o  
  
:  
  
S  
í  
!  
)

E(n)ter(n)amente  
E(n)ter(n)amente:

### Imagen III

En la imagen III se detiene el discurso en los dos puntos y encontramos el adverbio monosílabo afirmativo *Sí*, monosílabo del que hemos hablado y que puede muy bien resumir la poética de Almanza. El *Sí* afirmativo rige la obra de Almanza y recoge perfectamente el sentido exultante e himnico de su poesía como uno de sus rasgos que la distinguen de la poesía escrita en Cuba y en el habla hispana en general. Antes de que se escribieran los himnos en los años 90, Cintio Vitier, en una evaluación del *Libro de Jóveno*, ya destacaba:

Poesía de contenido impulso himnico –“¡tensa la vela en la presión del viento!”–, exultante por entusiasmo ante la belleza implacable y libre de la ley que lo gobierna todo, su naturaleza no es la próxima o pintoresca, ni la abstracta o alegórica, sino la naturaleza viva trasmutada en los símbolos humanos del gozo, la plenitud, la aceptación: la naturaleza como signo de admiración de la vida, de admiración a la vida. (Vitier 1990, en Almanza 2003)

Los rasgos de la poesía de Almanza, que Vitier anota en la cita anterior, individualizan el *tono* de su poesía, en contra del panorama de la poesía contemporánea desde Mallarmé, o desde el mismo Romanticismo, caracterizados en su mayoría por un tono de frustración, queja o languidez. En general, el uso de un léxico predominantemente positivo, lo celebrativo de las exclamaciones, una cuidadosa selección de sus verbos y de sus modos y tiempos verbales, una

sintaxis lúdica y festiva así como una cuidadosa selección de ciertos signos de puntuación son elementos que realzan la tonalidad de sus versos y la singularizan. Contra el *si* dudoso e hipotético de Mallarmé que inauguraba la poesía contemporánea, Almanza *se desvía* al proponer un *Sí* afirmativo y jubiloso<sup>125</sup>. Toda esa alegría parte de un *Contacto* en el silencio de sí mismo entre el *Yo* y el *Tú* a todo lo largo de este himno: *tus cejas; y estuviste conmigo; no te busco, me hallas; tu llama, tu paz, igualarme a ti, tu conspiración, me dictas, estoy en ti y en mí, cita contigo, gozo de Ti, tu discurso, tu voz, te erijo, tu posesión, tu laberinto, tu cifra, de ti, tu sueño, tus raíces, tu huella, tus lealtades, tus ofrecimientos, tu desordenada devoción, tu insistente despertar, tu divinidad, tu sueño, tu nombre, tu origen, tu restauración; ¡Cántico del ti, escapado del tú, penetrante en ti, que tú sueñas!; tu cuerpo, tu armonía, tu recitativo, rumor de ti, tu clamor, tu acogida, tu jubilosa propiedad, exceso de ti; Buenos días, Amor.*

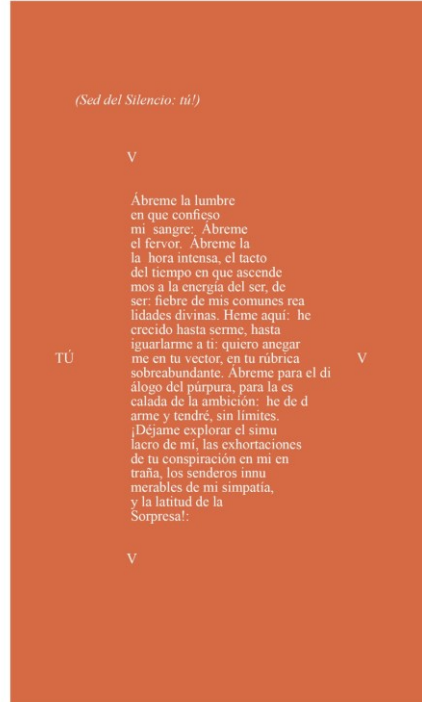
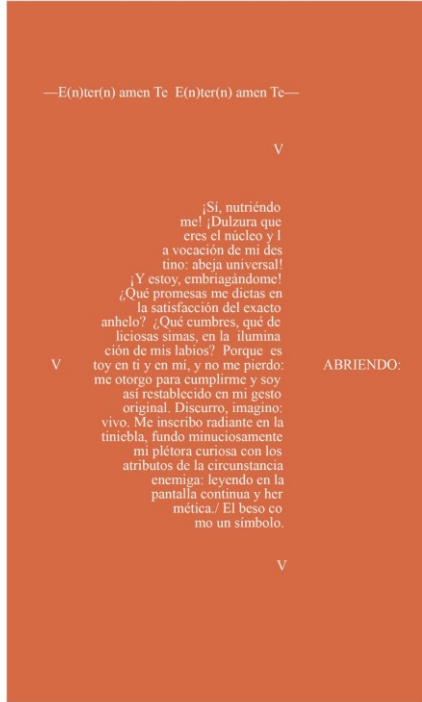
Así como el poema de Mallarmé cuenta con un centro, abismo o lugar del naufragio, así también las páginas sexta y séptima de “Desde el Sueño” (Imagen IV y V) se constituyen en centro del poema y, lejos de relatar un vacío, relatan un encuentro<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> El poema de Mallarmé comienza simétricamente con la frase “un coup de dés” (otra tirada de dados) y va hasta el primer “comme si”, hipotético, para, luego del pasaje del remolino de agua que los separa como un espejo, volver a comenzar con el “comme si” y terminar con “un coup de dés” de la última frase en la página XI. Ambas partes comienzan y terminan de manera idéntica. Esto divide el poema en dos partes en la página VI tal como el alejandrino clásico francés es dividido en dos hemistiquios idénticos de 6 sílabas respectivamente (Meillassoux 2011, 55-60).

<sup>126</sup> “Desde el Sueño” está compuesto por 12 páginas. Si agregamos las dos páginas que preceden al poema, el título y una página en blanco, obtenemos 14 páginas. Recordemos que el poema de Mallarmé, *Un coup de dés* cuenta también con 12 páginas dobles, cuyo centro es el abismo, el “gouffre” que se abre justo en su centro, en la página seis, como la pausa que divide al alejandrino clásico francés en dos hemistiquios, símbolo también de la ausencia, del vacío y de la nada. Anotemos también que el alejandrino español es un verso de 14 sílabas.





#### Imagen IV

#### Imagen V

Al igual que la cuarta página (Imagen II), compuesta por seis estrofas de cuatro versos, configuradas como una pirámide de diálogo ascendente, donde la palabra CORONA estaba cifrada en mayúsculas y guiaba la dirección de la lectura del texto, así también, en la octava página (Imagen VI), encontramos este mismo procedimiento: seis otras estrofas sáfico-adónicas (Domínguez Caparrós 2007: 178) que apuntan, como *HymNos*, a la tradición griega y sin duda la revisan métricamente, como veremos más adelante. Las estrofas descienden el eje vertical y esta vez la palabra TÁLAMO –lecho *nupcial*— orienta el sentido de la lectura.

*DESPERTARÉ*

Cita contigo en mi silencio abierto  
Donde el ansiar y el renunciar concurren  
Gozo de Ti en mi presencia simple  
Dicha solemne

Lento sangrar de mi pasaje, empeño  
Del recio hacer en la intemperie, trueque  
De la desgracia por la redención  
Puño de música

Vibro, y se esculpe tu discurso en mi  
Tejo tu voz en mi callar, te erijo  
Arquitectura de mi trascender  
Vida salvada

Vida del sueño en que redimo el día  
Sueño de vida que me aferra al polvo  
Golpes del soy en este torpe pulso  
Lúcido, enorme

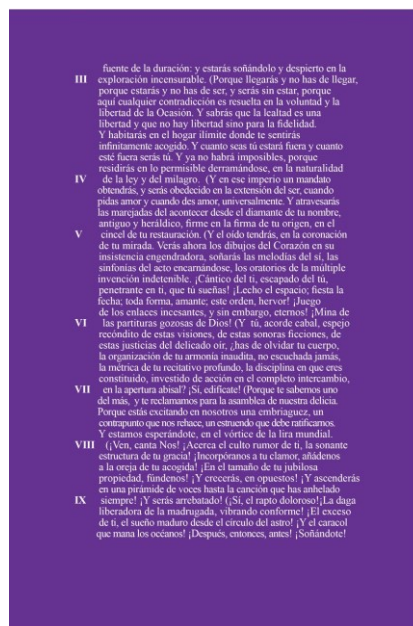
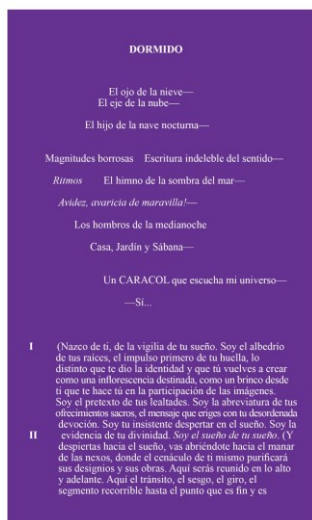
Desamarrando Mi aventura indócil  
Tu posesión y mi dación guerreado  
Y rebeldía y volición mintiendo  
Cielo y anillo

Y avanzo indemne por tu laberinto  
Desciendo íntegro a tu cifra, Amor —  
Tálamo mutuo de este mundo, en donde  
Veo en mi alma!

*DESPERTARÉ*

## Imagen II

Después de esta página, desaparece entonces la estructura versal y con ella el blanco. Surge entonces un discurso amorfo, “magnitudes borrosas”, una prosa en bloque como una confusión. Si recordamos el debate entre verso clásico y verso libre de finales del siglo XIX, del que el poema de Mallarmé es un producto, pudiera decirse que es también un único y extenso verso libre sin medida o sin número. Pero incluso en este muro de texto confuso y cerrado, se esconde una numeración o estructura en función del doce y, en la medida que avanza hacia el final del fragmento, vemos que la “oscuridad” de la prosa sin blanco se va abriendo y la “claridad” del verso, en el blanco, regresa. El fragmento ocupa las páginas novena, décima y undécima (Imágenes VII, VIII y IX).



Imágenes VII, VIII, IX

Los números romanos del uno al doce indican el inicio de doce paréntesis. Esta aparente no-forma tipográfica tiene además una forma que va geométricamente más allá de las dos dimensiones o coordenadas del plano que representa la página. Cada número romano abre un paréntesis que contiene al que sigue como un viaje hacia un núcleo creando un efecto invisible de tercera dimensión, un tercer eje de coordenadas en un espacio ahora tridimensional. Este efecto semeja un viaje, un pasaje como una prueba por la que el Yo debe pasar. A su vez, cada vez que se abre un paréntesis, el discurso de éste depende, como continente y contenido, del que lo antecede y lo contiene. El uso de los paréntesis tiene también su interpretación matemática y su consecuencia performática en este fragmento. En esta ciencia, tanto como en la programación para ordenadores, se establece como regla que, ante la presencia de una ecuación o función con varios paréntesis, la prioridad de las operaciones sea otorgada de adentro hacia fuera. Siguiendo esa lógica, ese fragmento del poema puede ser leído, desde el tercer eje que se hunde en la página y que no se ve, viniendo de lo profundo, desde el paréntesis seis en una especie de lectura hacia afuera. Como el número áureo de las matemáticas, cuya magnitud se encuentra dentro de la aparente desorganización de la naturaleza, si en este fragmento parece que lo visual ha desaparecido, resulta todo lo contrario: lo visual ha sido potenciado a una tercera dimensión que trasciende incluso las posibilidades de la página y que “se oculta” precisamente dentro del fragmento en cuestión.

El “Libro” o la “Gran Obra” que quedó indicado en las notas póstumas de Mallarmé y que nunca llegó a escribir, cuya clave numerológica estaba basada principalmente en el 12 y sus múltiplos, parece tomar cuerpo en el poema de Almanza: 12 páginas de texto, un centro en la página 6, 3 palabras en el verso inicial, 3 metáforas cuyos 6 elementos rotan 3 veces cada 4 páginas, y una cuarta si convenimos en la circularidad del poema y en que el último verso es el primero; la segunda página del himno tiene 24 líneas si excluimos en encabezamiento en cursiva; la tercera página tiene 12 signos de dos puntos y si en ella eliminamos los dos versos entre paréntesis y en cursiva obtenemos doce líneas; la primera pirámide (imagen II) está formada por 6 estrofas de 4 versos para un total de 24 versos; las dos páginas (imágenes IV y V) del centro tienen 23 líneas o versos a las que agregamos el verso en letras capitales formado por una sola palabra en cada una o el verso por separado que las prologa y obtenemos 24; la pirámide descendiente de la siguiente página (imagen VI) repite la estructura escalonada de la primera pirámide basada en el 24, el 6 y el 4. Anteriormente habíamos consignamos los 12 paréntesis que se abren y cierran en el fragmento final (imágenes VII, VIII, IX).

Como hemos visto, contra la propuesta mallarmeana de la preeminencia del azar, incluso del número métrico en el que el azar está incluido, según la interpretación de Meillassoux, Almanza propone una armonía numérica desbordante. Contra el símbolo de la Nada como representación de la realidad como Sueño, Almanza responde precisamente “Desde el Sueño” con una arquitectura oculta pero real. Contra el blanco como Nada, Almanza propone un blanco habitado por el *Tú* del *Rostró*. Contra el *si* hipotético de Mallarmé, el *Sí* afirmativo y exclamativo de su poética.

Desde el punto de vista formal, si bien el poema mantiene rasgos que lo identifican como poesía contemporánea, el texto *revisa* también elementos de la tradición poética ya abandonados. Algunos ejemplos son las letras en mayúscula para indicar el inicio del verso, un rasgo de la poesía del XIX; el uso, incluso intenso, de los signos de puntuación; el balance acertado entre el verso medido y sus potencialidades visuales y el verso libre contemporáneo; un léxico, una sintaxis y un andamiaje metafórico estrechamente imbricado con el mensaje del poema; un ajuste milimétrico de cada elemento técnico del poema en contra de la espontaneidad antiformal contemporánea.

A lo anterior hay que agregar el componente dramático de “Desde el Sueño”. Hemos asistido al desarrollo de una sucesión de acciones como en un guion cinematográfico o una pieza

de teatro. Hemos *visto* un texto que se mueve conceptual, formal y visualmente. El valor performativo del poema es alto<sup>127</sup>.

El valor visual de la disposición tipográfica también vale la pena ser resaltado: un rostro, una llave, un centro que se abre, una pirámide ascendente y descendente y una oscuridad textual que se profundiza más allá de las posibilidades mismas de la página.

Bloom propone que “comprendamos cada poema por medio de su clinamen” (1977: 55), es decir, por la manera en que el poema intenta alejarse o separarse de lo que ya fue escrito en ese sentido y que se encuentra en los poemas canónicos de la tradición. La propuesta de Bloom consiste pues en el estudio de los poemas y de la poesía como relación y como diálogo dentro de un único texto. El poema posterior entra en el único texto como en una obra abierta en la que se encuentran los poemas precursores y, como fruto de ese diálogo, que Bloom describe como lectura débil o fuerte, queda asentado en ella o desaparece.

El valor de *Un coup de dés* de Mallarmé como anunciador de la poesía contemporánea es innegable. Sus aportes, como pueden ser el verso escalonado, la ausencia de signos de puntuación, el valor icónico de la palabra, una nueva asociación metafórica, una preocupación y una búsqueda ontológica consecuente con la indagación formal a la que somete el verso, aún están vigentes. Pero no todo es de alto rendimiento en el poema. Las imágenes de Mallarmé no son novedosas y en su mayoría las toma de la naturaleza: el sol poniente, el mar, el naufragio, la sirena, la Osa menor (Davies 1992: 160). Hay también un uso marcado del elemento teatral en el poema, pues la acción ocurre justo en el momento en que el oficial de marina se enfrenta a su destino trágico en medio de la tormenta (1992: 163). El léxico, salvo contadas excepciones, tampoco es extraordinario (1992: 173). La sintaxis, como la describe Meillassoux, sí es bastante novedosa. Los procedimientos más comunes son: “parenthèses, apposition, ellipse et inversion”<sup>128</sup> (1992: 176). Las frases o segmentos del único verso parecen estar de manera global constantemente encabalgadas (Murat 2005: 149). El valor sonoro del texto es uno de sus mejores logros. El trabajo constante de Mallarmé en busca de la eufonía lo testimonian las correcciones

---

<sup>127</sup> En correspondencia electrónica de Almanza fechada el 25 de marzo del 2013 apunta: “a mí me mueve el movimiento. Una especie de cine de palabras, que además tiene que ser musical, incluso sinfónico [...] a mí me interesa el cinematógrafo versal [...]”.

A propósito del carácter sinfónico que subraya esta nota, no queremos dejar de señalar un dato biográfico que indique otro camino a explorar en futuras investigaciones: Almanza es un excelente conocedor de la música en un rango que va desde la clásica, la operística, la jazzística hasta la popular. No nos resultaría extraño descubrir una codificación de las grandes formas musicales dentro del engranaje de sus textos poéticos.

<sup>128</sup> “paréntesis, aposición, elipsis e inversión”. Traducción nuestra.

que hizo al poema (Davies 1992: 174). El gran elemento innovador es el valor acordado a los blancos (Murat 2005: 150) y a los tipos de letras, cuyo sentido en el texto era puntuar o substituir la puntuación ausente (Davies 1992: 175). Así, el blanco y la tipografía, además del valor icónico, adquirirían un valor sintáctico. Al sentido del blanco habría que agregarle el simbolismo de representar el azar, la nada, el absoluto, el vacío y la imposibilidad de un orden. Por último, su valor como ejemplo de “poesía intelectual” es también innegable: « L’innovation de Mallarmé est d’avoir cherché à donner un caractère poétique [...] a la portée abstraite d’une création éventuelle”<sup>129</sup> (1992: 176-177).

Sin dudas, *Un coup de dés* de Mallarmé representó, y representa aún hoy, un reto para los poetas de los siglos XX y XXI. En el caso de Almanza, esta defensa, reto o desafío propone un sentido del blanco completamente diferente, incluso en el extremo opuesto de la propuesta de Mallarmé. El sentido del blanco en Almanza no es sólo antagónico con el de Mallarmé sino que a la vez es tributario puesto que en su articulación poemática rinde homenaje a la estética de Mallarmé. Ya sea por conjunción o disyunción, Almanza transita paralelamente al poema de Mallarmé en diversos puntos. Coincide primeramente en la estructura numerológica que creemos haber demostrado con creces. En segundo lugar, coincide en la búsqueda de la sonoridad perfecta, del cincelado eufónico meticuloso. Coincide además en el homenaje o recuperación del verso medido y de sus potencialidades en medio de un contexto versal radicalmente versolibrista. Por último, coincide en la utilización de los blancos y la tipografía, en la búsqueda de un sentido trascendente del blanco a pesar de que sus posicionamientos conceptuales se encuentren en extremos opuestos. Sin embargo, Almanza se aleja de Mallarmé en la novedad de sus imágenes cuyas asociaciones se apoyan en un léxico básicamente positivo: *la **muchedumbre del ardor**/los **sobrenombres del querer**, la **gloria renovante de un árbol**, **islas de la calma heroica**, **henchidas las velas del sábado**, **el panal de mis deseos**, **festín de las doce**, **hora intensa**, **fiebre de mis comunes realidades divinas**, **rúbrica sobreabundante**, **las exhortaciones de tu conspiración en mi entraña**, **la latitud de la Sorpresa**, **deliciosas cimas**, **iluminación de mis labios**, **gozo de Ti**, **dicha solemne**, **arquitectura de mi trascender**, **aventura indócil**, **impulso primero de tu huella**, **pretexto de tus lealtades**, **abreviatura de tus ofrecimientos sacros**, **la exploración incensurable**, **el hogar ilímite**, **las marejadas del acontecer**, **las melodías del sí**,*

---

<sup>129</sup> “La innovación de Mallarmé consiste en haber tratado de dar un carácter poético [...] al alcance o capacidad abstracta de una posible creación”. Traducción nuestra.

las **sinfonías del acto**, la **múltiple invención indetenible**, las **partituras gozosas**, **armonía inaudita**, **asamblea de nuestra delicia**, **jubilosa propiedad**, la **maciza estrofa del ser**, **cuádriceps celestes**. En su poética primará lo sustantivo sobre lo adjetivo. Se separa de Mallarmé también en la sintaxis, a la que no hace las torsiones que encontramos en el poeta francés. Almanza opta más bien por “torcer” el lenguaje desde la morfología, desde dentro de la palabra misma. Pueden verse, por ejemplo, los anagramas “corona” y “tálamo”, el simultaneismo de ciertos términos (*E(n)ter(n)amente*) y sobre todo el extremo encabalgamiento semántico al que Mallarmé no llegó a pesar de haber sido uno de los más importantes exponentes en el uso de este recurso. El tratamiento dado a los signos de puntuación es otro de los elementos que los sitúa en los extremos de un mismo eje: en Mallarmé, el blanco y los tipos de letras puntean el texto, en Almanza estos recursos cumplen estas funciones, pero además, significan. Por ejemplo, el uso intenso de los paréntesis, las rayas y los dos puntos. Por otro lado, si en Mallarmé lo icónico apoya al texto que acompaña, en Almanza también es así, e incluso, lo sobrepasa cuando el componente visual del texto desaparece en la prosa (imágenes VII y VIII). Así, Almanza logra que, aunque esté oculto, lo visual sobrepase el plano de dos coordenadas e icónicamente apunte a un grado más alto, al plano tridimensional<sup>130</sup>. La combinación de un léxico jubiloso con el valor positivo de unos tiempos verbales en los que la marca pesimista de un tiempo pasado, o la excesiva ilusión de un futuro desaparecen (presentes del indicativo, gerundios) singularizan el discurso poético de Almanza. La ausencia de determinados tiempos verbales a su vez contribuyen a este efecto: poca frecuencia de subjuntivos o condicionales. Además, los modos verbales por excelencia son el indicativo y el imperativo. De modo que predominan en “Desde el Sueño”, como hemos visto, el presente y el futuro del modo indicativo, la forma impersonal del gerundio y el modo imperativo: *despertaré*, **bésame**, **poséeme**, **hábitame**, *recreándonos*, *deshaciéndome*, **ábreme**, **déjame explorar**, *embriagándome*, *me otorgo*, *me inscribo*, *vibro*, *desamarrando*, *avanzo*, *desciendo*, *veo*, *nazco*, *soy*, **serás**, **estarás**, **sabrás**, **habitarás**, **te sentirás**, **obtendrás**, **atravesarás**, **verás**, *edificate*, **crecerás**, **regresa**, **obedece**, **anticípate**, *salto*. También, los dos poemas comparten el valor performativo. En Mallarmé, los blancos

---

<sup>130</sup> En la correspondencia electrónica de Almanza fechada el 19 de abril del 2013 éste apunta: “La probable próxima edición de *HymNos* dejará claro que se trata solo de una versión posible, y que yo preferiría un libro maleta, todavía más caro, en el que casi todos los himnos tienen una existencia independiente como objetos y una ubicación en la maleta de acuerdo con un propósito. Y hasta formar todos una estructura afuera, en el espacio”. *HymNos* fue publicado en el 2014 y la producción de los poemas como objetos está en curso. Algunos de ellos, como “Desde el Sueño”, están terminados (ver anexo III).

punteando el texto obligan a una oralidad particular, en Almanza la (e)fusión de todos los elementos expuestos hasta aquí (léxico, sintaxis, exclamativas e interrogativas, encabalgamientos, modificaciones morfológicas, puntuación, silencios o blancos) no dejan al lector otra alternativa que la de integrarse a una oralidad de la celebración. La poesía de Almanza transmite una energía. Pero sobre todo, el sentido del blanco es renovado, *liberado*. Es allí donde encontramos un salto cualitativo. Mallarmé está situado como yo poético en un estado total de desvalimiento en relación con la realidad, incluso si seguimos la tesis de la existencia de un número sostenida por Meillassoux y que hemos expuesto aquí. Dar testimonio de esa incertidumbre, de lo azaroso, de lo hipotético es el mayor mérito del francés. De ahí que Almanza no esté angustiado por el hecho de que Mallarmé, como gran poeta pueda ensombrecerlo, sino todo lo contrario. Almanza juega explícitamente con una gran mayoría de claves mallarmeanas, y las corrige allí donde le ha parecido que la poética del francés debía haber sido de otro modo.

### 3.3 El *agon* en Jesús D. Curbelo

Jesús David Curbelo es tal vez, de los tres autores estudiados, el escritor más explícitamente agonista, aquel que de manera global refleja en su poesía, en su narrativa, en sus traducciones, en sus entrevistas, en sus conferencias y en sus artículos periodísticos su ansiedad de poeta-hijo, inquieto o preocupado ante la posibilidad de ser superado por los autores canónicos o no poder alcanzar una posición al lado de estos. Un breve repaso general de su obra evidencia su permanente mirada hacia el canon. Su primer libro, *Insomnios* (1994), da señales desde un primer momento de lo anterior a través de una serie de poemas meticulosamente ordenados y dedicados a poetas del canon cubano como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Mariano Brull, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén. Su segundo cuaderno de poemas lleva por título un neologismo abiertamente revisionista, *Extraplagiario* (1995), clara referencia al poemario de Pablo Neruda, *Extravagario* (1958). Poemarios posteriores como *Salvado por la danza* (1995), cuyo nombre es un juego intertextual con el propio nombre del poeta y sus referentes bíblicos –Jesús, el Salvador, y David, el Danzante–, o *Éxodo* (2004), cuya referencia al texto del Pentateuco resulta más que evidente, son ejemplos que podrían sumarse a estos índices que en Curbelo apuntan a la revisión del canon. En esta mismo sentido, por la importancia que tiene para lo aquí expresado y aunque no formen parte de nuestro corpus,



debemos mencionar algunos títulos de la narrativa y de la ensayística de Curbelo que contestan el canon: las novelas *Inferno* (1999) –referencia a la obra homónima de Dante y por antonomasia a la novela canónica más importante del siglo XX cubano, *Paradiso*, de José Lezama Lima–; *Diario de un poeta recién cazado* (1999, 2001, 2002, 2004 y 2005) –juego homofónico con el conocido poemario de Juan Ramón Jiménez–; los cuentos *Tres tristes triángulos* (2000), que, como vemos, hace referencia a otra obra canónica de la narrativa contemporánea, *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante; *Cuestiones de agua y tierra* (2008), que apunta a una obra poco conocida de Dante; y, por último, *Juez y parte I. Meditraiciones* (2004), referencia irónico-neológica a las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset. Además, dentro de las obras que acabamos de mencionar, la labor desacralizadora de obras canónicas no cesa, como, por ejemplo, es el caso de los cuentos del libro *Diario de un poeta recién cazado*, cuyos títulos hablan por sí solos: “El sí de las niñas” (referencia a la obra teatral de L. Fernández de Moratín), “La dama del perrito” (referencia al cuento de A. Chejov), “Diez minutos de parada” (referencia al cuento de Azorín) o “Sueño de una noche de verano” (referencia a la comedia de Shakespeare). Otra de las facetas de Curbelo que no estudiaremos aquí pero que resulta importante mencionar para la comprensión de su permanente vínculo con el canon es su labor como traductor<sup>131</sup>. En primer lugar, mencionamos la traducción de *La Vida Nueva* (2005) de Dante Alighieri. Le siguen los *Poemas escogidos* (2002) de John Donne, la antología *El peor de la manada* (2002) de Joachim du Bellay, *Cantos de inocencia y Cantos de experiencia* (2004) de William Blake y la *Antología de Spoon River* (2007) de Edgar Lee Masters<sup>132</sup>. Repasadas las tres grandes líneas de la obra de

---

<sup>131</sup> La traducción en Curbelo, como pudiera serlo en el caso de otros escritores cubanos como, por ejemplo, Virgilio Piñera, o en otros de la literatura universal, no constituye un oficio de subsistencia sino más bien una manera de adentrarse en la obra de los escritores canónicos e indagar sobre los resortes estéticos, ontológicos, formales que los impulsaron a elaborar su poesía. En una entrevista concedida a la periodista María Antonia Borroto para la revista *La letra del escriba*, (2, 2001), Curbelo afirmaba: Traducir significa aprender, adentrarme en el orbe creativo de otros autores [...] buscar cuánto podemos tener en común (Curbelo 2014: 16).

<sup>132</sup> Enumeramos solo aquellos libros de traducciones que han sido publicados como libros. La labor de Curbelo como traductor eventual es extensa y variada y recoge otros muchos autores –una especie de canon personal– como, por ejemplo, de la lengua francesa, Louise Labé, Pierre Ronsard, Théophile de Viau, Marceline Desbordes-Valmore, Víctor Hugo, José María de Heredia, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Saint-John Perse, Léopold Sédar Senghor, Jacques Prévert, Yves Bonnefoy, Maryse Condé, Édouard Glissant; de la lengua inglesa, Christopher Marlowe, Ben Jonson, Andrew Marvell, William Wordsworth, John Keats, Alfred Tennyson, Elizabeth Barrett Browning, D. H. Lawrence, Stephen Spender, e. e. cummings, Ted Hughes, Seamus Heaney; de la lengua italiana, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Miguel Ángel, Pietro Aretino, Gaspara Stampa, Dino Campana, Umberto Saba, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini, Mario Luzi, Vittorio Curtoni, Gaetano Longo; y de la lengua portuguesa, Luis de Camões, Antero de Quental, Fernando Pessoa. Muchos de estos poemas han sido recogidos en una reciente antología titulada *Por la senda de Judas* (2013).

Curbelo, la poesía, la narración y la traducción, nos queda su labor como crítico. En ella es aún más explícito su constante regreso a los autores canónicos. En su introducción crítica a la traducción de *La vida nueva* de Dante, “Invitación al banquete de *La vida nueva*, donde, entre otras muchas cosas, se improvisa la comedia”, afirma sobre este autor y, de paso, sobre su idea de la *revolución literaria* como vía que le permitiría a un autor, a Curbelo mismo como poeta, posicionarse en el canon: “la verdadera ruptura no reside en la iconoclasia, sino en la entrada a saco en la tradición hasta hacerle arrojar los senderos de la revolución” (Curbelo 2004a: 6). La misma idea, o sea, la angustia o preocupación por revolucionar la tradición o el canon, la encontramos en sus artículos crítico-periodísticos publicados entre el 2002 y el 2004 en la revista digital *Cubaliteraria* y recogidos en su libro digital que ya hemos citado en nuestro capítulo introductorio, *Juez y parte I. Meditaciones* (2004):

La diferencia [el deseo de un autor de ser diferente, y por ende, posible candidato al canon], claro está, es una de las características de la revolución literaria, pero sospecho que no se asienta en la ruptura iconoclasta, en el experimento *per se*, sino en la *superación de la tradición, en la relectura de los cánones*, en la búsqueda de los senderos inexplorados cuya indagación conduzca a nuevas preguntas capitales, ya sean ontológicas o estéticas, o ambas, como suele suceder por lo general<sup>133</sup>. (2004: 40-41)

En esta cita, Curbelo expresa con meridiana claridad y en breve síntesis la intención de él como autor en relación con el canon, intención que puede hacerse extensiva a los otros dos autores aquí estudiados: *la relectura del canon con el objetivo de superarlo*. Como vemos, tal reto implica dialécticamente dos etapas. La primera, un acercamiento admirativo o amoroso, un aprendizaje por la obediencia o el acatamiento a las obras canónicas, una ascesis o renuncia a todo ego literario, a toda iconoclasia, ya sea esta puramente formal o ideológica. La segunda etapa, la pudiéramos llamar, en términos freudianos, tan acordes con la teoría de Bloom, “defensiva”, por encontrarse circunscrita en la intención agonística de pretender emular con los poetas padres canónicos de quienes el *poeta-efebo* aprendió. Tales intenciones encajan perfectamente con la última definición de Bloom de la angustia de las influencias, que expusimos más arriba en el capítulo teórico: *amor literario, atenuado por la defensa* (Bloom 2011: 23). De modo que la primera etapa coincide con “el amor literario” y la segunda con “la defensa”.

Precisamente sobre lo anterior, y como penúltimo punto de este repaso introductorio sobre los referentes canónicos en su obra, en lo que concierne a las ideas del propio Bloom que

---

<sup>133</sup> El subrayado es nuestro.

aquí manejamos, Curbelo es totalmente explícito y concordante con el teórico norteamericano. En una de sus entrevistas, otra vertiente de su obra en la que desarrolla mucha de las líneas de su pensamiento teórico y otras cuestiones no menos importantes, pero que no podemos abordar profundamente por razones de espacio, señala:

[...] comparto los presupuestos de Harold Bloom en *La angustia de las influencias*, sobre el poeta —yo no me considero un poeta fuerte, apenas un lector de poesía con habilidad para imitar a los maestros— que inventa a sus precursores. Yo me he inventado un Catulo, un Virgilio, un Dante, un Petrarca, un Du Bellay, un Shakespeare, un Donne, un Milton, un Wordsworth, un Blake, un Mallarmé, una Dickinson, un Pessoa, un Apollinaire, un Reverdy, un Masters, un Campana, un Ungaretti, un Montale, un Trakl, un Celan, un Pavese, un Pasolini, un Bonnefoy, un Senghor, un Hughes, un Heaney, y muchos otros, con la peregrina idea de darle cierto lustre a mis pobres indagaciones en el ser y en el Ser. Con todos ellos he tenido *peripecias de amor y odio* y he creído ver en su pensamiento y en su praxis poética el camino y la vereda, lo auténtico y lo falaz, en un perpetuo autodevorarme en el reto de querer apresar el espíritu de mi época como ellos lo hicieron con las suyas<sup>134</sup>. (Curbelo 2014: 86)

Como observamos en la cita, encontramos una velada propuesta de canon, que aquí hemos expuesto con marcada intención puesto que esa será una de las coincidencias o constante de Curbelo en relación con Harold Bloom. Así como Bloom propuso el polémico y sobrevalorado por sus detractores “canon occidental” en *El canon occidental* (1995), Curbelo también con perseverante sistematicidad no deja en su empeño de proponer, no un canon central e inmóvil como Bloom, sino unos cánones, en plural, según sea la cuestión que aborda. Este empeño, presentado en la mayoría de las ocasiones displicentemente, a veces como una mera confesión de lecturas, resulta de tal envergadura que llega a alcanzar un grado de especificidad sorprendente. Encontramos, por supuesto y en primer lugar, un canon cubano poético contemporáneo, a saber, según Curbelo, una “lista de poetas que, a mi pobre parecer, constituyen los más atendibles dentro de la poesía cubana de la segunda mitad del siglo XX y, con fortuna, de la primera del XXI”<sup>135</sup>; un canon poético personal (Curbelo 2014: 16); un canon poético

---

<sup>134</sup> Las itálicas son nuestras.

<sup>135</sup> El canon poético cubano contemporáneo de Curbelo se estructura entre poetas “interesantes” y poetas “notables” (en negritas): **Rolando Escardó**, **Roberto Friol**, Cleva Solís, Carlos Galindo, **Francisco de Oraá**, Luis Marré, Pablo Armando Fernández, **Roberto Fernández Retamar**, **Fayad Jamís**, Rafael Alcides, **César López**, Raúl Luis, **Heberto Padilla**, Antón Arrufát, Domingo Alfonso, Luis Suardíaz, Manuel Díaz Martínez, Pedro de Oraá, Lourdes Casal, **Luis Rogelio Nogueras**, Lina de Feria, **Delfín Prats**, **José Kozer**, Miguel Barnet, **Guillermo Rodríguez Rivera**, Raúl Rivero, Juana Rosa Pita, Severo Sarduy, Waldo Leyva, Nancy Morejón, Emilio de Armas, Magaly Alabau, Virgilio López Lemus, **Raúl Hernández Novás**, Aramis Quintero, José Pérez Olivares, **Roberto Manzano**, Soleida Ríos, Amando Fernández, Yoel Mesa, Alex Fleites, Víctor Rodríguez Núñez, Jorge Yglesias, **Reina María Rodríguez**, Efraín Rodríguez Santana, **Jorge Luis Arcos**, Ricardo Riverón, Octavio Armand, Abilio Estévez, Lourdes González, Orlando González Esteva, **Ángel Escobar**, Luis Lorente, Manuel García Verdecia, Alberto Acosta Pérez, Ramón Fernández Larrea, Roberto Méndez, **Rafael Almanza**, **Rolando Sánchez Mejías**, Víctor Fowler, Ismael González Castañer, **Juan Carlos Flores**, Sigfredo Ariel, Emilio García Montiel, Alberto Rodríguez

cubano clásico (2014: 97; 2004: 38); un canon poético peninsular (2014: 95-96); un canon poético latinoamericano (2014: 96); un canon poético de poetas caribeños no hispanos (2014: 58); un canon de “confesadas” influencias (2014: 115); un canon de las identidades o del “drama ontológico” del “yo” (2014: 94); un canon temático, occidental y cubano, de poesía amoratoria, (Curbelo 2004: 110-132), de poesía sobre el (los) exilio(s) (2004: 133-155), de poesía en prosa (2004: 156-177), de la poesía escrita por mujeres (2004: 178-198), de poetas traductores (2004: 222-259), de poesía del silencio (2004: 260-295) y un largo etcétera. Pero también Curbelo propone un canon crítico, de “títulos decisivos, a mi entender, para la formación ‘délfica’ de un crítico de poesía” (2004: 372-373); un canon narrativo contemporáneo cubano, hispanoamericano e occidental (Curbelo 2014: 20-22, 41); un canon de la poesía italiana del Renacimiento (Curbelo 2008: 115-116); un canon de la poesía y de la prosa erótica occidental (Curbelo 2014: 135), temática tan afín a la obra de Curbelo, así como, a un nivel aún más específico, otro de la literatura de tema homosexual masculina y femenina, tanto occidental como cubana (Curbelo 2008: 117-120); y, por último, hasta un canon de la literatura de tema incestuoso (2008: 122). Como vemos, la desproporcionada e hiperbolizante andanada de “cánones de Curbelo” que acabamos de intentar detallar, especialmente los propuestos en su obra *Juez y Parte I. Meditraiciones* (2004), aunque también en sus ensayos, entrevistas, prólogos, no deja de tener su matiz desacralizador y tales cánones son, de algún modo, la respuesta revisionista, antitética, tropical y desenfadadamente satírica de un poeta y crítico cubano a *El canon occidental* de Bloom (1994), con una pregunta latente y a todas luces evidente: ¿de qué canon(es) está(mos) hablando?<sup>136</sup>

Ahora bien, en la praxis poética, *qué* ha sido de la “relectura” de Curbelo en el canon o en los cánones y *cómo* pretende llevar a cabo la “superación” de los poetas canónicos que “se ha inventado”. Como hemos repetido con anterioridad, con Curbelo tenemos la suerte de su

---

Tosca, Heriberto Hernández, Pedro Llanes, **Reynaldo García Blanco**, Jorge Luis Mederos, Aristides Vega Chapú, **Carlos Augusto Alfonso**, **Omar Pérez**, Antonio José Ponte, Jesús Lozada, Jorge Ángel Hernández, Rigoberto Rodríguez Estenza, Pedro Marqués de Armas, Damaris Calderón, Teresa Melo, Agustín Labrada, Odette Alonso, Laura Ruiz, Edel Morales, Frank Abel Dopico, Sonia Díaz Corrales, Ricardo Alberto Pérez, Manuel Sosa, Jesús David Curbelo, **Carlos Esquivel**, Norge Espinosa, Yamil Díaz Gómez, Aymara Aymerich, Liudmila Quincoses, Francis Sánchez, Israel Domínguez, Nelson Simón, Ronel González, José Luis Serrano, Alessandra Molina, José Manuel Espino, Camilo Venegas, José Félix León, Gerardo Fernández Fe, Javier Marimón, Leonardo Guevara, Michael Hernández Miranda y Luis Felipe Rojas Rosabal (Curbelo 2004: 407-409).

<sup>136</sup> A pesar de la cita en la que Curbelo manifiesta su acuerdo con la teoría de las influencias de Bloom (ver más arriba), también no es menos cierto que en ocasiones discrepa diametralmente y hasta proyecta “dialogar” con el teórico norteamericano (Curbelo 2004: 134, 153, 176).

explicita, por lo que, para responder a la pregunta del *qué*, y de paso cerrar este repaso de referencias canónicas explícitas en su obra, podemos exponer la respuesta poética que el propio Curbelo nos da en el siguiente fragmento de su poema “Deuda”, dedicado a la lengua y a la literatura española —el canon—, de su cuaderno *Libro de cruel fervor* (1997):

[...]  
Pero antes de la mudez  
pude copiar sus aullidos.  
Plagíe conceptos, sonidos.  
Te puse, esclava, a mis pies.  
Te di el diamante y la hez,  
me diste el fuelle y el horno,  
violé, sometí a soborno  
al templo de la memoria  
y bajé, turbión de euforia,  
a beber —fuga y retorno—

la leche de tu ubre hispana:  
de San Juan el vado oscuro,  
el verbo de Martí, puro,  
la blasfemia de Sor Juana,  
el río de Lope, la gana  
ubérrima de Vallejo,  
de Nicolás el gracejo,  
la befa de Don Francisco,  
de Rubén el monte, el risco  
y de Lezama el reflejo

de Narciso en el espejo  
divino, el sol de Don Luis,  
de Machado el terco gris,  
de Octavio el tapiz que tejo  
con las palabras y el dejo  
inicial de Garcilaso,  
para elegir un parnaso  
que va del cielo al delirio  
y del estiércol al lirio  
sin más réquiem que su paso.

Por último, para responder a la pregunta del *cómo*, revisemos cómo Curbelo “se enfrenta” a tres autores canónicos: Nicolás Guillén, Dante Alighieri y Francesco Petrarca.

### 3.3.1 El *agon* con el canon cubano

Tal como hicimos para el análisis de la obra poética de Roberto Manzano y Rafael Almanza, dedicaremos esta sección a indagar en la obra de nuestro último poeta estudiado, Jesús David Curbelo, sobre aquellos elementos que indican una postura poética revisionista hacia un

escritor canónico cubano y hacia dos poetas del canon universal. En el primer caso nos ocuparemos de la manera en que Curbelo “lucha” por posicionarse en el canon “defendiéndose” de la obra del conocido poeta cubano Nicolás Guillén. En el segundo caso, analizaremos cómo “se defiende” este poeta de los poetas italianos Dante Alighieri y Francesco Petrarca, de quienes ha hecho traducciones, elogios repetidos y textos intertextuales.

Como comprobaremos más adelante, no resultará extraño que Curbelo haya publicado sendos ensayos sobre la obra de Nicolás Guillén. En el año 2002, Curbelo publica en la revista *Antenas*, del Centro Provincial del Libro de la provincia de Camagüey, Cuba, el ensayo “Nicolás Guillén: visión de un adelantado”, en el que perfila algunos de sus puntos de vista sobre lo que la crítica ha expresado en relación con la obra poética de Guillén, los que detallaremos más abajo. Casi diez años más tarde, en el 2011, publica otro ensayo “Apuntes para una lectura compartida de la ‘Elegía a Jesús Menéndez’”, esta vez, dentro del libro-compilación y edición conmemorativa *Nicolás Guillén: las elegías elegidas*, dedicado, como su nombre lo indica, a las once elegías del poeta cubano. Para los fines de esta investigación, lo interesante de este segundo ensayo de Curbelo sobre la conocida elegía de Guillén es que se presenta como una respuesta al temprano y conocido ensayo de Mirta Aguirre “En torno a la ‘Elegía a Jesús Menéndez’”, cuyas pretensiones canónicas el propio ensayo expone y que fue publicado en 1952, un año después de la aparición de dicha elegía<sup>137</sup>. En el año 2012, coincidiendo con el centenario del natalicio de la periodista y militante política comunista Mirta Aguirre, Curbelo vuelve a publicar este ensayo en el número 7 de la revista de poesía *Amnios*, coincidencia que implícitamente no podemos dejar de ver como un acto de distanciamiento de lo que Pérez Cino ha llamado el *canon crítico*, y que, desde la perspectiva de Bloom, pudiéramos considerar como *revisiónismo* crítico. La comprensión de las tesis de estos dos ensayos de Curbelo, particularmente del segundo, nos servirá de introducción a la hora de hallar cómo Curbelo-hijo *revisa* a Guillén-padre, especialmente a través de las elegías de su poemario *El lobo y el centauro* (2001).

Para llegar a comprender la *postura poética* de las elegías de Curbelo, vamos a revisar cuáles son las tesis del texto de Mirta Aguirre que Curbelo confronta, o por lo menos matiza.

---

<sup>137</sup> En cuanto a las explícitas pretensiones canónicas del texto crítico de Aguirre, la autora, desde el primer párrafo, expresa categóricamente:

[...] puede decirse que es música la “Elegía a Jesús Menéndez”, ese poema grande que hoy toda la crítica nacional señala en voz baja –en voz baja, porque para decirlo de otro modo, salvo una excepción honrosísima, nadie ha tenido coraje– como el logro más alto de la poesía cubana en cien años. Y, acaso, en toda su historia (Aguirre 1952 en Velazco (Coord.) 2011: 32).

Luego de reconocer los valores de la hoy más importante elegía de Guillén, como son el empleo del eneasílabo, la ritmización del lenguaje bursátil, la aceleración versal, la denuncia social, el lenguaje realista y a la vez simbólico, Aguirre introduce el punto principal de su propuesta que consiste en el hecho de considerar el texto de Guillén como un ejemplo del llamado *realismo socialista* (Aguirre en Velazco 2011: 39). Y es precisamente este punto el que Curbelo cuestiona más de medio siglo después en el ensayo que acompaña al texto de Aguirre (Curbelo en Velazco 2011). Antes de verificar los cuestionamientos de Curbelo a Aguirre, sería conveniente repasar los presupuestos de Curbelo en su primer ensayo sobre Guillén (Curbelo 2002). En esta primera aproximación, Curbelo se propone homenajear a Guillén como poeta-padre y rescatar los valores de su poesía de la “saturación” generada por el uso –o abuso- de su obra en tanto obra de poeta oficial –o nacional, que es el término comúnmente empleado. Para “defender” a Guillén, Curbelo basa su argumentación en tres criterios que definen a un gran poeta, o sea, un poeta canónico: “un pensamiento elevado [...], una sensibilidad especial para captar los más sutiles matices del mundo y de la propia poesía y una sapiencia para volcar ese pensamiento y esa sensibilidad en un lenguaje” (Curbelo 2012, 2014). En otras palabras, se trata del trío *pensamiento, sensibilidad y lenguaje*<sup>138</sup>. Según Curbelo, Guillén cumple con el primero de los criterios debido a su condición de poeta que intenta “autoaniquilarse” en cada libro, viéndose, desde una perspectiva de la teoría de las influencias, como el hijo-Guillén del nuevo poemario que pretende superar al padre-Guillén del poemario anterior. Con el segundo criterio cumple también mediante el tratamiento que da en sus textos a temas universales como el ser, el amor, la muerte, la guerra, la propia poesía, etc. Por último, cumple con el tercer criterio puesto que sabe “encontrar un equilibrio entre los arquetipos de la tradición y la pujanza vivificante y renovadora del habla popular, cosa que le permite, a la vez, romper y restaurar los cánones y alzar a categoría de literatura las peculiaridades idiomáticas de un país” (Curbelo 2002). A tono con lo anterior, la primera revisión del *canon crítico* (Pérez Cino 2006) que hace Curbelo es no considerar a Guillén, como hasta ahora ha hecho la crítica, como un caso más de un poeta de la llamada vanguardia cubana, junto a otros como Brull, Ballagas, Florit, Pedroso, Navarro Luna, sino que lo considera precisamente un poeta que pretende “subvertir” los cánones vanguardistas. La segunda propuesta revisora, la más importante, llega al cabo de repasar los valores de las

---

<sup>138</sup> La definición de Curbelo de un gran poeta (poeta fuerte, poeta-padre, según Bloom), como él mismo lo expresa en este ensayo de Guillén, es una reformulación o revisión contemporánea de otra definición de gran poeta, la del Duque de Rivas: *pensar alto, sentir hondo y hablar claro*.

principales obras poéticas de Guillén antes de 1959 –poemarios como *Cerebro y Corazón*, *Motivos de son*, *Sóngoro consongo*, *West Indies Ltd.*, *Cantos para soldados y sones para turistas*, *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, *El son entero*, *La paloma del vuelo popular*, *Elegías*–, y consiste en llamar la atención, contra el consenso del *canon crítico* que ha enmarcado a Guillén en un estereotipado carácter sociológico, sobre el “signo ontológico” de la poesía de Guillén, pero particularmente, sobre el carácter ontológico de las *Elegías*, carácter que sobrepasa con creces, según Curbelo, el enfoque sociológico que tanto se le ha aplicado.

Siempre he creído que la poesía cubana, desde sus inicios, ha padecido un exceso de sociología [...] Creo, al mismo tiempo, que lo mejor de la poesía nacional radica en la indagación ontológica [...] si organizamos las elegías comenzando por “El apellido” y luego “Elegía camagüeyana”, “Elegía cubana”, “Elegía a Emmett Till”, “Elegía a Jacques Roumain”, y, finalmente, “Elegía a Jesús Menéndez”, encontraremos algo particular: Guillén indaga en sus orígenes ancestrales como ser racial, después en sus orígenes fundacionales como ser vivo, más tarde en sus orígenes como ser miembro de una nación, de un continente, y, por último, indaga en los orígenes de tres seres humanos, negros todos, muertos todos, símbolos todos y resucitados todos (el niño, a través del estado angelical de inocencia que le confiere su propia infancia, el poeta a través de la inmortalidad literaria y la amistad, el prócer a través del ejemplo revolucionario que emana de su figura) para volver a indagar en los orígenes de los orígenes. (Curbelo 2002)

Como decíamos más arriba, prácticamente una década más tarde, vuelve Curbelo a publicar su segundo ensayo sobre Guillén. Como expresamos, publicado en un volumen homenaje consagrado a las elegías de Guillén, siguiendo en orden al conocido ensayo de Mirta Aguirre, el texto de Curbelo es una respuesta más que explícita a esta autora y a los críticos que la secundaron como Ángel Augier, Cintio Vitier, Roberto Fernández Retamar, Nancy Morejón y Guillermo Rodríguez Rivera, los cuales, de manera general, han consagrado a Guillén, por sobre otros criterios, como poeta social: “me gustaría detenerme y hasta debatir los criterios de Mirta Aguirre y la vinculación de la ‘Elegía...’ con el realismo socialista” (Curbelo en Velazco 2011: 41). A tono con lo anterior, la propuesta de Curbelo en esta ocasión consiste en enmarcar a Guillén, no como un poeta de vanguardia, ni tampoco como poeta social, o poeta de la llamada corriente de poesía negra, las que junto a la poesía pura constituyen las tres líneas que la crítica suele constatar con mayor peso en la primera mitad del siglo XX cubano (Arcos 1999, López Lemus 2008), sino que lo sitúa dentro de lo que Octavio Paz ha descrito en *Los hijos del limo* (1981) como *simultaneísmo*, término de origen pictórico, cuyo procedimiento fundamental es el empleo de la yuxtaposición para la obtención de contrastes<sup>139</sup>. Ciertamente, si volviésemos a leer

---

<sup>139</sup> Para la opinión de Paz sobre el *simultaneísmo*, véase Paz 1981, p.168-182.



la “Elegía a Jesús Menéndez”, el texto al que se refirió Aguirre en su temprano trabajo y al que Curbelo dirige sus reflexiones en este segundo ensayo, no hay dudas que la yuxtaposición es el procedimiento privilegiado tanto en lo conceptual (historia y poesía) como en lo formal (tradicición y vanguardia) y en la postura poética (lo personal y lo colectivo), por lo que este giro canónico que propone Curbelo emparenta a Guillén con autores del canon occidental de la talla de Ezra Pound o T.S. Eliot, por solo citar dos de los tantos que menciona Paz y que Curbelo reproduce. Con esta cirugía revisionista, separa así Curbelo a Guillén de la hasta ahora preponderante cuestión sociológica (poesía social, negra, *engagée*, realismo socialista) por donde mayoritariamente se le había encauzado y que lo circunscribía, y por lo tanto lejos de ayudarlo lo reducía más al canon cubano-antillano o al canon de la literatura comprometida que al de la poesía occidental, para situarlo en un escalón más alto en el canon occidental. Por supuesto, al convertirse en otro exponente del *simultaneísmo* poético occidental, Guillén entronca a su vez, dentro de la conceptualización de Curbelo, con la veta ontológica, con el primer criterio, el de un *pensamiento elevado*, perteneciente a la triada expuesta más arriba por Curbelo, para de este modo considerar al poeta cubano un poeta grande, a la altura de los grandes poetas canónicos del canon occidental.

Hasta aquí hemos rastreado el “amor literario” de Curbelo por el poeta-padre que es Nicolás Guillén. Pero hemos de sospechar que, así como hemos encontrado en sus dos ensayos un “relectura” de Guillén para rescatarlo de una sociología, más abocada a lo circunstancial y, por lo tanto, a lo perecedero, y llevarlo hacia la ontología, más cercana a lo esencial, del mismo modo debe haber también una zona de la obra poética de Curbelo que se “defienda” del poeta-padre. Hemos visto además que, a pesar de haber realizado toda la obra de Guillén, desde su poesía amorosa, pasando por sus diversas etapas –musical, antillana, social, coloquial, satírica hasta la poesía infantil–, Curbelo muestra un particular entusiasmo por las elegías de Guillén. Así, al igual que en este poeta la zona elegíaca representa lo más importante de su producción, según la perspectiva ontológica, también en Curbelo encontramos una veta elegíaca. Para hallarla, nos remitiremos a su poemario *El lobo y el centauro* (2001).

*El lobo y el centauro*, redactado entre 1993 y 1994, y publicado en el 2001, está dividido en dos secciones: la primera se titula *Las elegías del lobo* y contempla diez de este tipo de composiciones. La segunda sección se titula *Los sonetos del centauro* y cuenta con veinticinco sonetos, para un total de treinta y cinco poemas. Como vemos, lo primero que llama la atención

es que haya tantas elegías de Curbelo como elegías de Guillén<sup>140</sup>. Resulta también oportuno detenernos para recordar que en Guillén encontramos un libro estructurado de este mismo modo. Se trata de *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937). A los cantos de Guillén de la primera sección, Curbelo “opone” las elegías del lobo; y a los sones, los sonetos del centauro. A la etapa social a la que corresponde el poemario de Guillén, Curbelo “opone” precisamente lo que ha defendido en sus ensayos sobre el poeta cubano, la cuestión ontológica, cuyo tema, el ser del hombre escindido o la doble naturaleza del ser humano (lobo: fiera y prefiguración del perro; centauro: mitad hombre, mitad bestia) es precisamente el tópico principal de este poemario. Y esta oposición o lucha, se acrecienta en lo formal, como una defensa más, cuando Curbelo recurre a la elegía como composición poética, o sea, decide “batirse” con aquella zona de la poesía donde Guillén descuella precisamente, para “desafiar” al poeta-padre.

Vamos a limitarnos a realizar un breve panorama formal de las elegías de la primera sección, la que pudiera considerarse, por razones obvias, más experimental, irreverente o transgresora, que las sección de los sonetos. La “Primera Elegía” está compuesta por 57 versos irregulares repartidos en cinco estrofas también irregulares. La “Segunda Elegía” cuenta con 59 versos irregulares repartidos también en cinco estrofas irregulares. Doce estrofas dispares con 131 versos irregulares componen la “Tercera Elegía”, aunque dos de ellas son décimas. La “Cuarta Elegía” consta de una única estrofa de 77 versos, también irregulares. Valga aclarar, antes de proseguir, que los versos irregulares de estas elegías, y de las elegías irregulares finales, están imbricados con versos regulares de medidas como siete, ocho, once y catorce sílabas. La “Quinta Elegía” es una composición de 70 versos regulares divididos en estancias simétricas de 14 versos que combinan mayoritariamente versos heptasílabos con versos endecasílabos con libre disposición. Es, por lo tanto, una composición “bisagra”, de versos regulares pero marcada por la irregularidad de la agrupación de los versos en este tipo de estrofa. La “Sexta Elegía” está compuesta por 121 versos, de ellos una tirada de 89 versos regulares hexadecasílabos. La “Séptima Elegía” ya es una composición completamente regular de diez octavas reales. La regularidad se acentúa aún más en la “Octava Elegía”, estructurada en una única tirada de 100 versos endecasílabos en tercetos estrictamente encadenados, a excepción del último terceto cuya

---

<sup>140</sup> Aunque en la edición homenaje de Guillén (Velazco 2011) no son diez las elegías, sino que se compilan once, por haber incluido “En algún sitio de la primavera”, poema dedicado al amor extraconyugal, publicado en forma de *plaquete* en edición reducida de once ejemplares en 1966, defendido en un artículo publicado por Ángel Augier en la *Revista de Literatura Cubana* (1992) e incluido finalmente por este en el segundo tomo de la *Obra poética* de Guillén (2002).

disposición de las rimas cambia. La “Novena Elegía”, con 95 versos, retoma la irregularidad. Por último, la “Décima Elegía”, de 68 versos irregulares también, cierra el conjunto, no sin antes aprovecharse de la intertextualidad para apropiarse de unos fragmentos del conocido poema de Rubén Darío *Los motivos del lobo*, cuya referencia y homenaje estaban implícitos a lo largo de estos diez textos. A manera de resumen, observamos que las diez elegías de la primera sección oscilan desde un primer momento irregular (de la tercera a la quinta elegía) con episodios versales o estróficos esporádicos de evidente regularidad –metros heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos; décimas, estancias– hacia un momento regular en crescendo que pasa por los 89 hexadecasílabos de la sexta elegía y alcanza el clímax de la regularidad en las octavas reales y los tercetos encadenados de la séptima y octava elegía respectivamente. Cierra esta sección con un retorno anticlimático a la irregularidad versal y estrófica de las dos últimas elegías, aunque, en un último guiño revisionista a la modernidad, se presenta el corpus poético de la tradición explícitamente a través del texto de Darío.

En nuestro capítulo teórico, exponíamos que un aspecto importante en la teoría de Bloom era el *principio de substitución*. Expresábamos que, dentro de la tríada dialéctica de *limitación, substitución y representación*, lo significativo, más allá de la aplicación ordenada o no de los cocientes revisionistas de Bloom, consistía en hallar como “las limitaciones o represiones pasan a ser restituciones, representaciones o substituciones”, o sea, lo importante es el hallazgo de la substitución en lo “substituible” y lo “substituido”.

Ahora bien, una vez más, la explicité de Curbelo puede allanarnos el camino para la puesta en práctica de la teoría de las influencias poéticas. Al revisar el volumen de entrevistas a Curbelo, recientemente publicado, encontramos, desde el mismo prólogo, un elemento que nos puede guiar hacia lo que Curbelo pretende “substituir” en Guillén. Dice Curbelo: “creer es una forma de dudar, y dudar [...] ha sido mi mejor manera de acercarme al hecho literario” (Curbelo 2014: 6). En la primera entrevista del mismo volumen, fechada en el año 2000 y publicada en el 2001, añade, a propósito del libro que nos ocupa: “*El lobo y el centauro* cierra una primera etapa de mi poesía que pudiera estar signada por la duda” (2014: 15). La última cita en torno a la duda tiene que ver con el proceso creador y forma parte de las respuestas al conocido intelectual y profesor Julio Ortega para su libro *El hacer poético* (2008, 2011): “para mí, al menos, es un profundo proceso de observación, lectura, meditación, angustia, duda, escritura y reescritura, y más duda y más angustia” (2014: 87). La duda parece constituir un elemento medular en la obra

poética de Curbelo. ¿Cómo pues corroborarlo en sus textos? Tal vez el elemento lingüístico más develador de la duda es la simple *pregunta*. La poesía de Curbelo, “signada por la duda” en buena parte, está precisamente plagada de preguntas. El propio poeta, en el efímero poema “Misión”, que abre su último poemario *Aprendiendo a callar* (2005) y que resume toda su trayectoria poética hasta ese momento, confiesa:

Vine  
a *preguntar*  
hasta ceder  
la voz<sup>141</sup>.

(“Misión”, *Aprendiendo a callar*, p. 21)

De modo que la *duda* es en Curbelo, tomando cuerpo, aunque no siempre, en la *pregunta*, una de las vías para expresar su preocupación ontológica. En su obra podemos encontrar, en su primer libro *Insomnios* (1994), por ejemplo, una de las estructuras estróficas que en la tradición han recurrido a la pregunta como principal recurso, el ovillejo:

(Ovillejo)

Para Mariano Brull

¿Quién asume la preciosa  
distancia que hay en la tarde  
presentida? ¿Quién les arde?:  
una rosa.

¿Dónde el silencio fatal  
ha podado su estatura  
—melancólica escultura?:  
en cristal.

¿De qué silueta del río  
se escapa tanta pureza  
espejeante de certeza?:  
del rocío.

Así, del mármol baldío  
te fugas, Mariano adusto:  
sólo tallarán tu busto  
rosa, cristal y rocío.

(“Ovillejo”, *Insomnios*, p. 4)

---

<sup>141</sup> Subrayado nuestro.

También hallamos fragmentos en los que el protagonismo de la pregunta, o sea, de la *duda*, se desborda, como es el caso de la sucesión de preguntas en un fragmento de las décimas de “Analectas del exilio” en el *Libro de cruel fervor*<sup>142</sup> (1997):

¿Qué es la luz? ¿Dónde está? ¿Dónde  
encontrarla puede el siervo  
de sí mismo? ¿Dónde el cuervo  
que grazna y se marcha? ¿Adónde  
va, maltrecho? ¿Dónde esconde  
la luz su rostro divino?  
¿En el mar? ¿En el cansino  
repicar de las monedas?  
¿En las carnes? ¿En las sedas?  
¿En el oropel del vino  
que nos coloca el destino  
siempre lejos de la boca?  
¿En la cárcel? ¿En la roca  
que es, a la par, fe y camino?  
¿En el silencio? ¿En el trino  
oscuro que nos alienta?  
¿En el muro? ¿En la violenta  
liturgia que nos obliga  
a ser caballo y auriga,  
guerra y paz, perdón y afrenta,  
hambre y mesa succulenta  
que es, no es, está y no está?  
¿Dónde queda? ¿Cómo va  
hacia esa luz que lo tienta  
el hombre? ¿Cuándo la enfrenta?  
¿Y cómo? ¿Y por qué? ¿Quién gana  
en tal combate? ¿La vana  
confianza de ser hostil?  
¿El hombre? ¿La luz? ¿O el vil  
simulacro de un mañana?

(“Analectas del exilio”, *Libro de cruel fervor*, p. 21)

En las diez *elegías del lobo* encontramos sólo 55 preguntas debido a que los diez textos son en sí una duda desproporcionada, una gran pregunta lanzada al lector, aquella que se cuestiona si en realidad somos la *aldea civilizada*, *el perro domesticado*, o si, por el contrario, somos el lobo “dispuesto a disfrazarme[se]/(de profeta, de sabio, de mendigo/de príncipe, de Dios y hasta de Diablo)”, o si, por último, somos *perro* y *lobo*. Ahora bien, ¿de qué modo responde lo anterior a la poesía del poeta-padre Guillén? Con la *ontología* responde Curbelo a la *sociología* de la poesía de Guillén; con la preocupación por dar respuesta o solución a la cuestión

---

<sup>142</sup> Sobre poemas, como el citado, en los que la pregunta es prácticamente la protagonista oracional, véanse, en el mismo libro, los poemas “Coronación de Eva”, “Desde el sitio del hogar” y “Sobre los rostros de Dios”.

de la verdadera naturaleza del hombre, para saber sobre su disposición al ejercicio de la virtud o al ejercicio del vicio, Curbelo lleva la preocupación social del poeta cubano Guillén, a un nivel menos circunstancial y más universal, a una solución que permita trascender lo accidental de la raza, o de los problemas sociales, más o menos agudos según las efímeras circunstancias políticas, y que se concentre en determinar lo esencial de la condición humana. Pues, ¿acaso una vez resuelta la cuestión de la verdadera condición humana no quedarían resueltas las cuestiones raciales y sociales que la obra de Guillén primariamente plantea? Vista así la relación Curbelo poeta hijo-Guillén poeta padre, quedan encadenadas y adquieren coherencia y sentido entonces la tesis de Curbelo sobre Guillén de su primer ensayo, en la que proponía la exploración de la veta ontológica por sobre la estereotipada cuestión sociológica, con la respuesta poética que este da a las elegías de Guillén.

A la “revolución” ontológica que Curbelo aplica a Guillén, habría que agregar, además, las otras revisiones que realiza. ¿Cuáles son algunos de los méritos de Guillén, más allá de la cuestión sociológica? En el temprano ensayo de Mirta Aguirre sobre la *Elegía a Jesús Menéndez* que hemos citado con anterioridad se enumeran algunos de ellos, como por ejemplo, el “alarde de variaciones métricas”. Tal “alarde” formal, como sabemos, pasa por extremos que oscilan entre el verso libre inicial, los fragmentos en prosa, pasando por la cuarteto, los hallazgos del son, el alejandrino, hasta llegar al riguroso empleo del eneasílabo en las octavas del romance, todos estos recursos formales expuestos de manera detallada por Aguirre. Curbelo, por su parte, responde, como expresábamos más arriba en la descripción de sus elegías, con otro “alarde” formal, yendo, como Guillén, desde el verso libre, y pasando por estructuras como la décima, la octava real, el terceto encadenado, hasta llegar a estructuras formales poco comunes o más exclusivas como la estancia renacentista o el verso hexadecasílabo. Otra de las ganancias de la poesía de Guillén es su *condición dialógica*, que el propio Curbelo señalaba en su primer ensayo sobre Guillén, pero que sobre todo el ensayista Luis Álvarez Álvarez, citado por Curbelo en su segundo ensayo, se ha encargado de investigar (Álvarez 1997: 113). Dentro de esta condición dialógica encontramos la presencia del *tú*, con la que se inaugura el primer fragmento de la *Elegía a Jesús Menéndez (Te avisaban la muerte, v. 4)*, por ejemplo, pero que se había manifestado de forma marcada con mucha anterioridad en libros como *Cantos para soldados y sones para turistas* (Curbelo 2002). Como contraparte, a la condición dialógica de la poesía de

Guillén, Curbelo responde con un acendrado carácter monológico en su obra, sobre el que abiertamente ha confesado sus intenciones:

De forma general, he empleado siempre la primera persona [...] expresión primera de subjetivismo, de crisis religiosa y existencial ante la imposibilidad de fundir el Yo con la alteridad, con el Todo [...] ese yo empírico había [ha] sufrido una resquebradura brutal en el siglo XIX [...] en busca de otros caminos de expresión a sus crecientes angustias ontológicas [...] línea de pensamiento [que] desembocó en que los poetas, para hacer del hombre solitario una multitud, de la identidad negativa una multiplicidad positiva o la universalidad del ser, recurrieran al empleo de las máscaras, de distintas identidades enfáticas en la intensidad de su drama ontológico [...]. (Curbelo 2014: 95)

De la cita anterior podemos colegir que el empleo de la primera persona en Curbelo no es tan solo el resultado del desenvolvimiento natural de la poesía lírica de todos los tiempos, sino que ahora es la respuesta, el desvío o *clinamen*, según los términos de Bloom, a la multiplicidad identitaria de yoes o sujetos líricos que se verifican en la poesía contemporánea, y particularmente, en las manifestaciones dialógicas (el tú, el nosotros), de la poesía de Guillén, como parte de un fenómeno que lo circunscribe y lo trasciende.

No queremos concluir esta sección sin dejar de referirnos al erotismo en la obra de Curbelo, erotismo que asoma por todas partes tanto en su poesía como en su narrativa y en su obra como traductor, e incluso, como ensayista<sup>143</sup>. Hay constantemente en la obra de Curbelo, en su poesía, un erotismo verbal y un erotismo formal, erotismo que es el resultado de la búsqueda de la total posesión, o sea, del poder sobre la palabra y sobre la forma, el medio natural en el que la palabra se desenvuelve, como advirtiera Rafael Almanza en el prólogo a su antología *Las quebradas oscuras* (2008) : “lo que distinguía a Curbelo era el fenómeno de posesión de esas formas [...] una erótica de la palabra [...] el mito de la posesión [...] trastocar una forma como se hace con un cuerpo; buscar nuevas formas como mujeres, quedar siempre insatisfecho” (Almanza 2008a: 5-6). Hay pues un erotismo implícito en el “juego” con el aspecto formal, y un erotismo explícito que se manifiesta cuando dice, por ejemplo, en el primer poema de su primer libro *Insomnios* (1994), que “Una ciudad sitiada/ siempre será una hembra inalcanzable”; cuando, al homenajear la lengua española en su poema “Deuda” de *Libro de cruel fervor* (1997), la llama “Lengua feroz: hembra mía”; o cuando, por no pecar de exhaustividad, describe la presencia de Dios en una “orgía” en uno de los sonetos del libro *El lobo y el centauro* (2001).

---

<sup>143</sup> Como no podemos ahondar en su labor como traductor, por ejemplo, dejamos anotado, como un dato para un tentativo estudio del erotismo en Curbelo, su traducción de los “sonetos lujuriosos” del poeta y dramaturgo renacentista italiano Pietro Aretino (1492-1556), de lo que tres fueron publicados en el célebre número 69 de la oficial revista *Unión* (2011). Véase la nota al respecto en <http://laotraesquinadelaspalabras.blogspot.ca/2011/05/tres-sonetos-lujuriosos-de-pietro.html>. Accedido en agosto del 2015.

## LA ORGÍA

La noche huele a sexos torrenciales:  
machos, hembras, arbustos y animales  
gimen, sudan, irradian, se consumen  
en el lienzo infinito de sus pieles  
que dibujan, cual lúbricos pinceles,  
la magnitud de Dios, y su volumen:  
Él cabe en mí, en ti, en ella, en todos:  
es saliva, hoja, savia, leche: modos  
de cópula, de azar, de ley ardiente:  
la de esculpir, hacer, echar simiente  
donde el aire, en su prisa, se derrama:  
fatigosa carrera de retorno  
hacia el origen único: el contorno  
de la orgía perpetua que nos llama.

Como vemos, este soneto indaga sobre “la magnitud de Dios”. Para ello, encontramos términos que aportan un matiz o colaboran con tal indagación: *lienzo infinito*, *volumen*, *Él*, *azar*, *ley*, *echar simiente*, *carrera de retorno* y *origen único*. Sin embargo, la inquietud por la presencia o la magnitud de la presencia divina, nace sumergida también bajo un discurso altamente cargado de erotismo: *sexos*, *machos*, *hembras*, *gimen*, *sudan*, *pieles*, *lúbricos*, *saliva*, *leche*, *cópula*, *echar simiente* y *orgía perpetua*. Todo este vocabulario queda concentrado en las catorce líneas del soneto, por lo que la concentración que la forma provee potenciará aún más el efecto buscado.

Por otra parte, la forma de este soneto sostiene al discurso poético que expresa, es decir, la propuesta de la orgía como magnitud de Dios. Elementos como la variedad de tipos endecasilábicos (enfático, heroico, melódico y sáfico) y la estructura monolítica de la composición (sin estrofas definidas) combinada con la dificultad para reconstruir la estructura clásica del soneto en cuartetos y tercetos debido a la propia disposición desordenada de la rima (AABCCBDDEEFGGF) contribuyen a enfatizar en la idea de la “orgía” formal.

Además de la sistemática retórica erótica que hallamos en Curbelo, el erotismo surge también de forma explícita, como tópico, desde el inicio de la obra poética de Curbelo. Por ejemplo, de *Insomnios* (1994), se puede leer la serie de poemas relacionada con esta temática “Las doncellas cruciales...”; en “Coronación de Eva”, de *Libro de cruel fervor* (1997); “La orgía”, de *El lobo y el centauro* (2001); las sutiles alusiones eróticas de *Cirios* (2002) en poemas como “Todos los hombres que te amaron antes”, “Vine, a buscar sosiego”, “Cuando gritas de gozo”, “Tu sexo sabe a mar”; las coloquiales reflexiones en “Parque de 19 y H. La Habana”, de



*Parques* (2004), para cerrar con el trágico laconismo de “Tránsito” de *Aprendiendo a callar* (2005).

Ahora bien, ¿es este erotismo una estrategia contracanónica?

### 3.3.2 El *agon* con el canon occidental

A nuestro entender, la labor contracanónica de Curbelo trasciende el erotismo como temática y el mero ámbito poético como género, por lo que no podemos tener una comprensión de su agonismo como una de las líneas fundamentales de su trabajo sin una visión de conjunto o global de su creación. La obra de Curbelo, tanto su vertiente poética como su narrativa, está plagada de relaciones con la obra de los dos grandes poetas renacentistas italianos Dante Alighieri y Francesco Petrarca. Como habíamos mencionado más arriba, resulta conveniente recordar el hecho de que Curbelo haya publicado una traducción de *La vida nueva* de Dante (2004). Además, en una de sus entrevistas ha confesado la intención de traducir *La Divina Comedia* (2014: 85). Esta última traducción no se ha concretado alegando cuestiones de “monumentalidad”, sin embargo, el revisionista Curbelo sí ha publicado recientemente, dentro de la misma línea de novelas o cuentos que desde el nombre subvierten o revisan la tradición –ej. *Inferno*, *Diario de un poeta recién cazado* o “Diez minutos de parada” – un libro a-genérico que intenta “socavar” los cimientos de Dante por una de las obras menos conocidas. *Quaestio de aqua et terra* es la última y una de las obras poco conocidas de Dante, e incluso, su autenticidad fue en algún momento cuestionada. Sin trascendencia para la ciencia de hoy, se trata de una exposición oral en latín, escrita en 1320 sobre cuestiones cosmológicas medievales, en específico, sobre la altura de la superficie del agua en relación con la altura de la tierra<sup>144</sup>. En el 2008 aparece, publicado por la casa Ediciones Oriente, el libro de Curbelo *Cuestiones de agua y tierra*, cuyo título reproduce el de la obra de Dante que mencionábamos con anterioridad. Estructurada en cinco capítulos o secciones y dos anexos, cada uno de los primeros cuenta las peripecias amorio-eróticas del escritor-sujeto Curbelo con sus *hembras*-objetos. Cada capítulo o sección cuenta una historia diferente, un intento de conquistar una fémina, que pudiera

---

<sup>144</sup> "Poiché, come tutti riconoscono, il centro della terra è centro dell'universo; e tutto ciò che nel mondo ha posizione diversa da esso è più alto, si concludeva che la superficie sferica dell'acqua fosse più alta di quella della terra, posto che ogni circonferenza in ogni sua parte è equidistante dal proprio centro". DISPUTA INTORNO L'ACQUA E LA TERRA DELLA FORMA E DEL LUOGO DEI DUE ELEMENTI CIOÉ DELL'ACQUA E DELLA TERRA, III, 7. Tomado del sitio Dante online: [http://www.danteonline.it/english/home\\_ita.asp](http://www.danteonline.it/english/home_ita.asp). Accedido en agosto del 2015.

funcionar como un cuento, aunque todas están hiladas por la gira promocional o viaje que se narra. No sólo el título de la obra apunta a la “desacralización” de la obra de Dante, también su estructura –la primera sección lleva por título la conocida obra de Dante *Convivio* o *Banquete*- y tanto la frase inicial de la novela como su frase final repiten los famosos versos inicial y final de *La Divina Comedia*<sup>145</sup>. La desactualizada polémica dantesca en torno a estos dos elementos universales, *agua y tierra*, y la memoria de esta obra de Dante, serán oportunamente aprovechadas y revitalizadas por Curbelo para “luchar” contra la “monumentalidad” agonística de la obra del italiano y subvertir –lo que en términos de la teoría de la influencia poética de Bloom, podría leerse *revisar*– toda una simbólica en torno a ellos, actualizando a la vez el debate dualista, aunque ahora tamizado por el prisma del erotismo. Así, el par dual *agua y tierra*, en la obra de Curbelo, se convertirán en otra simbología, que en este caso apunta a cuestiones transgresoras relacionadas con la dualidad, de lo femenino y de lo masculino, por ejemplo. En efecto, el conflicto del personaje Curbelo, al parecer banal e insulso, consiste en la imposibilidad, luego de escaramuzas más o menos aproximadas y poco infructuosos intentos a todo lo largo de la obra, de *poseer* sexual y definitivamente a alguna de las diversas italianas, organizadoras, participantes o desconocidas, que se relacionan con su viaje. El tópico del amor, el del poder y su ejercicio, así como el de la dualidad, subyacen bajo el aspecto banal de las aventuras eróticas que la historia cuenta<sup>146</sup>. Esta apreciación nuestra se ve confirmada por el propio autor cuando, en una de sus entrevistas, al referirse a lo que para él pudiera ser el legado fundamental de la obra de Dante, afirma:

Dante me puso ante los ojos el que sospecho puede ser el único tema de mi exploración poética: la búsqueda de un *poder* superior que me libere y purifique –y junto conmigo a los demás hombres— a través de un diálogo imposible pero insoslayable, en el cual me asistan la filosofía, la política, la religión, el arte y todas mis altas y bajas pasiones<sup>147</sup>. (2014: 85)

---

<sup>145</sup> “En medio del camino de la vida, *es decir, a punto de cumplir los treinta y cinco años...*” (Curbelo 2008: 7); “[...] *al principio cuya emanación mueve al sol y a las estrellas*” (2008: 226). Además, no sólo el primer capítulo hace referencia a una obra canónica, en este caso *Convivio* de Dante, sino que cada capítulo, cuento o sección resulta ser una “re-lectura” o una *lectura errónea* o desviada (Bloom) de alguna de las obras de los escritores italianos tratados en mayor o en menor medida en el texto. Así, el segundo capítulo, *Elegía por Madonna Fiammetta*, “corrige” o se desvía de la obra de juventud de Boccaccio *Elegía di Madonna Fiammetta*; el tercer capítulo, *Mármol de Carrara*, apunta al material privilegiado por el escultor Miguel Ángel; el tercer capítulo *Torre de Pisa o Si un día de primavera un viajero...* es un juego fálico-verbal cuya evidente simbólica se resume en *torre-falo* y *pisa-acto* sexual en argot cubano, mientras que *Si un día de primavera un viajero* revisa el fragmentarismo de *Si un día de invierno un viajero* de Italo Calvino; *Racconto Romano*, finalmente, revisa los cuentos y la obra homónima del escritor italiano del siglo XX Alberto Moravia.

<sup>146</sup> Sobre la relación entre literatura y poder en Cuba, véase en esta obra el fragmento que va de la página 153 a la 155.

<sup>147</sup> Subrayado nuestro.

La génesis de este volumen parte de un viaje real a Italia en el año 2000, una gira por varias ciudades acompañado del narrador y crítico cubano Francisco López Sacha, con el objetivo de promover la obra de los noveles cuentistas cubanos. Aunque la anécdota germinal es auténtica, la ficción narra el viaje de dos personajes, López Sacha y Curbelo, ambos alter ego de los reales López Sacha y Curbelo, así como los intrínquilos sexuales de Curbelo, más que de López Sacha, mientras los dos se ocupan de la promoción de la literatura cubana actual en el escenario europeo. Advertimos, en un primer momento, que el libro parece no ser una obra de ficción, sino el relato real, sin muchas pretensiones, de las aventuras amorio-eróticas de un cubano excitado por la belleza italiana. Tal perspectiva lo acerca a la picaresca, sin que, como veremos, se pueda acoger del todo dentro de tal género<sup>148</sup>. En efecto, la cuestión genérica está en el centro del análisis de esta obra de Curbelo. Su *agenericidad*, resultado, como veremos, de la mezcla de géneros, es una de sus marcas fundamentales. De manera general, pudiera decirse que se trata de una novela, aunque este criterio, como se verá, no podrá ser del todo categórico<sup>149</sup>. Más específicamente, por los episodios de carácter sexual que tienen lugar en ella, podría considerarse que Curbelo intenta escribir una novela erótica, sobre todo teniendo en cuenta que el erotismo, como veíamos en el caso de la poesía, es una de las constantes de su obra<sup>150</sup>. Sin embargo, la presencia fragmentaria de otros géneros desarticula en parte esta tesis. Por ejemplo, llama también la atención el hecho de que se trate de una especie de libro testimonial o confesional, por lo que podría también percibirse como un libro de viaje<sup>151</sup>. El ensayo biográfico es otro de los géneros que se encuentra sistemáticamente intercalado con los otros géneros, especialmente los que abordan la vida y la obra de escritores y artistas renacentistas italianos canónicos como Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Miguel Ángel

---

<sup>148</sup> El propio autor, en una entrevista, enmarca esta obra dentro del género picaresco, lo que, nos parece, como sucede a menudo con las opiniones de los escritores sobre su propia obra, una, consciente o inconsciente, estrategia de desorientación genérica: *Hace un año más o menos terminé una novela [sic] se trata de "cuestiones de agua y tierra", cae en el género de la picaresca* (Nora Amalia Vargas, entrevista a Jesús D. Curbelo, revista en línea *Cubaliteraria*, 16 de marzo del 2006). Accedido en agosto del 2015.

<sup>149</sup> Puede considerarse parte de una novela, por ejemplo, en el primer capítulo, los fragmentos que van de la página 7 a la 10, de la 21 a la 24, de la 27 a la 29, de la 36 a la 39, de la 44 a la 46. Para esta nota y las que siguen, utilizamos la edición de la Editorial Oriente, 2008.

<sup>150</sup> Puede considerarse una novela erótica por los fragmentos que van de la página 80 a la 82, de la 112 a la 113, de la 120 a la 128, la página 138, de la 141 a la 147, de la 156 a la 161 y de la 172 a la 174.

<sup>151</sup> La obra puede considerarse un libro de viajes por los fragmentos que van, en los dos primeros capítulos por ejemplo, de la página 11 a la 12, de la 18 a la 19, de la 24 a la 27, de la 31 a la 33 y de la 51 a la 53.

Buonarrotti y Pietro Aretino<sup>152</sup>. Pero hay otros fragmentos con perfiles ensayísticos en *Cuestiones de agua y tierra*, como es el caso de unas notas-ensayo sobre la presencia del exilio en la literatura cubana (pp. 14-16), otra sobre los campos de poder literario en Cuba (pp. 29-31), una tercera sobre sexo y literatura (pp. 67-69), una cuarta sobre el canon de la literatura homoerótica, tanto occidental como cubano (pp. 117-120) y una última sobre las relaciones del poder con la literatura cubana (pp.153-155). Otros fragmentos pudieran clasificarse como autobiográficos (pp. 48-49, 63-65, 108-109, 124-125, 170-172); el fragmento final recuerda las novelas epistolares pues consiste en este caso en un intercambio, no de cartas, sino de correos electrónicos; las traducciones y las citas de poemas hacen del libro, aunque mínima, una antología<sup>153</sup>, lo que nos hace pensar, sobre todo teniendo en cuenta al Curbelo traductor de *La vida nueva*, en el género raro y poco utilizado que se conoce como *prosimetrum*, mezcla de poesía y prosa, del que *La vida nueva* de Dante es uno de los pocos ejemplos<sup>154</sup>. Precisamente, como decíamos más arriba, la transgresión de las fronteras de los géneros, la *indistinción genérica* es una marca fundamental de esta “novela”. Como “novela” ha sido presentada en los espacios públicos, no sin dudar, en ocasiones, de la legitimidad de su clasificación<sup>155</sup>. Curbelo, en la obra misma ejerce la crítica y coincide con el criterio de la indistinción: “de verás no lo sé. De hecho no parece una novela, ni un volumen de cuentos, ni un testimonio en el sentido literario del vocablo, ni un libro de viajes” (2008: 8). Lo que hemos llamado *indistinción genérica* no es más que una aproximación conceptual que refleja la intención de Curbelo-hijo de revisar –y, en lo posible, arriesgarse a trascender— la “monumentalidad” que la obra de su padre

---

<sup>152</sup> Sobre Dante, véanse las páginas 12 y 13, 16 y 17, de la 19 a la 21, de la 34 a la 36, de la 39 a la 43. Hacemos notar, para la interpretación final, la doble condición de las páginas dedicadas a Dante, pues si bien son parte de esta obra, también lo son de otra. Las páginas dedicadas a Dante no son más que fragmentos o pedazos intertextuales del ensayo-prólogo a su traducción de *La vida nueva* (2004). Sobre Boccaccio encontramos las páginas 47 y 48, de la 70 a la 72, de la 78 a la 79; sobre Miguel Angel Buonarroti, las páginas 90 y 91, 95 y 96, de la 97 a la 100, de la 106 a la 107, de la 113 a la 116, de la 128 a la 130; sobre Petrarca, de las página 148 a la 153, las páginas 155 y 156, las páginas 166 y 167 y, finalmente, sobre Pietro Aretino, las páginas 190 y 191.

<sup>153</sup> Los autores que integran esta selección son Dante Alighieri (pp.45-46), Giovanni Boccaccio (pp.75-76), William Shakespeare (p. 114), Miguel Angel Buonarroti (pp. 116-117), Francesco Petrarca (pp. 178-179), Pietro Aretino (pp. 192-193), Francisco de Quevedo (pp. 196-197), Joachim du Bellay (pp. 197-198), John Donne (p. 200-201), Jorge Manrique (pp. 222-223) y Lope de Vega (p. 223). Dos poemas de Curbelo, de *Parques* (2004), completan la selección (pp. 17, 203). Por último, como dato revelador, citamos la intención explícita de Curbelo de introducir a pie de página con la primera traducción del soneto de Dante la siguiente nota: “Adjunto mi traducción de este poema con la aviesa intención de darle a mi libro la cada vez más aguzada característica de ajiaco genérico” (2008: 46).

<sup>154</sup> El propio Curbelo lo considera así de manera implícita: “A mí me gusta ver en él una novela con algunos pasajes escritos en verso” (Curbelo 2008: 20).

<sup>155</sup> Véase: “Jesús David Curbelo publica un libro incalificable”. En <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=7734&idseccion=30>. Accedido: agosto del 2015.

Dante quien, junto a Shakespeare y Cervantes, resulta uno de los autores más centrales e imponentes del canon occidental. Al trastocar los códigos anecdóticos de la obra de Dante, o sea, el hoy irrelevante debate sobre el par dual *agua y tierra*, y con las mismas herramientas que Dante empleó en su *comedia* para trascender lo anecdótico epocal en pos de un valor universal legitimante que permita lo que Harris llamaba un “coloquio crítico continuado” (Harris 1998: 41), así Curbelo oportunamente se eleva más allá de un debate inoperante y lo recicla como ganancia para el nuevo valor universal que pueda competir con la magnitud de la obra dantesca: la *dualidad* de la naturaleza humana o la *escisión* que somos. No ya en lo formal, que hemos venido bocetando y en lo que nos detendremos en las próximas líneas, sino en lo marcadamente explícito, Curbelo, a lo largo de su “novela”, va dejando entrever los índices que apuntan a su preocupación por la *dualidad* de la naturaleza humana. En primer lugar, en explícita emulación, recuerda como de pasada el carácter dual, “multigenérico” de *La vida nueva*; luego se detiene en la descripción de *dos* monumentos esculpidos por Miguel Ángel, de los que resalta sus estatuas *opuestas*<sup>156</sup>; más tarde justificará como necesaria la inclusión de un soneto de Buonarroti porque le parece “esencial en su manejo de la dualidad amor erótico-amor divino”; y, por último, culmina el libro con una declaración sobre los pares duales que han constituido la motivación de esta obra: “Viaje y exilio, movimiento y no pertenencia [...] Agua y tierra, humedad y resistencia [...] al sol y a las estrellas” (2008: 78, 99, 116, 226). La condición dual, la escisión del hombre y la insolubilidad de esta condición en la indagación ontológica de Curbelo como intelectual, es el tópico fundamental de *Cuestiones de agua y tierra*. El tópico de la dualidad, de los pares opuestos, obviamente, no es nuevo. Baste recordar los pares, universalmente tratados, alma-cuerpo, masculino-femenino, luz-sombra, Dios-Diablo y un largo etcétera en el que no podemos detenernos. En particular, en la obra poética de Curbelo, recuérdese el par pecador-santo en *Salvado por la danza* (1995) (juego con los nombres del poeta Jesús (el santo, el salvador) David (el pecador, el danzante)) o los pares lobo fiera-perro humanizado y hombre-bestia (centauro) del poemario *El lobo y el centauro* (2001). En *Cuestiones de agua y tierra*, como hemos visto, el propio título revela su condición dual, *agua y tierra*, por lo que bien pudiera releerse la obra como *cuestiones sobre la dualidad*. La universalidad del par *agua y tierra* goza de un nivel simbólico que desbordaría las páginas de este proyecto investigativo, por

---

<sup>156</sup> “Ambos sarcófagos poseen una pareja de desnudos, la Aurora y el Crepúsculo, y el Día y La Noche, respectivamente, que refuerzan *la idea de partición, de duplicidad* del mismo Miguel Ángel” (2008: 99).

lo que, en vez de detenernos en interpretaciones manidas más o menos acertadas sobre su simbología, creemos más oportuno demostrar cómo isotópicamente tanto de manera explícita, como acabamos de ver, como de forma implícita, a través de la forma, la *dualidad* se encuentra representada en muchos de los planos de esta obra de Curbelo. Pues bien, para verificar que no se trata de un libro banal sobre aventuras eróticas de un macho tropical, sino una reflexión lúdica, trágico-cómica, carnavalesca e intertextual, sobre la propia condición humana, resumamos cuáles son precisamente esas “cuestiones” sobre la dualidad que son tratadas en esta obra. A nivel macrocompositivo 1) el par *realidad-ficción*, que se mueve, en la ambigüedad de la historia, entre la real gira promocional de dos escritores funcionarios de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y la ficción del viaje imaginario de dos pícaros caribeños sedientos de todo tipo de experiencias placenteras, 2) el par *fragmentarismo-obra monolítica* 3) el par *carnavalización-culturalismo* 4) el par genérico *novela-testimonio*, sobre los que indistintamente juega la estrategia narrativa, 5) el par subgenérico *novela psicológica-novela erótica* que, como ilustramos en nota a pie de página, no se deja definir, 6) el par antigénico *prosa de ficción-prosa ensayística*, verificable tanto en la redacción novelesca como en las numerosos *intermezzos* ensayísticos sobre el canon italiano, 7) el par de géneros confesionales *autobiografía-libro de viaje* y 8) el par *prosa-verso*, que se resuelve en el poco utilizado *prosímtrum*; a un nivel más ontológico tenemos pares que pudiéramos esbozar como 9) *altas pasiones-bajas pasiones*; 10) *exilio (ida sin retorno, lineal)-viaje de expiación o de redención (ida con retorno, circular)*<sup>157</sup>, 11) *interior (Cuba)-exterior (Italia u otro país)*, 12) *amor erótico (Pietro Aretino)-amor divino (John Donne)*, 13) *el yo narrador-el yo autor*<sup>158</sup>; en último lugar, a nivel de personajes, 14) el par *Curbelo- López Sacha* marcan la dualidad desenfreno-contención o apolíneo-dionisiaco, 15) el par de las hermanas incestuosas *Ninna-Vanna* marcan la imposibilidad de un absoluto amor filial y por último, 16) el par *personaje Curbelo (macho cubano mujeriego)- personajes Hembras en su multiplicidad de personajes femeninos reales o ficticios (Paola, Elissa-Fiametta, Ninna-Vanna, Daniella, Laura, Beatrice y la esposa)* releva al autor de ser considerado un simple narrador de correrías sexuales, marca el tratamiento del

---

<sup>157</sup> Curbelo considera el *Decamerón* de Boccaccio como un “curioso manejo [...] del viaje como vehículo de redención” (2008: 71). Otro dato sobre el viaje: en la página final de esta obra, retoma el motivo del viaje con también “curioso manejo” cuando dice: “con la certeza de no necesitar salir de Cuba, sino de mí, en un éxodo que a mí volviera” (2008: 226). Anótese, por último, su poemario *Éxodo* (2004), que marca un cambio radical en su poesía.

<sup>158</sup> Véase nota explícita de Curbelo a pie de página sobre el empleo de la primera persona en la obra de Dante y las ganancias “de mezclar autor y sujeto lírico (narrador), protagonista y testimoniante directo”. (2008: 21).

tópico “imposibilidad de la unidad hombre-mujer” y cierra esta galería semiótica e isotópica sobre la dualidad.

Visto lo anterior, *Cuestiones de agua y tierra*, se presenta ahora, más que como un alarde culturalista o juego agenérico –*libro laberinto* o *libro océano*, como lo llama el autor–, como una calibrada maniobra de *clinamen*, sobre el tópico universal de nuestra doble condición, sobre la preminencia de la dualidad sobre la unidad, para deshacerse de la angustia de la influencia que provoca al poeta-hijo Curbelo la “monumentalidad” canónica del poeta-padre Dante, lo que demuestra, con lo que hemos expuesto en esta sección, la estrategia agonística global a la que apunta toda la obra de Curbelo<sup>159</sup>.

Al inicio de este capítulo mencionábamos además la relación agonística de Curbelo con el poeta canónico italiano Francesco Petrarca y, como hemos visto en los párrafos más arriba, en el tercer capítulo, cuento o sección de *Cuestiones de agua y tierra* se dedican algunas páginas de notas ensayísticas a este autor. Es harto conocida la importancia que guarda Francesco Petrarca y su *Canzoniere* con los orígenes y la divulgación del soneto como forma poética por excelencia de la poesía culta occidental. Como también sabemos cuánto valor tiene la obra de Garcilaso de la Vega y la de Boscán en la definitiva implantación de esta forma, junto al endecasílabo, en la poesía española. En una rápida lectura de la obra poética de Curbelo, el lector avezado advierte que el soneto, junto a la décima, es una de las dos formas más sistematizadas de su obra. En efecto, secciones completas de diversos libros están dedicadas a este tipo de composición, lo que es índice, en primer lugar, de una preocupación por el dominio de esta forma poética y, por otro lado, de una necesidad de actualización contemporánea, sobre todo en un contexto más favorable a escrituras poéticas conversacionales como el de la segunda mitad del siglo XX cubano, poco identificado con este tipo de redescubrimiento de una forma tradicional. Así, por ejemplo, encontramos subsecciones de libros como “Libro de los salmos” de *Salvado por la danza* (1995) y “Sonetos del centauro” de *El Lobo y el centauro* (2001). Por suerte, los sonetos de Curbelo, provenientes de varios volúmenes de poesía y escritos, como reza la nota aclaratoria, a lo largo de veinte años, fueron recogidos en el año 2006 en una antología personal cuyo título es el de un libro homónimo, *Sonetos imperdonables*. Se trata de una colección de 130 sonetos en la que el autor transita de las estructuras más comunes para esta composición a las variantes menos

---

<sup>159</sup> Prueba de ello es que, una vez más, en *Cuestiones de agua y tierra*, topamos con la referencia explícita de Curbelo a la teoría de las influencias de Bloom en nota a pie de página: “Y yo, un pobre autor acosado por la angustia de las influencias, a ellas me encomiendo y copio a mis maestros del Dante hasta acá” (2008: 21).

ortodoxas. Se trata también, como afirma el poeta en una entrevista al también poeta Roberto Manzano y publicada en la revista *Amnios* en el 2009, de un experimentalismo poético *motu proprio*.

Con la poesía, en cambio, mis búsquedas han sido más sutiles, ensayadas bajo otro tipo de radicalismo experimental. Tal vez el intento de *recontextualizar el soneto y la décima*, o de buscar *apresar el espíritu contemporáneo en los moldes supuestamente tradicionales* ha llevado a muchos a pensar que soy un poeta inclinado a lo clásico<sup>160</sup>. (2014: 131-132)

En esta cita, nos devela Curbelo cuáles han sido sus preocupaciones formales y su revisionismo o experimentalismo en torno al soneto. Conservar la estructura del soneto indica una actitud ante la herencia canónica, una relación de respeto, obediencia, homenaje o amor hacia la forma clásica, mientras que el intento de “apresar el espíritu contemporáneo” dentro de este molde tradicional evidencia una actitud desacralizadora de un poeta también iconoclasta, aunque su iconoclasia sea aparentemente menos radical que la de aquellos que abandonan las formas tradicionales en pos de tendencias más explícitamente contemporáneas como el simulataneísmo, el surrealismo, la poesía social, la poesía negra, la poesía pura, el conversacionalismo y un largo etcétera de ismos y movimientos poéticos. Con su doble actitud, obediencia y rebeldía se reúnen y cumple con la condición para ser parte del “paraguas metafórico” la *obediencia rebelde* que hemos utilizado para enmarcar los autores del corpus de esta investigación. Cumple además con la definición antitética amor-defensa que diera Harold Bloom en su último trabajo sobre la teoría de las influencias poéticas y que hemos citado a lo largo de esta investigación en repetidas ocasiones, “amor literario, atenuado por la defensa” (Bloom 2011: 23). Nos quedaría por delimitar la medida en la que Curbelo se relaciona “obedientemente” con la tradición sonetista, en particular en la figura de uno de sus autores canónicos, Petrarca, y la medida en que revisa o “desobedece” esa misma tradición.

Para llegar a una aproximación sobre el empleo del soneto en la obra de este autor, creemos conveniente contextualizar esta labor a partir de la constatación de otras formas utilizadas por Curbelo. Así, en *Insomnios* (1994), encontramos, junto al soneto “La peregrina”, una ofensiva formal de un marcado revisionismo rubendariano: la octava real homónima que inaugura el libro, el también poema homónimo “Ovillejo”, el romance “Ronda de las brujas”, los decasílabos pareados de “Ronda de la sabana”, el sonetillo “Ronda del solo”, las décimas de la “Ronda para los tules”, las quintillas de la “Ronda insular”, las cuartetos de “Ronda con

---

<sup>160</sup> Subrayados nuestros.



muchacha”, los pentasílabos pareados de “Ronda de los presagios”, los tercetos decasilábicos blancos de “Última ronda”, las tiradas de endecasílabos libres de “Casa colonial”, “La lluvia, los misterios” y “Meditaciones ante el retrato de Heredia (anónimo)”; el versículo de “Fundada para cuando la madre falte”, la silva de “Insomnios”, los sonetos “El loco”, “El guerrero”, “El cazador”, “El príncipe”, “El mago” y “El inocente” y el verso libre de “Las doncellas cruciales” y “Las predicciones del nigromante”. En *Extraplagiario* (1995), volvemos a encontrar el versículo en “La Madre”, “¿Cómo habrán de salvarse las gardenias de ese abrazo fatal?” y los tercetos decasilábicos en “El Padre”. Aparece además el alejandrino en la elegía “La guerra y la paz (elegía difícil)”. En *Salvado por la Danza* (1995), el experimentalismo modernista de formas diversas cede y se concentra más en el endecasílabo y el octosílabo, el primero en tiradas de versos libres –por ejemplo en la primera sección “Génesis” y en la última “Apocalipsis”<sup>161</sup> –, o en sonetos –por ejemplo, los veinte sonetos de la sección “Libro de los salmos” –; el segundo en décimas, como es el caso de la sección “Libro de los cantares”<sup>162</sup>. En el sentido de la perfección formal de la que hablaremos más adelante, anótese no sólo la estratégica selección de las composiciones antes mencionadas sino también la estructuración circular, perfecta del poemario, que consta de una primera sección genésica de endecasílabos, de dos secciones internas revisionistas, salmos como sonetos y cantares como décimas, y de una sección concluyente apocalíptica que, como en un círculo perfecto, vuelve formalmente sobre sí. Ahora bien, los dos frentes de batalla del experimentalismo de Curbelo se definen por primera vez en este libro, como el mismo señalaba en la cita más arriba: recontextualizar el soneto y la décima.

Como poemario fruto de su vida personal, en *Libro de Lilia Amel* (1998), al trabajo con el soneto y la décima de poemas como 1 (soneto en alejandrinos), 3 (sonetillo) o 10, 15 (sonetos) y

<sup>161</sup> Véanse los poemas de la primera sección “Fundación de la memoria” “Leyenda”, “Complejidad del vuelo I”, “Eclipse” y los poemas de la última sección.

<sup>162</sup> Por cierto, en esta sección se anuncia lo que señalábamos más arriba como una constante de la lucha agonística de Curbelo, el emplazamiento de la duda ontológica en forma de preguntas sucesivas, por encima de lo social tan guilleniano, al centro de su *clinamen*. Del poema “Del abrigo”, extraemos la décima final:

¿Quién soy, pues? ¿El otro o yo?  
 (¿La madre? ¿El padre? ¿El hermano?  
 ¿El rostro del artesano?  
 ¿O la llovizna de Dios?)  
 ¿Quién sabe si soy o no?  
 ¿Quién me ampara de esta duda,  
 de la cárcel, de la ruda  
 memoria, del propio abrigo?  
 ¿Quién decapita conmigo  
 la verdad? ¿Quién se desnuda?

2, 9 y 12 (décimas), se incorporan las seguidillas del poema 4 y 8, las redondillas del poema 7 y 11. Pero, a pesar del tema familiar del libro, dedicado a su hija, el reto al canon, lejos de disminuir, se potencia. El desafío canónico al difundido poema martiano X de *Versos Sencillos* (1891), mal citado como “La bailarina española”, es constatable en el poema 13, escrito en octosílabos de romance asonantado y cuya imitación del estilo martiano, pero ahora recontextualizada en el discurso moderno, es evidente. El poema 14, sobre el tema de la patria, es otra prueba de las claras intenciones de Curbelo de enfrentarse al canon de igual a igual. Por último, puesto que sabemos que el libro va dedicado a su hija Lilia Amel, está clara que todo el libro pretende “luchar” con el libro martiano de parecidas intenciones filiales, *Ismaelillo* (1882).

Salvada la página del libro anterior, la obra del Curbelo prosigue con su programa revisionista con *Libro de cruel fervor* (1997), un decimario en sí y, a su vez, un verdadero despegue ascensional tanto formal como ontológico hacia la *recontextualización de la décima*. En él, la duda sobre el Ser, sobre el propio poeta y sobre cuestiones afines adquiere un protagonismo principal. De este poemario hemos extraído las citas de décimas plagadas de preguntas que “oponíamos” en la sección anterior a la cuestión social en la obra de Guillén.

En orden de publicación le sigue *El lobo y el centauro* (2001), libro al que nos hemos referido en más de una ocasión, al que volveremos en el cuarto capítulo y del que sólo queremos recordar, porque viene al caso, sus dos secciones, “Las elegías del lobo” y “Los sonetos del centauro”. Como para la recontextualización de la décima *Libro de cruel fervor* (1997) constituye su mayoría de edad, del mismo modo la segunda sección de *El lobo y el centauro* resulta el mejor ejemplo de lo que Curbelo ha llamado, dentro de su estrategia experimental en la tradición, la *recontextualización del soneto*.

Con la excepción del libro-sección, “Lamentaciones”, de *Éxodo* (2004) –colección-poema de sus últimas 50 décimas— los libros que siguen, en el orden de las publicaciones, como *Cirios* (2002), *Apología del silencio* (2003), *El mendigo de Dios* (2004), *Parques* (2004) y *Aprendiendo a callar* (2005), no resultan de interés para la tesis que venimos desarrollando, no porque sean obras de menor calado en materia de pensamiento o de expresión formal, sino porque, a excepción de *El mendigo de Dios* (2004), forman parte de la segunda etapa de la carrera poética de Curbelo. Tal carrera puede dividirse en dos partes: una que va desde las exploraciones formales de *Insomnios* (1994) a las décimas de “Lamentaciones” en *Éxodo* (2004), cuyos colofones formales, para la cuestión agonística que nos concierne, son dichas décimas y

los sonetos de *El lobo y el centauro* (2001), y otra que va de *Cirios* (2002) hasta *Aprendiendo a callar* (2005). La primera se caracteriza por ser pretendidamente formalista, a la vez apegada a la tradición y re-evaluadora de su herencia, *obediente* en cuanto a retomar las formas clásicas y *rebelde* en cuanto al tratamiento y la recontextualización de los temas y el lenguaje que en ellas se vierten. Es la más “visiblemente” iconoclasta de las dos etapas, si es que este término se le puede aplicar a la poesía de Curbelo, tal como se le aplica, por ejemplo, a la poesía de vanguardia. La segunda etapa, de la que sólo pretendemos dar apenas unas orientaciones críticas, resulta ser, paradójicamente, una especie de canon de Curbelo contra su propio canon poético. Sin que dejemos de notar el reto a los poetas anteriores, podemos expresar que *Cirios* (2012) es “informalmente” salineano, *Parques* (2004) es conversacionalista y *Aprendiendo a callar* (2005) epigramático. Estas estereotipadas categorizaciones que ni el espacio ni los objetivos de esta tesis nos permiten matizar, nos muestran a un Curbelo antropofágico que se “consume” a sí mismo, que se “rebela” contra su mismo formalismo, su misma vocación de perfección sin que, sin embargo, haya abandonado sus principales preocupaciones ontológicas, como lo demuestra la reiteración en un epigramático poema, al cerrar con *Aprendiendo a callar* (2005) su segunda etapa poética, del tópico de la duda en el cuerpo de la pregunta:

#### MISIÓN

Vine  
a preguntar  
hasta ceder  
la voz.

Constatamos pues que el agonismo contracanónico y la angustia de la influencia poética de Curbelo va mucho más allá de una, más o menos, relación freudiana recogida por Bloom, trasladada al ámbito de las relaciones intrapoéticas poema *versus* poema o poeta *versus* poeta, sino que se extiende a la relación aún más aguda poética de Curbelo *versus* poética de Curbelo, o, en el marco de la *dualidad* que antes abordamos, Curbelo contra Curbelo. Curbelo se vuelve, de algún modo, el otro y el mismo.

Ahora recordemos que iniciamos este breve panorama mencionando la publicación de la antología *Sonetos imperdonables* (2006), en la que Curbelo recoge 130 de este tipo de composiciones. Para la décima, también Curbelo previó *Cárcel, memoria y abrigo* (2008), una recopilación de 200 décimas repartidas en 24 poemas provenientes de sus poemarios anteriores. A lo largo de su carrera como escritor, Curbelo ha publicado varias antologías personales, como

*Las quebradas oscuras* (2008), *Dialéctica del silencio* (2012), *Anatomía del fracaso*<sup>163</sup> (2012) y *Quemadura y fulgor*<sup>164</sup> (2013), pero ninguna de ellas ha tenido el marcado carácter formal que recogen tanto *Sonetos imperdonables* (2006) como *Cárcel, memoria y abrigo* (2008). Es obvio que ambas tienen como objetivo trazar dos líneas –y llamar la atención de la crítica, por supuesto– que atraviesan toda la obra de Curbelo y que señalan el protagonismo que tiene en su obra poética el trabajo con el soneto y la décima<sup>165</sup>. La existencia “programática” de estas dos antologías certifica aún más la explícita intención de Curbelo de “competir” por el podio canónico de un sonetista o un decimista a la altura de los poetas-padres del canon occidental (Petrarca, Garcilaso, Quevedo, Lope, Ronsard, Du Bellay, Shakespeare, de Quental, Espinel, Calderón de la Barca, Jorge Guillén, Gerardo Diego, etc.)

Un paréntesis se impone en el repaso que venimos haciendo de la frecuencia de formas en la obra de Curbelo, la que pudiera reflejar, como segundo saldo, debido sobre todo a número de poemarios publicados, unas facilidades de publicación que sobrepasan las de los otros dos autores del corpus, lo que a su vez pudiera redundar en mayores posibilidades de visibilidad canónica. Ciertamente es así, pero la obra de Curbelo no ha estado ajena tampoco a los “desvíos” histórico-políticos poéticos que pueden bifurcar el camino que hemos venido trazando y desviar la labor crítica. Tales desvíos son a considerar, siempre y cuando no nos enrumben por un camino interpretativo equivocado. Por lo tanto, por las razones extraliterarias –políticas, geográficas, históricas, poéticas, financieras, psicológicas, etc. – a las que están normalmente sometidos los escritores, los libros que Curbelo publica no necesariamente siguen el orden cronológico en que fueron compuestos. En ese sentido, la antología personal *Las quebradas oscuras* (2008) sirve de índice para el cotejo entre poemarios cronológicos y poemarios publicados. Un ejemplo de lo anterior es *El mendigo de Dios*, publicado en el 2004, aunque escrito entre 1990 y 1991, como indican las fechas de la antología a la que nos remitimos. Otro ejemplo es el poemario de poesía satírica, aún inédito por no encontrar editor en Cuba, *Sitiada Soledad*, que ayudaría a complementar la visión sobre la poética de este autor. Ahora bien, estos

---

<sup>163</sup> A los efectos de la teoría de la influencia poética y del agon de Curbelo con el propio Bloom, tómese nota de la similitud *antitética* de este título con el último libro del norteamericano sobre su teoría, publicado un año antes de la publicación de la antología de Curbelo, *Anatomía de la influencia* (2011).

<sup>164</sup> Única antología temática sobre el amor.

<sup>165</sup> Aunque improbable, también resulta oportuno señalar cómo la suma de textos de estas estratégicas antologías formales, *Sonetos imperdonables* y *Cárcel, memoria y abrigo*, o sea, 330 composiciones, se acercan en número, aunque en cuanto al tipo de composiciones sea *agonísticamente* menor el número de sonetos y mayor el número de décimas, a las 366 composiciones del *Cancionero* de Petrarca, en el que, como sabemos, primaban los sonetos.

ires y venires del contexto extraliterario, si bien constituyen una clara señal de otras fuerzas, ajenas a lo poético, que inciden en la obra de este autor, no desdibujan en lo más mínimo la estrategia contracanónica de su propuesta poética.

Por último, ¿en qué consiste lo que hemos llamado hasta aquí, siguiendo al propio Curbelo, “recontextualizar el soneto y la décima” o “apresar el espíritu contemporáneo en los moldes supuestamente tradicionales”? Para el caso de la décima, algunos ejemplos han sido expuestos a lo largo de este capítulo. Menos citados, a excepción del soneto “La orgía”, clásico ejemplo de lo aquí desarrollado, estas composiciones ameritan algunas calas textuales como las tres que siguen de la sección “Los sonetos del centauro” de *El lobo y el centauro* (2001).

#### LA SAL

Grano a grano cayendo la sal nutre.  
Con la pizca inicial el cuerpo tiembla,  
después asume el salmo de la siembra,  
asimila el escándalo, lo sufre.

“Del dolor sí, mas no de la inmundicia, 5  
se puede hacer materia de poesía”,  
dice el honrado. Yo le contradigo,  
pues de dolor y de inmundicia vibro  
y de ambos alimento mi argamasa 10  
como quien seca al sol la única manta.

La inmundicia es el cántaro y el nervio  
donde la sal instaura su reinado,  
es la llave de Dios, es el amparo  
contra la ambigüedad del universo<sup>166</sup>.

#### LA ORILLA

¡Llegar! ¿Qué significa la llegada?  
¿Acaso hay meta real? ¿O cada meta  
sólo entrapa la faz de una silueta  
irrisoria y frugal? ¿Toda la nada

es nuestra propiedad, nuestro desvelo, 5  
el móvil de las guerras y los pactos?  
¿O nos aguarda, oculto tras los actos,  
sean honestos o viles, todo el vuelo?

Llegar, siempre en ascenso, hasta la cumbre;

<sup>166</sup> Estructura: ABBA CCDDEE FEEF. Dos cuartetos: inicial y final. La estrofa interna de los dos tercetos pudiera considerarse una sexta (Domínguez Caparrós 2007: 384). En relación con el contenido, nótese la acertada elección de la rima parcial en detrimento de la total común al soneto clásico, que salpica sólo con los sonidos vocálicos finales, como granos de sal.

mas la cumbre de qué. ¿Cómo se sabe  
cuál es la cerradura y cuál la llave,  
cuál es el punto de enfilear la quilla,  
cuál es el espejismo y cuál la orilla,  
cuál la esencia de Dios y cuál su lumbre?<sup>167</sup>

#### EL TRAIADOR

¿Acaso dice el héroe que traiciono  
a mi estirpe de rey si me pronuncio  
por la fiel elección de sangre y trono?  
¿Cómo osa compungirse por mi anuncio  
de una región sin dagas, sin banderas, 5  
sin ídolos, sin cruces, sin quimeras  
que nos lancen del fruto al sacrificio,  
del holgorio a las fauces del hospicio,  
de la piedad al odio y al desprecio?  
¿Qué delato? ¿Qué violo? ¿Por qué precio 10  
ha de venderme, libre, como esclavo?  
¿Adónde fue el dictado del amor?  
¿Adónde el pan viril y el pueblo bravo?  
¿Quién es el héroe? ¿Quién es el traidor?<sup>168</sup>

En nuestra metodología no hemos comprendido el clásico análisis de textos. Lo que nos interesa señalar es la relación “total” entre poemas y poetas. Una opinión de Curbelo sobre la poesía de Petrarca, resultado del estudio del andamiaje canónico posterior que lo justifica como poeta de dicho corpus, la encontramos nuevamente en su “novela” *Cuestiones de agua y tierra* (2008):

[Petrarca] convierte a la poesía en un medio de indagar en la verdad interior, un tanto desconocida, conformada con la belleza y el trabajo moral, bajo los cuales latén *la miseria humana* y la contradicción esencial del amor, a un tiempo esperanza y espera e ilusión y desilusión. La

---

<sup>167</sup> Estructura: ABBA CDDC EFGGGE. Soneto de estructura bastante clásica, aunque nótese cómo los encabalgamientos (vv. 2, 3, 4, 5, 7, 10), las constantes preguntas como recurso principal, los acentos a principio de verso en los tercetos sobre el pronombre interrogativo, más los recursos anafóricos y paralelísticos (vv. 11 al 14), difuminan la estructura, como el “espejismo” de la “orilla”.

<sup>168</sup> Estructura: ABABCCDDEEFGFG. Posible división en dos serventesios (vv. 1 al 4 y 11 al 14) con endecasílabos pareados como tercetos internos (vv. 5 al 10), aunque, a decir verdad, nada en la composición, a excepción de las rimas, justifica tal división. En efecto, los fuertes encabalgamientos (vv. 4, 10) desmienten o conspiran contra tal posibilidad. Por último, nótese la relación que guarda la rima con el contenido cuando solo las palabras finales “amor” (v. 12) y “traidor” (v. 13) no mantienen la rima total que se utiliza durante todo el soneto.

En general, los sonetos de Curbelo, si bien comparten algunas de las características descritas en manuales de métrica, no se afilian estrictamente a éstas. Aunque seamos del criterio que no basta renovar la forma sino también el contenido, teniendo en cuenta el inmenso corpus de sonetos del canon, resultaría arriesgado afirmar que las estructuras formales de los sonetos de Curbelo son totalmente nuevas. Lo que sí puede considerarse novedoso, como en el caso de los otros autores del corpus, es su empleo acertado en función de las necesidades formales del contenido que expresan. En el estricto plano formal, para arribar o no a un criterio concluyente, hemos considerado incorporar esta problemática a un proyecto postdoctoral. Por el momento, en cuanto a la taxonomía del soneto, nos remitimos a las exhaustivas clasificaciones de Domínguez Caparrós (2007: 406-422), Varela, Moíno y Jauralde (2005: 371-376), Pardo (2014) y López Hernández (1998).

poesía deviene así la expresión de un yo lírico, de una *individualidad problemática*, atezada por la incertidumbre del existir: mezcla de amor divino, terreno, natural y memoria literaria. (2008: 155-156)

Los sonetos de Petrarca, de modo general, reflejan esa búsqueda de verdad interior, bajo los signos de la belleza –Laura— y el trabajo moral consigo mismo del propio Petrarca. Pero el italiano se detuvo menos en el retrato fiel de su “miseria humana” y de su “individualidad problemática”, dejando esa puerta abierta a la poesía contemporánea. Allí donde Petrarca –y el *Dolce stil novo* en su conjunto— proclamó la búsqueda del ideal de belleza y de los principios morales como fin último, justo en ese punto es donde se desvía Curbelo –como tantos otros, Baudelaire, por ejemplo— y en esto consiste su *clinamen* en relación con Petrarca. Los cuatro sonetos que hemos citado muestran un poeta que, mucho antes de escalar hasta el ideal de belleza y de moralidad, vibra “de dolor y de inmundicia”, como amparo contra una objetiva y real “ambigüedad del universo”, lo que pudiera leerse, desde nuestra perspectiva, como dualidad. Un poeta además de destino existencial incierto, aseteado por las dudas modernas –las preguntas de Curbelo— que principiaron en el siglo XIX en la voz de los grandes cuestionadores Marx, Freud y Nietzsche, entre ellas, la más esencial de todas, la existencia de un Dios o principio ético, moral o estético superior. Como consecuencia, hallamos un poeta, ya tan afín a los tiempos modernos, que está incapacitado para la evaluación moral, ni *héroe* ni *traidor*, porque, en ese océano de dudas, apenas logra preguntarse cuál de los dos pudiera ser.

El panorama que hasta este punto hemos hecho del recorrido formal de Curbelo, además de aproximarnos a un retrato cabal de su primera etapa poética, nos ha permitido poner en relieve, dentro de ese despliegue formalista, la línea fundamental, en las figuras del soneto y la décima, de su estrategia agonística formal ante el canon. Tal estrategia no es sólo formal, o sea, no se reduce a mostrar las dotes de buen versificador, algo que no garantiza de por sí la permanencia en el canon, sino que tal estrategia también cuenta con su contraparte ontológica de profundidad de pensamiento. Esta contraparte, junto a la anterior, es decir, forma y pensamiento, se resuelven en síntesis dialéctica en un lenguaje justificante tanto de la primera como de la última. Esta tríada, perfección formal, pensamiento profundo y simbiosis de las dos primeras en un lenguaje, es la fórmula que puede verificarse en cada una de las obras que hoy aceptamos como canónicas, fórmula de la que, como vimos páginas arriba, Curbelo es consciente. Por eso, desde el punto de vista de esta investigación, el *desvío* o *clinamen* formal que señalemos en Curbelo no tiene mérito sin su contraparte –*desvío* o *clinamen* también— en el orden del

pensamiento. Si volvemos a los orígenes del soneto, a Petrarca y a las consideraciones de Curbelo sobre el *Dolce stil novo*, quizás hallemos una confirmación más a nuestra hipótesis:

La novedad stilnovística consiste, entre otras cosas, en *la conciencia de jugar un papel decisivo en la sociedad de la época*; pues propugnaban que la nobleza no era una preeminencia ligada al nacimiento, sino derivada de la superioridad intelectual y de los elevados sentimientos morales y espirituales. La gentileza deviene, con ellos, en una virtud del espíritu, y *el arte y la literatura son medios para efectuar la obra de perfeccionamiento*. El amor se transforma en un proceso de nobleza, de ascensión hacia un principio superior, y la mujer resulta el medio a través del cual el proceso se sublima y permite acercarse a Dios. *Persiguen, entonces, la elegancia formal, un poetizar dulce que responda al deseo de indagación y explicación de este devenir imprescindible al espíritu gentil para alcanzar sus ideales*. La poesía se centra en dos motivos centrales: el sentimiento del escritor, basado en las sensaciones producidas por el amor en el espíritu, y la discusión teórica, cuyo fulcro está en la exploración de la naturaleza del amor, en cómo nace, crece y se trasmite; incursión que asimila y supera la tradición del amor cortés, la enriquece con disquisiciones filosóficas y psicológicas que se entrelazan y confunden y hacen arduo encontrar las huellas de una experiencia real<sup>169</sup>. (2004: 11-12)

Retengamos dos ideas de la cita anterior: la literatura y la poesía como *camino de perfección* mediante la indagación y explicación de los caminos del espíritu para mejorarse a sí mismo y la *elegancia formal* como herramienta que enmarque todo lo anterior. Convengamos en que la elegancia formal en el plano de la escritura es la herramienta más conveniente para la expresión de las altas pasiones o altos sentimientos, dada la correspondencia que implícitamente se establece entre perfección formal y perfección del espíritu. La relectura de la obra stilnovística de Dante *La vida nueva* y de los poemas de Petrarca, también influenciados por este estilo, corroboran que los tópicos tratados en tales poemas se corresponden en *nobleza de espíritu* con el ansia de perfección formal respectiva. Sin embargo, si para Curbelo la poesía es un viaje ascensional, como parece haberlo sido para los poetas del *Dolce stil novo*, para este autor resulta natural que este viaje parta de las bajas pasiones hacia las altas pasiones, pero siempre pasando primero por la expresión, en formas clásicas o moldes de perfección, de las bajas pasiones. Era esto a lo que Curbelo se refería cuando confesaba su intención de “apresar el espíritu contemporáneo en los moldes supuestamente tradicionales”. Por lo que todo el discurso de bajos instintos y pasiones, todo el erotismo irreverente que observamos tanto en su poesía como en su narrativa no significan otra cosa que la posibilidad y a su vez la imposibilidad de alcanzar una meta a la que aún el poeta no ha podido llegar. Meta que era la misma de los poetas canónicos stilnovistas, Dante y Petrarca incluidos. Tal meta, evidentemente, puede traducirse como perfección de espíritu, mejoramiento humano, felicidad, etc. De modo que hallamos a Curbelo en

---

<sup>169</sup> El subrayado es nuestro.



la misma senda formal, moral y ética que tomaron los poetas del *Dolce stil novo*, lo que constituye, a los efectos de la hipótesis de esta investigación, una demostración o una prueba de su preocupación por recorrer, o lo que es lo mismo, “competir” con la tradición canónica en el orden de la profundidad de pensamiento. Para ganar la competencia necesita tomar un atajo, desviarse mediante un *clinamen*, según la teoría de Bloom, y tal desvío no es más que la exposición descarnada de sus bajas pasiones, que no son otra cosa que los peldaños de su ascensión espiritual, similar a la de Dante en la *Divina Comedia*, con lo que respondemos con amplitud a la pregunta que hacíamos antes de comenzar esta sección.

En resumen, Curbelo conserva las formas clásicas como reflejo de la perfección espiritual a la que espera llegar, lo que, según el marco teórico de nuestra investigación, puede enmarcarse dentro del “amor” u “obediencia”, y renueva el discurso con la expresión de sus “bajas pasiones”, lo que constituye su *defensa, desvío* o *clinamen* para despojarse de la ansiedad de las influencias que le provoca la “monumentalidad” de los poetas que lo precedieron y apostar por ganar la “lucha” agonística con ellos y un puesto a su lado en el canon occidental.



#### 4. El dominio formal desde una perspectiva *agonística*

En la introducción de esta investigación mencionábamos como uno de los rasgos comunes a estos tres poetas su *depurado dominio formal*. Como no es posible detallar ni evaluar todas las realizaciones formales de estos autores, ni es tampoco el objetivo de este trabajo, nos propusimos concebir un banco de referencias a textos con sus estrofas, metros y estructuras poemáticas, que consignamos en el anexo II. Sin embargo, de manera general, esta característica sí justifica las indagaciones que haremos en las respectivas obras de estos tres poetas, siempre que las hagamos desde una perspectiva canónica, y nos permitirá además el empleo de herramientas teóricas relacionadas con algunas de las principales problemáticas de los diversos sistemas métricos presentes en la poesía española (Bělič 2000, Torre 2002, Domínguez Caparrós 2010).

Según Bloom, “el proceso de influencia siempre actúa en todas las artes y ciencias, así como en el derecho, la política, la cultura popular, los medios de comunicación y la educación” (2011: 20). Por ello, aunque permanezcamos en el mismo campo de la literatura y la poesía, nos proponemos extender su aplicación a las cuestiones formales que Bloom desdeña por razones coyunturales y por la urgencia, coyuntural también aunque vigente hoy, de concentrarse en un solo frente teórico. A los efectos de esta investigación, es el propio Bloom quien nos facilita el estudio del aspecto formal desde un enfoque revisionista, cuando, como expresábamos más arriba en el segundo capítulo, plantea: “lo único que importa a la hora de interpretarlo [el poema] es cómo un poema revisa otro, tal como lo manifiestan sus tropos, sus imágenes, su dicción, su sintaxis, su métrica y su postura poética” (Bloom 2011: 21). Sin embargo, como señalábamos también en su momento, es el propio Bloom quien prioriza el análisis desde la perspectiva analógica de los *tropos/defensas*, dándole preferencia a los tropos e imágenes y desentendiéndose, en parte, de los otros elementos de análisis que él mismo promueve en la lista anterior. Como su propia cita delata, el prurito de Bloom hacia lo formal tiene más de sustento coyuntural formativo que de verdadero desacuerdo. Su actitud parte más de una reacción hacia su experiencia de formación universitaria, bajo los patrones interpretativos del *New Criticism*, que de una verdadera oposición al análisis de las cuestiones formales: “la poesía ha sufrido lo que yo he llamado en otro escrito una *sobre-determinación del lenguaje* y consecuentemente una

*sub-determinación del sentido*<sup>170</sup> (Bloom 2003: 22). Por otro lado, es el mismo Bloom también el que propone una crítica antitética, una *crítica-desvío* o una “lectura fuerte”. En este capítulo vamos a llevar a cabo una “lectura fuerte” de la teoría de Bloom, o sea, vamos a *desviarnos*, allí donde el propio Bloom no se desvió, hacia el estudio de la forma métrica desde la perspectiva revisionista.

El estudio de lo que llamamos el dominio formal desde una perspectiva agonística no es tarea difícil si recordamos que varios especialistas de la métrica, por ejemplo, ya han allanado un buen trecho del camino con la llamada métrica histórica. Buena parte de sus carreras profesionales han estado dedicadas al rastreo y comparación del empleo de las formas (Navarro Tomás, Domínguez Caparrós). Los trabajos, relativamente recientes, sobre métrica comparada son colofón y actualización de esta línea investigativa (Fowler 1977, Bělič 2000, Torre 2014). Sin embargo, como ya habíamos citado al principio, y afirma Bloom, del mismo modo que, “como texto, una comparación revisora señala las diferencias intertextuales; como poema, [se trata ahora de revisar] la relación total entre dos poetas, el anterior y el posterior” (2003: 29). De modo que lo que pretendemos, al incorporar el análisis formal a la perspectiva de las influencias poéticas, es hacerlo ascender otro escalón, abandonando el enfoque archivístico de mero hallazgo, señalamiento y clasificación abocado a un comparatismo formal, con el fin de percibirlo ahora, e inscribirlo, en un ámbito competitivo, revisionista y agonista, para el que la teoría de las influencias de Bloom resulta un marco conveniente.

Como señalábamos en nuestro capítulo teórico, Oldřich Bělič ha propuesto una revisión de los sistemas métricos descritos hasta ahora en español, el cuantitativo, el silábico, el acentual, el silabotónico y el libre. Sus indagaciones han arrojado como resultado el hallazgo y la descripción de un sistema métrico que, por su flexibilidad, puede acoger a todos los tipos de versificación hispana, que el hispanista checo denominó *verso de acentuación variable* (Bělič 2000). Nos valemos del *verso variable* como herramienta formal, propia al campo métrico, para poner sobre la mesa o sacar a la luz las “ansiedades” así como, consecuentemente, las “estrategias” formales de los tres poetas aquí estudiados, que pugnan por competir, igualar, superar o “desbanicar” determinadas propuestas formales de los poetas precursores. Como no podemos ser exhaustivos, algunas de las revisiones presentes en sus textos intentan dar respuestas mediante la *praxis* poética a cuestiones que se encuentran en los cimientos del hacer

---

<sup>170</sup> Los subrayados son nuestros.

poético hispánico, de modo que buscan responder a preguntas como, por ejemplo, ¿qué es, cómo está constituido el verso español o cuál es su verdadera naturaleza?, ¿cómo está constituido el verso por excelencia de la llamada poesía culta, el endecasílabo?, ¿qué es el verso libre?, por sólo citar algunas. Nuestro análisis, pues, revisará tres de los sistemas métricos hasta ahora conocidos, el sistema cuantitativo, el sistema silabotónico y el sistema del verso libre.

Así, en primer lugar, al aplicar el sistema de *versificación variable*, se revisan y quedan resueltos varios problemas que hallaremos al analizar desde el sistema de *versificación cuantitativa*, por ejemplo, para el caso de Manzano y Almanza, dos de sus textos. Se tratan de “Hacia Ítaca”, que encontramos en *El hombre cotidiano* (1996), del primero, y un fragmento del himno “Unánime” de *HymNos* (2014), del segundo. Lejos de ser casos particulares, tales problemáticas son extensivas a conocidísimas discusiones métricas aún por resolver de forma óptima: 1) la inclusión de las sílabas iniciales átonas sin recurrir a conceptos como anacrusis o acentuaciones arbitrarias; 2) la anulación de la excepcionalidad (o actualizaciones del patrón métrico) de los acentos inmediatos (los llamados *pararrítmicos*) y su colocación al mismo nivel operativo en la constitución del ritmo del verso; 3) la re-unión del aspecto fónico y del semántico, eliminándose los “ajustes” para que lo que dice el verso se acomode a la norma métrica, de modo que forma y contenido marchen al unísono; 4) la posibilidad de que la teoría métrica española pueda deshacerse definitivamente de los pies acentuales, herederos de los pies clásicos grecolatinos, cuyo origen prosódico resulta ajeno a las condiciones de nuestra lengua; 5) por último, la posibilidad de que se refleje de un modo más real la percepción subjetiva del ritmo poético que pueda tener el lector común ajeno a los reajustes métricos en función de un patrón abstracto aplicado *a posteriori*.

Por otro lado, con la herramienta teórica del *verso variable* se resuelve el problema sobre qué perspectiva asumir a la hora de estudiar con una herramienta unitiva la convivencia del endecasílabo y el verso libre que encontramos, en proporciones similares, en la poesía de Almanza. Verso regular y verso irregular, verso endecasílabo y verso libre, para el caso de Almanza, quedan incluidos en un único sistema métrico. El *verso variable* propuesto por Bělič cumple con el *principio nupcial* de la poesía de Almanza, puesto que constituye una *re-unión de contrarios*, una síntesis dialéctica entre regularidad e irregularidad. La variabilidad acentual dentro de la propuesta de regularidad de la norma dactílica que encontraremos en un himno como “Iconos” no es otra cosa que la prueba de la manifestación natural del *verso variable*

descrito por Bělič. Nos atrevemos a decir incluso que el himno “Iconos” no es un poema mayoritariamente en *endecasílabos dactílicos* sino que es un poema en *endecasílabos con acentuación variable*.

Finalmente, con el estudio de los versos libres de la “Segunda Elegía” de *El lobo y el centauro* (2001) de Curbelo, detectamos *versos irregulares variables*, con predominio del grupo o segmento de tipo OOóO. Demostramos cómo, a diferencia de una posible clasificación de la estructura de los versos libres de esta elegía en relación con el patrón heptasílabo, esta última excluye aquellos versos cuyo metro no se corresponden con este patrón de ritmo, mientras que, con la aplicación del *verso variable*, obtenemos una tipología que nos permite generar, e incluir, todos los versos del texto.

#### 4.1 “Hacia Ítaca” de Manzano y “Unánime” de Almanza: revisión de la versificación cuantitativa

El sistema de versificación cuantitativa intenta imitar la versificación grecolatina, esta última basada en unidades llamadas *pies métricos* compuestos por *sílabas largas y breves*<sup>171</sup> (Domínguez Caparrós 2007a: 449). Varias han sido las estructuras, estrofas o metros, que los poetas han intentado aclimatar en nuestra lengua, de las que quizás el ejemplo más conocido sea el hexámetro, compuesto por seis pies, de ellos, el quinto debe ser obligatoriamente un dáctilo y el último un espondeo o troqueo, pudiendo variar los cuatro primeros entre dactilos y espondeos (Bělič 2000: 274). Como no tiene en cuenta un determinado número de sílabas, el hexámetro puede tener desde 12 o 13 sílabas hasta 17 o 18 (Navarro Tomás 1968: 423; Bělič 2000: 275; Domínguez Caparrós, 2000: 45). También constituye un lugar común afirmar, junto a la opinión general de los especialistas, que estos esfuerzos por “traducir” los metros grecolatinos al español no han tenido el éxito esperado, si entendemos que tal éxito consiste en la reproducción sistemática de sus patrones métricos (Domínguez Caparrós 1975: 112; 2007a: 450). Al respecto, la falta de unanimidad es la única conclusión válida hasta ahora, por lo que la pervivencia de los

---

<sup>171</sup> Se entiende por *sílaba breve* aquella compuesta por una sola unidad de tiempo llamada *mora*, y por *sílaba larga* la unidad compuesta por dos *moras*. En el pie métrico, la parte sobre la que recae el acento se llama *arsis* y la parte no acentuada se llama *thesis* (Bělič 2000: 106, 273). Como sabemos, los pies clásicos más conocidos son el troqueo ( \_ U), el yambo (U \_), el dáctilo ( \_ UU), el anfibraco (U \_ U), el anapesto (UU \_) y el espondeo ( \_ \_).

metros clásicos en la poesía española ha generado tanto “adeptos” como “detractores”<sup>172</sup> (1975: 120). Si bien cabe decir que la adaptación de la versificación cuantitativa a la poesía española no se ha vuelto una práctica extendida como puede haber sido la introducción desde Italia de metros como el endecasílabo o combinaciones estróficas como el soneto, lo cierto es que llama la atención cómo el intento de retomar la primera resurge cada cierto período de tiempo y todo indica, como demostraremos en este trabajo, que está lejos de desaparecer. Para la poesía peninsular, aunque más teórico que práctico, el primer caso generalmente citado es el de Alonso López, conocido como el *Pinciano*, en el siglo XVI, quien desarrolla una teoría sobre las posibilidades del español para reproducir con ayuda de los acentos el hexámetro grecolatino. El segundo ejemplo más citado es el de Esteban Manuel de Villegas en el siglo XVII, quien intenta, por ejemplo, aclimatar el hexámetro, particularmente en su égloga *Lícitas y Coridón*, y la estrofa sáfica en su oda *Al céfiro*. Sin detenernos en detalles por el momento, recordemos a otros seguidores comúnmente citados como Juan Gualberto González, Sinibaldo de Mas o José Eusebio Caro (Navarro Tomás 1968: 242, 258, 307, 353-354). El ejemplo moderno más conocido de uso de la versificación cuantitativa, y en particular del hexámetro, es el poema de Rubén Darío, “Salutación del optimista” de *Cantos de vida y esperanza* (1905): *Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda* (\_UU \_UU \_UU \_UU \_UU \_U). Es ampliamente citado el artículo del chileno Julio Saavedra Molina sobre la cuestión del hexámetro (1935). Recientemente Domínguez Caparrós ha dedicado tres trabajos a tratar, de manera parcial o total, la versificación cuantitativa: el primero de ellos está dedicado al modernismo, y dentro de este, el segundo punto está consagrado a los experimentos modernistas en torno a este tipo de versificación; el segundo trabajo reseña la relación entre la métrica clásica y el verso moderno; y, finalmente, en el tercero ejemplifica la pervivencia del hexámetro en la poesía contemporánea en el poema “Vida es esperanza” del libro *Enseñanzas de la edad* de José María Valverde<sup>173</sup> (1999, 2007b).

---

<sup>172</sup> Un excelente resumen de “adeptos” y “detractores” a la versificación cuantitativa antes del siglo XX lo podemos encontrar en la sección “Versificación a la manera clásica” de *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, de José Domínguez Caparrós (1975), pp. 111-120.

<sup>173</sup> Los artículos a los que nos referimos son: “El modernismo en la formación del verso español contemporáneo”, “Métrica clásica y verso moderno” (Domínguez Caparrós 1999) y “Pervivencia del hexámetro clásico. Un ejemplo de poesía española contemporánea” (2007b). Otros trabajos que se refieren a cuestiones en torno a la versificación cuantitativa pero en menor medida son los casos de los artículos dedicados a Sinibaldo de Mas y a José Hierro (1999, 2007b).

A los ejemplos mencionados más arriba queremos agregar ahora dos nuevos casos de versificación cuantitativa, ahora en la poesía cubana contemporánea. El primero de ellos es el poema “Hacia Ítaca”, del libro *El hombre cotidiano* (1996) del poeta cubano Roberto Manzano (1949) cuyo texto íntegro y su análisis acentual reproducimos a continuación.

HACIA ÍTACA

Partimos/ al alba

U\_U U\_U

con grávi/dos sueños/ ardiendo en/ los ojos/ insomnes,

U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U

partimos/ al alba/, marchando/ con nuestros/ zapatos

U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U

mojados/ de polvo y/ de silencio.

U\_U U\_U UU\_U

5 Movimos/ los músculos

U\_U U\_U

al ruido/ luciente

U\_U U\_U

que ciñe/ la lucha/, rompiendo/ con fuertes/ nudillos

U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U

sortijas/ de azar y/ milagro,

U\_U U\_U U\_U

forjando/ los ríspi/dos montes.

U\_U U\_U U\_U

10 De sombras/ yacentes/ que el alma/ bebía

U\_U U\_U U\_U U\_U

callada/, nutriendo/ sus huesos,

U\_U U\_U U\_U

hundidos/ en sombras/ espesas

U\_U U\_U U\_U

igual que un/ ensayo/ gustoso y/ veloz de/ la muerte,

U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U

Cuajamos/ las manos/ que cuentan/ arenas,

U\_U U\_U U\_U U\_U

15 que indican/ ansiosas/ orillas

U\_U U\_U U\_U

y aumentan/ las gradas/ por donde/ subimos/ al cielo

U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U

de nuestros/ altares/ más íntimos.

U\_U U\_U \_ \_U

Atletas/ febriles/ del día/, guerreros

U\_U U\_U U\_U U\_U

de oscura o/samenta/, saltamos/ al mundo/ con piernas/ veloces

U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U



- 20 quemando/ las grandes/ medallas/ que esculpe/ la sangre,  
 U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U
- gastando/ los grumos/ del fondo.  
 U\_U U\_U U\_U
- Así de/ramados/ por toda/ la tierra,  
 U\_U U\_U U\_U U\_U  
 con sóli/dos gestos/ y tristes/ carbones/ de ámbar  
 U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U  
 ardiendo en/ los puños/ de todos.  
 U\_U U\_U U\_U
- 25 Cercados/ de luces/ cegantes/ o brumas/ de plomo/ seguro  
 U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U  
 quisimos/ tener des/de siempre un/a patria/ cerrada/ por dentro,  
 U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U
- repleta/ de cuarzos/ celestes.  
 U\_U U\_U U\_U
- Volviendo al/ profundo/ fervor de/ la estirpe,  
 U\_U U\_U U\_U U\_U  
 a cepas/ de cáli/do arrimo  
 U\_U U\_U U\_U
- 30 en donde/ se gocen/ canciones/ filiales/ y amantes  
 U\_U U\_U U\_U U\_U U\_U  
 al fin de/ la enorme a/ventura.  
 U\_U U\_U U\_U

Como podemos apreciar, el tema del poema es el viaje vital, la partida, por lo que la forma métrica con su ritmo acompasadamente marcado por los simétricos acentos de los que, por el momento llamaremos pies, se ajusta al contenido, a la idea de la existencia humana como marcha colectiva. Hemos escogido este texto de Manzano como primer ejemplo con toda intención por su carácter cuantitativo casi absoluto<sup>174</sup>. En efecto, salvo dos excepciones (vv. 4,

<sup>174</sup> Pudieran considerarse también como *versos silabotónicos de cláusula* (Domínguez Caparrós 2000: 174-177) o como *versos libres de cláusulas* (Paraíso 1985: 392-393). Pero hacemos notar que, según sea la escansión, ciertos versos de esta composición se adaptan bien al *ritmo hexamétrico*. Si consideramos la primera sílaba en anacrusis, los versos 19 y 25 reproducen los seis pies requeridos por el patrón del hexámetro:

de os/cura osa/menta, sal/tamos al/ mundo con/ piernas ve/loces  
 U \_UU \_UU \_UU \_UU \_UU \_U  
 Cer/cados de/ luces ce/gantes o /brumas de/ plomo se/guro  
 U \_UU \_UU \_UU \_UU \_UU \_U

Con este mismo procedimiento, otros versos, aunque no responderían estrictamente al patrón del hexámetro por faltarles un pie, se aproximarían a él por su melodía (vv. 2, 4, 7, 13, 16, 23, 30). A manera de ejemplo, ofrecemos los dos primeros casos de la serie anterior. Nótese cómo estos, y los versos anteriores, contienen en su parte final el pentasílabo adónico compuesto por el pie dactílico y el troqueo.

17), los 31 versos de este poema de siete estrofas dispares están escritos rigurosamente mediante la repetición del pie métrico trisílabo de *tipo anfibraco* (U\_U)<sup>175</sup>. Como vemos, las “anomalías rítmicas” son ciertamente minoritarias. Tal vez por ello las excepciones rítmicas de los versos 4 y 17 que acabamos de señalar sean generalmente justificadas como “actualizaciones del ritmo”, necesarias para evitar la monotonía y de ese modo quedan legitimadas<sup>176</sup>. El asunto, por tanto, se da por terminado. Es evidente que la falta de variedad en el empleo de cierto patrón métrico terminaría en una poesía rítmicamente aburrida. El asunto requiere pues un cambio de enfoque. No es el *cómo* acontecen los elementos que conforman el ritmo lo único sobre lo que debemos indagar, sino el *porqué* acontecen de un modo y no de otro. La observación rigurosa del fenómeno poético en nuestra lengua nos confirma que, por un lado, se tiende a intentar “respetar” un patrón métrico, mientras que, por otro lado, no siempre las composiciones se ciñen con absoluta fidelidad a este. De modo que las descripciones de un sistema de versificación se ven casi siempre enfrentadas a una especie de “contrasistema”, las llamadas “actualizaciones” del ritmo. Como es natural, la particularidad más notable del *sistema de versificación* que escojamos, cualquiera que sea este, es la búsqueda de una uniformidad o regularidad, mientras que el rasgo más notable del que aquí hemos llamado “contrasistema” es su tendencia a perturbar el sistema, es decir, a la irregularidad, lo que en términos de Bělič podríamos llamar *variabilidad*. Un clásico ejemplo de descripción de la “convivencia” de esta *regularidad e irregularidad*, o sea, de un sistema y su “contrasistema”, es el caso de los acentos *rítmicos*, a los que se *subordinan*, según Balbín, los acentos *extrarrítmicos* y *antirrítmicos* (Balbín, 1975: 143-144). Aunque para el sistema de versificación cuantitativa sea un factor de ritmo y no un caso de perturbación, el desajuste entre el pie y el lenguaje podemos considerarlo también como un ejemplo de irregularidad (el lenguaje) afectando la regularidad (los pies). De modo que, como

---

con/ grávidos/ sueños ar/diendo en los/ ojos in/somnes,  
 U \_UU \_UU \_UU \_UU \_U  
 par/timos al/ alba, mar/chando con/ nuestros za/patos  
 U \_UU \_UU \_UU \_UU \_U

<sup>175</sup> No es este el único texto de Manzano que reproduce “pies”. Los sonetos “En la noche interrogando” y “Espacio en la sangre” de *Poesía de la tierra* (2005), reproducen, con ligeras variantes, el ritmo *peónico*.

<sup>176</sup> El concepto de *actualización* versus el concepto de *metro* o norma es empleado por la relativamente reciente *métrica generativa* (Domínguez Caparrós 2010: 35, 63). Sin embargo, como reconoce el propio Domínguez Caparrós al referirse a Navarro Tomás, la idea está presente implícitamente no solo en la métrica generativa: “es evidente que en la teoría de Navarro Tomás [...] hay un modelo del verso español; pero los versos concretos no se ajustan [subrayado nuestro] exactamente al modelo, sino que gozan de un margen de libertad rítmica, reflejada en la disposición de los acentos” (2010: 64).

suele suceder cuando se emplean los *pies* métricos de la versificación cuantitativa, estos no siempre coinciden con el código lingüístico (vv. 2, 9, 19, 22, 23, 26, 29 y 31). La cuestión radica ahora en determinar si es el lenguaje el que se subordina al patrón métrico abstracto, o si es el patrón métrico el que se subordina al lenguaje espontáneo y variable. Dilucidar este asunto permite poner en claro el carácter del sistema de versificación que habremos de escoger. Si admitimos que el código lingüístico se supedita a la regularidad del patrón métrico, en este caso el cuantitativo, consideraremos, como hasta ahora, el poema de Manzano como un caso de versificación cuantitativa, enfoque que ya hemos aplicado. Si, por el contrario, convenimos en que es el código lingüístico y su naturaleza variable o irregular la que condiciona al patrón métrico, entonces podemos comenzar a considerar el texto bajo el enfoque de la *versificación variable* que Bělič ha propuesto.

La norma rítmica del verso común [variable] consiste, como sabemos, en la cláusula acentual [final obligatoria] y un determinado número de sílabas. La norma representa la regularidad, y los acentos interiores, que no están sujetos a norma, la irregularidad. En el verso común [variable] hay, por tanto, combinación o síntesis de la regularidad o la irregularidad; o de la periodicidad y la no periodicidad. (2000: 510-511)

Veremos, pues, cómo tanto los dos versos señalados más arriba como excepciones rítmicas como los desajustes entre el patrón cuantitativo y el código lingüístico pueden quedar integrados con mejor coherencia dentro del análisis métrico.

Como sabemos, los llamados *pies métricos* suelen ser realidades *asemánticas* (Bělič, 2000: 274). La opinión del hispanista checo es que el intento de adaptación de los pies métricos clásicos a la versificación española, bajo el nombre de cláusulas rítmicas ahora formadas por sílabas acentuadas e inacentuadas, es un error que arrastra la métrica española, puesto que tal adaptación discrimina el *ritmo semántico* de las palabras a favor del *ritmo asemántico* de los pies. El criterio de Bělič viene apoyado en la opinión de importantes metristas como, por ejemplo, el español Eugenio Hernández-Vista, para el que “ritmo, metro y sentido son inseparables”, o el ruso Zirmunskij, quien, tal como vimos en el capítulo segundo, es aún más categórico cuando expresa:

Todos los pueblos modernos construyen el verso como sucesión rítmica de *palabras vivas*, absolutamente inviolables, y el ritmo está determinado por el acento natural y la extensión silábica de las palabras [...] El verso es, evidentemente, indivisible, forma unidad. ¿De qué? De pies, contesta la doctrina escolar. Y en esta respuesta reside todo el mal, según mi opinión. No de pies, sino de palabras. Los pies no existen. (2000: 285)

Así, por ejemplo, los versos 4 y 17 no quedarían vistos como “excepciones necesarias” de aplicar la *versificación variable*, quedando resueltos del siguiente modo:

mojados/ de polvo /y de silencio  
 OóO OóO - OOOóO<sup>177</sup>  
 de nuestros/ altares/ más/ íntimos  
 OóO OóO ó óO

Del mismo modo puede suceder con los versos asemánticos 2, 9, 19, 22, 23, 26, 29 y 31, señalados con anterioridad, en los que el patrón métrico marcha desajustado con el sentido de los elementos del código lingüístico. La nueva propuesta de escansión, según el *verso variable*, quedaría así:

#### HACIA ÍTACA

Partimos/ al alba  
 OóO OóO<sup>178</sup>  
 con grávidos/ sueños/ ardiendo/ en los ojos/ insomnes,  
 OóO OóO OóO OóO OóO  
 partimos/ al alba/, marchando/ con nuestros/ zapatos  
 OóO OóO OóO OóO OóO  
 mojados/ de polvo/ y de silencio.  
 OóO OóO - OOOóO<sup>179</sup>

5 Movimos/ los músculos  
 OóO OóO  
 al ruido/ luciente  
 OóO OóO  
 que ciñe/ la lucha/, rompiendo/ con fuertes/ nudillos  
 OóO OóO OóO OóO OóO

<sup>177</sup> Por convención y sencillez a la vez, para no alejarnos, ni tampoco diferenciarnos mucho, de la simbología utilizada tanto por Navarro Tomás (1968) como por Varela, Moino y Jauralde (2005), utilizaremos el signo *ó* para las sílabas acentuadas y el signo *O* para las sílabas átonas.

<sup>178</sup> En Varela, Moino y Jauralde se encuentra una descripción similar de los que los autores llaman “grupos fónicos esenciales” (2005: 28-29).

<sup>179</sup> No hemos señalado las sinéresis o diéresis ni los casos de ley de equivalencia final, cuando se suma o resta una sílaba según la acentuación de la palabra al final del verso. Asumimos que estas consideraciones métricas bastante conocidas se infieren.

En cuanto a la sinalefa, cuando esta se da dentro del grupo de intensidad no la señalaremos por suponer este procedimiento evidente para el lector iniciado. Ahora bien, nos ha parecido importante separar, pero señalar con *un guion*, la sinalefa que se da entre dos palabras, grupos de intensidad, grupos rítmico-semánticos o, en fin, segmentos. El procedimiento no es nuevo. Lo vemos aplicado, por ejemplo, en Varela, Moino y Jauralde (2005: 37-38). Como sabemos, además de ser un “fenómeno normal en la pronunciación castellana”, la sinalefa es también, por su carácter métrico, un fenómeno en el que hay “mucho de convención” (Domínguez Caparrós 2000: 61, 63). En resumen, siguiendo a Bělič, consideraremos aquí que ocurre una superposición de dos fenómenos, demarcación de la palabra o grupo de intensidad por el acento y debilitamiento de los límites debido a la sinalefa. Este “conflicto” no impide que, por convención, separemos los dos grupos rítmico-semánticos o segmentos. Entre el acento como elemento demarcativo y la sinalefa como elemento que debilita tal demarcación, creemos que tiene mayor peso el acento. En ese sentido, asumimos, de hecho, el criterio de Bělič:

[...] si bien el acento español no señala claramente el límite entre las palabras/los grupos de intensidad (borrado, además, en muchos casos, por la sinalefa y el enlace), señala como *cima prosódica*, de un modo inequívoco, la presencia de estos grupos (de cada uno de ellos). Si no tiene (suficiente) valor demarcativo, tiene, como hemos dicho, claro *valor individualizador* (subrayado nuestro). En el verso español hay tantos grupos de intensidad —que son unidades semánticas— cuantos acentos léxicos hay (Bělič 2000: 137-138).

sortijas/ de azar/ y milagro,  
OóO Oó OOóO  
forjando/ los ríspidos/ montes.  
OóO OóOO óO

10 De sombras/ yacentes/ que el alma/ bebía  
OóO OóO OóO OóO  
callada/, nutriendo/ sus huesos,  
OóO OóO OóO  
hundidos/ en sombras/ espesas  
OóO OóO OóO  
igual /que un ensayo/ gustoso /y veloz/ de la muerte,  
Oó OOóO OóO OOó OOóO  
Cuajamos/ las manos/ que cuentan/ arenas,  
OóO OóO OóO OóO

15 que indican/ ansiosas/ orillas  
OóO OóO OóO  
y aumentan/ las gradas/ por donde/ subimos/ al cielo  
OóO OóO OóO OóO OóO  
de nuestros/ altares/ más íntimos.  
OóO OóO ó óO

Atletas/ febriles/ del día/, guerreros  
OóO OóO OóO OóO  
de oscura/ osamenta/, saltamos/ al mundo/ con piernas/ veloces  
OóO - OOóO OóO OóO OóO OóO  
20 quemando/ las grandes/ medallas/ que esculpe/ la sangre,  
OóO OóO OóO OóO OóO  
gastando/ los grumos/ del fondo.  
OóO OóO OóO

Así/ derramados/ por toda/ la tierra,  
Oó OOóO OóO OóO  
con sólidos/ gestos/ y tristes/ carbones/ de ámbar  
OóOO óO OóO OóO OóO  
ardiendo en los puños/ de todos.  
OóO - OOóO OóO

25 Cercados/ de luces/ cegantes/ o brumas/ de plomo/ seguro  
OóO OóO OóO OóO OóO OóO  
quisimos/ tener/ desde siempre/ una patria/ cerrada/ por dentro,  
OóO Oó OOóO OOóO OóO OóO  
repleta/ de cuarzos/ celestes.  
OóO OóO OóO

Volviendo al profundo/ fervor/ de la estirpe,  
OóO - OOóO Oó OOóO  
a cepas/ de cálido/ arrimo  
OóO OóOO - OóO  
30 en donde/ se gocen/ canciones/ filiales/ y amantes  
OóO OóO OóO OóO OóO

al fin/ de la enorme/ aventura.

Oó OOóO - OOóO

Esta nueva escansión arroja los siguientes datos: el texto está compuesto por 121 *segmentos* de tipo ó, óO, Oó, OOó, OóO, OOóO, OOOóO y OóOO<sup>180</sup>. Predomina el segmento OóO (94 repeticiones), el que, como constatamos, coincide con el *pie anfibraco* de la versificación cuantitativa; le siguen, muy de lejos, el segmento OOóO (12 repeticiones), el segmento Oó (6), los segmentos óO (3) y OóOO (3), y, por último, los segmentos ó (1), OOó (1) y OOOóO (1)<sup>181</sup>. Expresado en porcentajes, casi una cuarta parte del poema, 22, 31%, está concebida en segmentos rítmico-semánticos que no reproducen el patrón OóO. En relación con este segmento predominante, tal porcentaje es obviamente minoritario, pero no por ello insignificante. Como hemos adelantado, la respuesta que, en general, es dada en estos casos por las teorías métricas más conocidas es que se trata de actualizaciones del *metro* o patrón abstracto (*modelo de verso*, según Jakobson) en el *ritmo* del verso o ejecución del verso (*modelo de ejecución*). Como probablemente comprendemos, la causa de estas “actualizaciones” radica evidentemente en la “presión” que ejerce el código lingüístico con sus unidades de sentido reales sobre el irreal y abstracto patrón métrico aplicado *a posteriori*. Estas actualizaciones, consideradas, por regla general hasta ahora, como excepcionales, o sea, hasta cierto punto, como excluyentes, son concebidas desde la perspectiva de la *versificación variable*, no con carácter excepcional, como actualización puntual de un modelo métrico, sino como parte misma, constituyente, del patrón métrico. Llegados a este punto, podemos preguntarnos, en vez de intentar “forzar” para que coincida el flexible y *variable* código lingüístico con determinados

---

<sup>180</sup> Denominaremos “segmentos”, como hace primeramente Bělič, a los que el luego llama “grupos rítmico-semánticos” (Bělič 2000: 487-488). Mucho más reciente es la denominación, en Varela, Moíno y Jauralde, de tales segmentos como “grupos métricos” (Varela, Moíno y Jauralde 2005: 29, 35, 41). A diferencia de estos autores, que establecen nueve “secuencias esenciales” (ó, óo, oó, óoo, oooo, oooo, ooooo, oooooo), preferimos no arriesgarnos y dejar abierta a la *variabilidad* del español la formación de los *segmentos* (2005: 28). Como nuestro análisis métrico indica, coincidimos en que tales “secuencias” o segmentos son los más frecuentes, pero creemos en la posibilidad, aunque somos conscientes de su baja frecuencia, de segmentos más allá de las cuatro sílabas –como incluso lo demuestra la última de las secuencias de cinco sílabas de estos autores. Sin necesidad de acentos secundarios, señalaremos oportunamente mediante notas segmentos de más de cuatro sílabas en los ejemplos que siguen.

<sup>181</sup> A diferencia de la *métrica generativa*, que intentó *generar* unos grupos o patrones métricos, regularidades o invariantes a partir de los cuales pudieran describirse las variantes del verso español, la teoría del *verso de acentuación variable* de Bělič, expresada en apretada síntesis, además de ciertos elementos de regularidad como el acento, la entonación, la cláusula final, entre otros, *propone la irregularidad o variabilidad como norma*, por lo que no busca expresamente, aunque presumiblemente ha de haberlo, un límite para enmarcar la variedad de los segmentos rítmico-semánticos que describe. Para un ejemplo que ilustra muy bien la proyección concreta de la métrica generativa en el verso español, se puede consultar el conocido artículo de Rafael Núñez Ramos, *Para un modelo del endecasílabo castellano* (1978).

patrones métricos, debido a la correcta y válida justificación de la regularidad necesaria al establecimiento de un sistema de versificación, ¿por qué no hacer coincidir las diversas normas métricas con la flexibilidad o variabilidad del código lingüístico tratando de conservar unos mínimos elementos de regularidad que permitan la sistematización y el establecimiento de un sistema de versificación? Lo prioritario no es el sistema al que lleguemos en sí, sino el texto poético, y el código lingüístico, al que tal sistema se debe. Mientras más casos abarque el sistema, mejor será. De modo que, si uno de los rasgos fundamentales del código –el español como lenguaje en nuestro caso– es su *irregularidad* o *variabilidad*, como ya vimos que apunta Bělič, lo más correcto será que el sistema de versificación que se le aplique refleje ese rasgo, u otros, ante todo. Se trata de un mínimo cambio de enfoque que genera un gran cambio en la *praxis* métrica puesto que permite incluir, tanto los hasta ahora considerados elementos del patrón métrico, como pueden ser determinado pie en el caso de la versificación cuantitativa o determinado número de sílabas o acentos en la silabotónica, como los elementos “ajenos” al patrón métrico a los que, como dijimos, se les da el nombre de actualizaciones.

Como observamos, la *versificación variable*, por su propia naturaleza conceptual, admite todos los segmentos y todas las posiciones acentuales, algo que no sucede tanto en la versificación cuantitativa como en la versificación silabotónica, por lo que mediante la *versificación variable* obtenemos un análisis métrico integrador, sin excepciones. Por otro lado, la escansión por segmentos rítmico-semánticos, al hacer coincidir palabras y grupos de intensidad o palabras en torno a un acento, o sea, al hacer coincidir e integrar el aspecto fónico con el sentido, permite, a nuestro parecer, una mejor percepción *subjetiva* del ritmo para la conciencia del mayoritario lector no avisado, algo que los pies métricos, que, como sabemos, marchan en numerosísimas ocasiones desajustados con el sentido, no pueden hacer, a menos que el lector sea un poeta, un especialista de métrica, un crítico o un lector entrenado para estos fines por alguna otra razón. El análisis métrico, a partir de los conceptos de la *versificación variable* propuesta por Bělič, logra así una visión incluyente, una integración de todos los elementos del documento poético en el modelo o sistema métrico que propone. Incluso da solución a cuestiones como la de los acentos pararrítmicos (v. 17). Recordamos finalmente que la *versificación variable* de Bělič, al no excluir los sistemas de versificación hasta ahora conocidos, vale doblemente por su condición solidaria. De modo que, podemos concluir este primer análisis expresando que, el poema “Hacia Ítaca” de Roberto Manzano es un caso de *versificación*

*variable irregular* con predominio del segmento rítmico-semántico de tipo OóO. Tal segmento, dentro de la hasta ahora conocida versificación cuantitativa, es equivalente al pie métrico acentual *anfibraco*, por lo que a la vez este poema puede ser considerado, como hasta hoy, como un ejemplo de versificación cuantitativa. Pero, teniendo en cuenta que esta última no puede incluir, por su condición *asemántica*, la variabilidad de todos los segmentos que forman parte del texto de Manzano, lo que sí hace la *versificación variable*, podemos entonces incluir o acoger la versificación cuantitativa bajo el paraguas conceptual de la *versificación variable* y unificar, como veremos en el siguiente ejemplo, en una especie de *metasistema de versificación* los diferentes sistemas que conviven, hasta ahora en paralelo, dentro de la poesía española<sup>182</sup>.

Como adelantábamos más arriba, el segundo texto que analizaremos es el fragmento 14 del himno “Unánime”, de *HymNos* (2014), ejemplo, como veremos, más expedito y más revisionista del empleo del hexámetro<sup>183</sup>. Según el *Diccionario de Métrica* de Domínguez Caparrós, el hexámetro “consta de seis pies, dáctilos y espondeos, y que termina siempre en un dáctilo seguido de un espondeo o un troqueo”. Los métodos para la imitación en español de este metro grecolatino han sido: 1) hacer equivaler las sílabas largas con las sílabas con diptongo, las que terminan en consonante seguidas por otra consonante y las que tienen sílabas acentuadas (Esteban Manuel de Villegas); 2) otorgar relevancia a la cantidad fónica de las sílabas en castellano (Sinibaldo de Mas); 3) contar las sílabas y los acentos latinos para reproducirlos en español (Juan Gualberto González, Rubén Darío); 4) sustituir la sílaba larga por la sílaba acentuada (José Eusebio Caro, Rubén Darío, Salvador Rueda) (2007a: 201-202). Como el caso anterior, no se logra una mimética adaptación del hexámetro grecolatino por la sencilla razón de que el español no es griego ni latín, además de que equivaldría a una “lectura débil” o poco revisionista de este patrón formal.

---

<sup>182</sup> Esta misma conclusión, pero expresada de otro modo, la hallamos en el ya citado *Manual de métrica española* de Varela, Moino y Jauralde: “el sistema métrico es realmente híbrido [...] la disposición de los grupos métricos sigue una intención expresiva, lo que acarrea un tono, pero se articula, no después sino al mismo tiempo, en un sistema tradicional o asentado de acentuación silábica” (2005: 42). Nuestro criterio, a diferencia del de este excelente manual, es de un ligero matiz, pues donde estos autores ven dos sistemas que conviven “al mismo tiempo” como “híbridos”, aquí creemos hallar un sistema —el *variable*— al que se supeditan los otros sistemas tradicionales —cuantitativo, tónico, silábico, silabotónico y libre.

<sup>183</sup> Disponemos de otro texto compuesto en hexámetros que, gracias a la generosidad del autor, nos lo ha cedido para este estudio. Se trata del poema “En la Cena del Señor”, del poemario inédito *El Cancionero Trascendental y otros poemas*. Lo mencionamos con la intención de demostrar que esta “veta” no está agotada. No lo analizaremos por su propia condición de inédito.



Para una mejor comprensión de este fragmento, y en línea con la intención de re-unir los opuestos de la poesía de Almanza, es necesario anotar que, dentro del conjunto de los *HymNos*, *Unánime* aparece, junto a otros textos, como el más anti-himno de estas composiciones, o sea, el opuesto necesario que complementa himnos más solemnes o graves. Por ello, observaremos el tono irreverente o poco solemne de este fragmento. En él, la ironía político-social predomina como recurso y la falta de solemnidad e irreverencia no es solo un recurso retórico sino que también, como veremos, se convierte en un recurso formal contra la propia naturaleza del hexámetro. Recordemos que el hexámetro es asociado generalmente a temas graves<sup>184</sup>.

14

Al Se/nado de/ Roma con/viene el go/bierno del/ mundo  
 UU \_UU \_UU \_UU \_UU \_U  
 Y a los/ pobres de ha/cienda inte/resa el De/recho Ro/mano.  
 UU \_UU \_UU \_UU \_UU \_U  
 Los/ hijos de/ Dios/ son her/manos en/ honra, exce/lencia y des/tino.  
 U \_UU ¿\_ \_U? \_UU \_UU \_UU \_U  
 Los/ primos re/cogen di/nero en por/tales de /lujo.  
 U \_UU \_UU \_UU \_UU \_U  
 5 El/ cielo/ es el/ límite/ para esta ape/tencia que ex/prime la/ finca  
 U ¿\_U \_U? \_UU ¿UUUU? \_UU \_UU \_U  
 Y un trasa/tlántico/ despliega el/ mérito/ de sa/bernos Nep/tuno.  
 UUU \_UU U\_U \_UU ¿UU? \_UU \_U  
 Somos/ muy/ libres de/ cuanto arro/dilla a/ otros/ pueblos me/nores  
 \_U ¿\_? \_UU \_UU ¿\_U \_U? \_UU \_U  
 Ex/cepto de/ la liber/tad en que es/tamos re/clusos por /gusto.  
 U \_UU ¿UUU? \_UU \_UU \_UU \_U  
 La liber/tad os con/duce a la o/portuni/dad de los/ crímenes  
 UUU \_UU \_UU ¿UUU? \_UU \_U  
 10 Y en el zoo/lógico el/ lobo dis/fruta de a/sistencia /médica.  
 UUU \_UU \_UU \_UU U\_U \_U  
 No/sotros ha/remos el /hombre del/ siglo que/ viene  
 U \_UU \_UU \_UU \_UU \_U  
 En la /cama, y un pa/raíso con/ tumbas/ es la so/ciedad per/fecta.  
 UU \_UU ¿\_UU? ¿\_U? \_UU U\_U \_U  
 Ciertos re/ptiles rei/naron/ más de un mi/llón de cen/turias  
 \_UU \_UU \_U \_UU \_UU \_U  
 Y hay dicta/duras /más/ sólidas/ que una ma/nada de /tirano/saurios.  
 \_UU ¿\_U \_? \_UU \_UU \_UU ¿UUU? \_U  
 15 Tú /eres fe/roz en la /riña por/ tu patri/monio insa/ciable.  
 ¿\_? \_UU \_UU \_UU ¿UUU? \_UU \_U  
 Oja/lá que lo/ pierdas pa/ra que con/quistes /una fac/tura de hu/mildad.  
 UU \_UU \_UU ¿UUU? \_U \_UU \_UU U\_U

<sup>184</sup> Obras clásicas de la épica como la *Iliada* o la *Odisea* están escritas en hexámetros dactílicos. Isabel Paraíso anota, por ejemplo, lo siguiente: “En el s. XII permanece el hexámetro en los géneros épico y didáctico” (2000: 45). El caso contemporáneo de empleo de este metro por Rubén Darío es también elocuente en este sentido.

Esta co/rona la/ debo a /Santa/ Juana/ de Arco  
 \_UU \_UU ¿\_U \_U \_U \_U?  
 Que ar/dió como/ bruja a la/ orden de un /o/bispo fran/cés.  
 UU \_UU \_UU \_UU ¿U? UU \_U<sup>185</sup>  
 Al Se/nado de A/mérica im/porta la /guerra en I/rak  
 UU \_UU \_UU \_UU \_UU \_U  
 20 Y el ban/quero avi/sado su/fraga a la I/glesia de Cristo.  
 UU \_UU \_UU \_UU \_UU \_U

Como resultado de la aplicación del sistema métrico cuantitativo a este fragmento de “Unánime”, obtenemos varias conclusiones. En primer lugar, tenemos 15 versos en los que encontramos el inconveniente, al inicio de estos, de una a tres sílabas átonas que no podemos considerar pies, y menos, dáctilos. En el caso, aunque minoritario, de aquellos versos que tienen tres sílabas átonas al inicio (vv. 6, 9, 10), pudiéramos considerar acentuar arbitrariamente la primera sílaba para obtener así un pie dactílico, pero esto no soluciona los otros casos con menos sílabas<sup>186</sup>. En segundo lugar, tanto los dos primeros como los dos últimos versos del fragmento, por la regularidad de los pies dactílicos y su número, e incluso por la iteración de sus estructuras paralelísticas sintácticas y semánticas similares, constituyen una prueba evidente de la intención de Almanza de reproducir un ritmo hexamétrico<sup>187</sup>. Sin embargo, 14 de los 20 versos “desfiguran”, o reproducen con las que hemos llamado “dificultades” las condiciones ideales dactílicas de los primeros y últimos versos. Esta especie de conjunción simétrica de opuestos (exterior vs interior) entre “hexámetros canónicos” y “hexámetros no canónicos” es evidentemente deseada, pues nada indica la incapacidad de Almanza para construir este tipo de estructuras métricas según lo demuestran los primeros y últimos versos. Queda claro también que el objetivo de estos aparentes “desajustes” es poner a tono la forma con el contenido del fragmento. Ya nos hemos referido al matiz poco solemne o irreverente del fragmento, en el que el uso de la ironía –la burla política– como recurso queda acentuado, como adelantamos, con la irreverencia, dentro de cierto margen de “obediencia” formal, hacia el clásico patrón métrico. Ahora bien, ridiculizar tanto el contenido del fragmento como el metro que se le aplica conviene perfectamente a nuestros propósitos, pues la descalificación de un sistema –cuantitativo, en este

<sup>185</sup> Hemos señalado con signos de interrogación las “dificultades” que presentan varios versos para reproducir con fidelidad el ritmo dactílico del hexámetro.

<sup>186</sup> Por su condición asemántica, no nos satisface, como a Bělič, dar solución a este problema considerando tales sílabas en *anacrusis*, según la conocida teoría de Navarro Tomás. A este respecto, véase, por ejemplo, Torre (2014: 54-55).

<sup>187</sup> En efecto, Torre, en su *Métrica española comparada*, en la que intenta “simplificar al máximo algunos puntos conflictivos de los fundamentos métricos”, *simplifica* la cuestión de la adaptación del hexámetro titulado el epígrafe dedicado a este tema como “ritmo hexamétrico”. Su propuesta consiste en hallar una “similitud melódica” y no una reproducción de las “condiciones estrictas del hexámetro” (2014: 99-101).

caso— abre las puertas indirectamente al sistema de versificación que proponemos. La *versificación variable* le aporta la flexibilidad natural necesaria del idioma español para que el verso pueda “respirar”, liberado ya del *corsé* cuantitativo. Como vemos, la condición asemántica del pie métrico acentual resulta bastante clara, incluso en los hexámetros “logrados”. Si a ello sumamos las “dificultades” introducidas por Almanza para “desobedecer” al ritmo del hexámetro, no cabe duda de contamos con los elementos necesarios para llevar a cabo el análisis métrico desde la perspectiva de la *versificación variable* propuesta por Bělič.

14

- Al Senado /de Roma/ conviene/ el gobierno/ del mundo  
OOóO OóO OóO - OOóO OóO  
Y a los pobres/ de hacienda/ interesa/ el Derecho/ Romano.  
OOóO OóO - OOóO - OOóO OóO  
Los hijos/ de Dios/ son/ hermanos/ en honra/, excelencia/ y destino.  
OóO Oó ó OóO OóO - OOóO - OOóO  
Los primos/ recogen/ dinero/ en portales/ de lujo.  
OóO OóO OóO - OóO OóO
- 5 El cielo/ es/ el límite/ para esta apetencia/ que exprime/ la finca  
OóO - ó OóOO OOOOóO OóO OóO  
Y un trasatlántico/ despliega/ el mérito/ de sabernos/ Neptuno.  
OOOóOO OóO - OóOO OOóO OóO  
Somos/ muy/ libres/ de cuanto/ arrodilla/ a otros/ pueblos/ menores  
óO ó óO OóO - OOóO- OóO óO OóO  
Excepto/ de la libertad/ en que estamos/ reclusos/ por gusto.  
OóO OOOOó OóO OóO OóO  
La libertad/ os conduce/ a la oportunidad/ de los crímenes  
OOOó OOóO - OOOOOó OOóO
- 10 Y en el zoológico/ el lobo/ disfruta/ de asistencia/ médica.  
OOOóOO - OóO OóO OOóO óOO  
Nosotros/ haremos/ el hombre/ del siglo/ que viene  
OóO OóO OóO OóO OóO  
En la cama/, y un paraíso/ con tumbas/ es/ la sociedad/ perfecta.  
OOóO - OOOóO OóO ó OOOó OóO  
Ciertos/ reptiles/ reinaron/ más/ de un millón/ de centurias  
óO OóO OóO ó OOó OOóO  
Y hay/ dictaduras /más/ sólidas/ que una manada/ de tiranosaurios.  
ó OOóO ó óOO OOOóO OOOOóO
- 15 Tú /eres /feroz/ en la riña/ por tu patrimonio/ insaciable.  
Ó - óO Oó OOóO OOOOóO - OOóO  
Ojalá/ que lo pierdas/ para que conquistes/ una factura/ de humildad.  
OOó OOóO OOOOóO OOOóO OOóO  
Esta/ corona/ la debo/ a Santa/ Juana/ de Arco  
óO OóO OóO - OóO óO óO  
Que ardió/ como bruja/ a la orden/ de un obispo/ francés.  
Oó OOóO - OóO OOóO OóO  
Al Senado/ de América/ importa/ la guerra/ en Irak

OOóO OóOO OóO OóO - OOóO  
 20 Y el banquero/ avisado/ sufraga/ a la Iglesia/ de Cristo.  
 OOóO - OOóO OóO - OOóO OóO

La escansión que la *versificación variable* propone para este fragmento del himno “Unánime” ofrece como resultado 110 segmentos rítmico-semánticos repartidos en los 14 siguientes tipos: ó, Oó, OOó, OOOó, OOOOó, OOOOOó, óO, OóO, OOóO, OOOóO, OOOOóO, óOO, OóOO, OOOóOO. Como en el anterior, domina el tipo OóO (44 repeticiones) –correspondiente en la versificación cuantitativa, como hemos repetido, al *pie anfibraco*–; le sigue, de cerca, el tipo OOóO (27 repeticiones); los tipos ó y óO (8 repeticiones), el tipo OOOOóO (4), los tipos Oó, OOOóO, OóOO (3 respectivamente), los tipos OOó, OOOó, óOO, OOOóOO (2 respectivamente) y, por último, los tipos OOOOó y OOOOOó (1 respectivamente)<sup>188</sup>. Como dato adicional, notemos cómo los dos primeros y los dos últimos versos, que, dentro del contexto del fragmento, pudiéramos llamar “modélicos”, están contruidos con los dos tipos que más se repiten, OóO u OOóO<sup>189</sup>. Ambos constituyen más de la mitad de los segmentos encontrados (64,54%), por lo que se pueden considerar como legítimos y predominantes factores de ritmo. Por otro lado, el tipo óOO, que pudiera corresponder en la versificación cuantitativa al llamado pie dactílico \_UU, solo se repite dos veces, en palabras esdrújulas que forman por sí solas un único segmento (*médica, sólidas*). En conclusión, una vez más estamos convencidos de encontrarnos en presencia del *verso variable irregular* con predominio del tipo OóO, y en menor medida, del tipo OOóO como factores de ritmo. A pesar de los “desajustes” normativos realizados *ex profeso* por Almanza, la *versificación variable* puede resolver cuestiones métricas allí donde la versificación cuantitativa no encuentra soluciones adecuadas según su aparato teórico, por lo que ambos sistemas, como hemos repetido, no se excluyen, sino que el primero rige sobre el segundo.

---

<sup>188</sup> Como en notas anteriores, llamamos la atención una vez más sobre la presencia de tres tipos de segmentos de más de cuatro o cinco sílabas en torno a un acento que, a nuestro parecer, no requieren acentos de apoyo: cuatro segmentos del tipo OOOOóO (*para esta apetencia; de tiranosaurios; por tu patrimonio; para que conquistes*); dos del tipo OOOóOO (*Y un trasatlántico; Y en el zoológico*) y uno del tipo OOOOOó (*a la oportunidad*) para un total de siete segmentos. Si no requieren pues de acentos de apoyo, no vemos otra solución que la *versificación variable* para tratarlos.

<sup>189</sup> Excepcionalmente, el verso 19 incluye el tipo OóOO sin que por esto afecte en demasía la importante frecuencia de los dos otros tipos mayoritarios en estos cuatro versos.

#### 4.2 “Iconos” de Almanza: revisión del endecasílabo dactílico

En español, el verso de once sílabas con acentos internos en las sílabas 4<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup>, además del acento final en 10<sup>a</sup> sílaba, y eventualmente en la 1<sup>a</sup> o la 2<sup>a</sup> sílabas, es denominado *anapéstico* (Milá y Fontanals 1893), *dactílico* (Bello 1981, Navarro Tomás 1968), *B<sub>2</sub>* y *B<sub>3</sub>* (Henríquez Ureña 2003), *B<sub>3</sub>* o *gallego-portugués* (Baehr 1989) y *de gaita gallega* (Domínguez Caparrós 2007). Aunque nuestra intención es introducir la terminología del *verso variable* de Bělič para aplicarla, en este caso, a este tipo de verso silabotónico, preferimos, por el momento y en aras de no incrementar la ya variada diversidad de clasificaciones, limitarnos a denominar este endecasílabo como *endecasílabo dactílico*. El uso intencional, *uniforme* o independiente del moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega ha sido documentado en profundidad y extensión en una reciente monografía de José Domínguez Caparrós (2009a). En dicho volumen se recoge los primeros trabajos que teorizaban sobre este metro, los debates generados en torno a su constitución, definición y nomenclatura como variedad o subtipo del verso de once sílabas, los ejemplos proporcionados por la crítica y los manuales de métrica hasta ese momento, tanto casuales como uniformes, enfatizando en el punto de giro que representa el poema “Pórtico” de Rubén Darío. Además, provee un nuevo y ampliado catálogo de autores del siglo XX que hacen un uso *moderno* de este tipo de endecasílabo. De manera general, podemos afirmar, junto a la detallada obra de Domínguez Caparrós y la conocida reseña descriptiva e histórica de Tomás Navarro Tomás, que el endecasílabo dactílico está presente, siempre de forma casual, en la lírica española desde sus mismos inicios<sup>190</sup> (Navarro Tomás 1968: 183).

Como señala Domínguez Caparrós, *Pórtico* de Darío “marca un hito en la historia de este verso” y divide su empleo en un antes y un después (2009a: 80). El poema, el más extenso hasta ese momento en el uso intencional y uniforme del endecasílabo dactílico, cuenta con 152 versos. “Pórtico” de Darío se convierte de golpe en un ejemplo imprescindible para la legitimación y consolidación de este subtipo de endecasílabo en el corpus métrico hispánico. Después de Darío, varios han sido los poetas, tanto peninsulares como hispanoamericanos, que han empleado este metro. La siguiente tabla, resumen de la monografía de Domínguez Caparrós, expone el corpus

---

<sup>190</sup> Para delimitar los términos *uso casual* y *uso uniforme* nos remitimos a una precisión de Domínguez Caparrós: “El endecasílabo dactílico en poesía popular”, *Rhythmica*, 2009, VII, 7, p. 230, en la que expresa que el primero no es más que “la aparición *casual* entre versos de otra estructura”, y el segundo, el *uso uniforme*, que es el que nos interesa, ocurre “cuando el poema adopta como diseño de todos sus versos el de la estructura del endecasílabo dactílico”.

de autores, el número de poemas y el número de versos de este metro después del poema de Darío:

Poeta	N. de poemas	Total de endecasílabos dactílicos
S. Rueda	2	22
Zarzuela «Los Tabaqueros»	1	4
M. González Prada	5	68
A. de Zayas	5	220
E. Diéz-Canedo	6	112
E. Marquina	7	1893
E. Banchs	7	252
F. Villaespesa	1	20
G. Mistral	5	167
L. Lugones	1	4
D. de la Vega	2	70
J. Guillén	8	107
M. de Unamuno	1	19
M. Hernández	4	90
E. Florit	1	20
R. Alberti	2	52
A. Reyes	1	34
G. Diego	1	40
F. Vighi	1	20
A. Carvajal	2	38
P. Jauralde	1	14

El himno “Iconos”, uno de los extensos poemas de *HymNos*, con más de 500 versos, se incorpora ahora a la lista de autores hispanos que hacen uso de manera intencional de endecasílabos dactílicos<sup>191</sup>. El libro homónimo, sección de *HymNos* en el que encontramos este

<sup>191</sup> Se puede consultar este himno íntegro en la antología del anexo III.

texto, está compuesto por tres himnos: “Iconos”, “Virtual” y “Vórtice”<sup>192</sup>. Los tres poemas y el mismo título apuntan sin dudas al dogma central del cristianismo: la Trinidad. Así, el himnario “Iconos” abre sus páginas con esta dedicatoria: *En júbilo por la Trinidad que es Dios*. En el orden trinitario que refleja, el himno “Iconos” correspondería a la figura del Padre.

“Iconos” está compuesto por 576 endecasílabos. En atención a los acentos en 4<sup>a</sup>, en 7<sup>a</sup> o en ambas sílabas, veamos cómo quedan repartidos los tipos de endecasílabos que forman este himno. Para los tipos, nos basaremos en los criterios clasificatorios de Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou (2005: 113, 181-205). Por último, como “Iconos” es un poema extenso, ofreceremos un ejemplo de cada tipo en aras de no hacer tan larga la exposición.

I. Encontramos tan solo 12 versos, es decir 2,08% de los versos, con acentos en 4<sup>a</sup> pero sin acentos en 7<sup>a</sup>. Pueden llevar otro acento en 1<sup>a</sup> y en 2<sup>a</sup>. Aquí presentamos los siguientes ejemplos:

N. de verso	Verso	Acentos	Tipo
24	<i>Ven y revélame, fascinación!</i>	1 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	Vacío pleno
134	<i>Convoco un átomo a tu comunión</i>	2 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	Vacío heroico
140	<i>Aniquilándome a tu reverencia</i>	4 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	Sáfico difuso

II. Hallamos 98 endecasílabos, o sea 17% de los versos, con acentos en 7<sup>a</sup> pero no en 4<sup>a</sup>. Generalmente tienen un acento en 1<sup>a</sup>, aunque pueden llevarlo en 2<sup>a</sup> como en el segundo ejemplo de la tabla que sigue. El primer caso, el más frecuente de este grupo por cierto, es considerado como “teóricamente posible”, y el segundo como un ejemplo de endecasílabo heroico “relativamente usual” pero no “naturalizado” (2005: 185, 196).

N. de verso	Verso	Acentos	Tipo
4	<i>Óbrame en la perfección que me invade</i>	1 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	¿?
60	<i>Nací para pronunciar tu certeza</i>	2 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	¿?

III. En el orden de lo que ha sido llamado propiamente endecasílabo dactílico, con acentos constitutivos en 4<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup>, la primera variante que encontramos es la *dactílica pura*. Hemos encontrado 139 endecasílabos de este tipo, o sea, 24,13%.

N. de verso	Verso	Acentos	Tipo
12	<i>Revelación: igualdad deleitándome</i>	4 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	Dac. puro

IV. La siguiente variante, o *endecasílabo dactílico pleno*, es la que lleva acentos en 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>. Hemos hallado 277 endecasílabos de este subtipo, o sea, 48,09%. Casi la mitad del

<sup>192</sup> Como dato adicional, también en “Virtual”, himno de 695 endecasílabos, que sigue en el orden de *HymNos* a “Iconos”, encontramos 59 endecasílabos con acentos en 4<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup>.

himno “Iconos” está escrito en este patrón métrico. El hallazgo de esta cifra de endecasílabos plenos, más las variantes pura y corta, nos permite aseverar que, a excepción del ejemplo dramático de Marquina (ver tabla resumen sobre monografía de Domínguez Caparrós), “Iconos” sobrepasa en número a todos los ejemplos de uso intencional y uniforme del endecasílabo dactílico.

N. de verso	Versos	Acentos	Tipo
1	<i>Nombre de Amor, realidad victoriosa</i>	1 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	Dac. pleno

V. Encontramos también, aunque escasos, endecasílabos con acentos en 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>, denominado *endecasílabo dactílico corto*. Hemos hallado 14 endecasílabos de este tipo, o sea, 2,43%. Algunos de ellos presentan un acento en 1<sup>a</sup> inmediato a la 2<sup>a</sup> sílaba:

N. de verso	Verso	Acentos	Tipo
52	<i>Yo soy la escuadra, el compás, el planeta</i>	1 <sup>a</sup> , 2 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	Dac.
305	<i>Razón de Amor, sustantivo primero</i>	2 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup>	corto

Para alcanzar la suma de 576 endecasílabos, faltan a nuestro cómputo 36 versos. Estos endecasílabos, o se constituyen como otra de las variantes del endecasílabo, o presentan los llamados acentos extramétricos o paramétricos por lo que, para los fines documentales de esta descripción métrica introductoria del himno “Iconos”, hemos decidido no detenernos en ellos.

Finalmente, veamos estos datos en conjunto: 430 endecasílabos dactílicos puros, plenos o cortos estrictamente, para un 74,65%, contra 146 endecasílabos de «otro tipo», o sea 25,34%, aunque comparten en su mayoría al menos uno de los acentos constitutivos del dactílico, el acento en 4<sup>a</sup> o el acento en 7<sup>a</sup> sílaba, o los dos. Como decíamos, el número de endecasílabos dactílicos es, sin dudas, el más alto hasta ahora observado en poesía lírica en un único texto, si exceptuamos el caso de Marquina cuyo texto es poesía dramática<sup>193</sup>. Pero tampoco deja de llamar la atención esa cuarta parte de los endecasílabos de “Iconos” que, si bien conservan acentos en 4<sup>a</sup> o 7<sup>a</sup> sílabas, o en ambas, no son “puramente” dactílicos. Por el momento, dejaremos esa incógnita pendiente para el final de este análisis. Mientras, conviene hacernos otras preguntas: ¿acaso el tema de este himno justifica el empleo de esta variante de endecasílabo? ¿Y su extensión? Creemos que sí y para demostrarlo debemos volver a *HymNos*.

<sup>193</sup> No tenemos inconveniente alguno en incluir la poesía dramática en el corpus, siempre que la búsqueda y hallazgo de este tipo de endecasílabo se extienda a todos los poetas dramáticos de la lengua española. De hacerlo, las fronteras de esta exploración se extenderían considerablemente, por lo que, en nuestro caso, preferimos mantenernos, por el momento, dentro de los márgenes de la poesía lírica.



Como vimos en el tercer capítulo, la propuesta estética de Almanza destaca por su complejidad y a su vez por su sencillez. Además, literalmente por su universalidad: *la re-uniión de los contrarios u opuestos*: el orden y el caos, la forma y lo informe, la materia y el espíritu, la realidad y la ficción, el bien y el mal, el cielo y la tierra, Dios y el Hombre, el *Yo* y el *Tú*<sup>194</sup>. Propuesta que puede ser considerada ontológica, filosófica, teológica, antropológica, pero también, como veremos, poemática, estrófica y métrica. En nuestros predios formales, el contenido de ese mensaje se reflejará en la conciliación de los antagonismos como tradición y vanguardia, palabra e imagen, serie poética y autonomía del verso, verso tradicional y verso libre. Para “Iconos”, el caso que nos ocupa, la selección de la forma cumple también con esta matriz. A la luz de estas interpretaciones, ¿podamos justificar las elecciones formales de Almanza? Desde esta perspectiva, la convivencia, hasta ahora observada, entre lo “tradicional” y lo “contemporáneo” se vuelve totalmente natural y coherente, necesaria entre la significación de la poesía de Almanza y la elección de los significantes formales

Intentemos primero hallar la razón para la extensión de “Iconos”, que asciende a 576 endecasílabos. Tal número se debe a que 576 es el cuadrado de 24. La propia cifra en sí es revelada en uno de los endecasílabos: *Sí: 24 laureles atléticos* (v. 419). Si, como vamos exponiendo, convenimos en que la propuesta de Almanza consiste en la conjunción, en la reunión de los opuestos o contrarios, la unión entre orden y desorden (caos) forma parte de las *nupcias*. Acorde con esta visión integradora del universo en Almanza, con su creencia en una realidad “caóticamente ordenada”, la cifra 24, así como otras correlativas –su cuadrado, la mitad 12, el 6, el 4, el 3, el 8, etc.– estructuran numerológicamente “Iconos”, e *HymNos* (2014)<sup>195</sup>.

“Iconos” está compuesto por un chorro de versos esticomíticos, independientes, autónomos, que pueden funcionar cada uno como una unidad de significado. De modo que, cada verso es un poema en sí mismo. La versión que se ofrece es una posibilidad entre tantas, como lo indica una nota al inicio del poema<sup>196</sup>. Los versos de “Iconos” están distribuidos en 11 versos-

---

<sup>194</sup> “Iconos” es el himno que, estadísticamente, cuenta con mayor presencia del *Tú*. Lo encontramos en 53 versos. El explícito protagonismo del pronombre *Tú* destaca en relación con el *Yo*. Si descontamos sus apariciones implícitas como sujeto omitido, el *Yo* sólo se manifiesta explícitamente en ocho ocasiones. El *Sí* nupcial aparece en 16 ocasiones en “Iconos”. El balance de las observaciones de estos monosílabos en “Iconos” confirman, en primer lugar, la importancia de estos en el proyecto poético de *HymNos*. En segundo lugar, arrojan una frecuencia de apariciones a favor del *Tú*, lo que se justifica si recordamos que el *Yo* está en el *Tú* por la unión de los contrarios.

<sup>195</sup> Anotamos, por ejemplo, que están previstos 24 himnos. En el orden biográfico, Almanza nace un 24 de marzo, tercer mes del año.

<sup>196</sup> La nota de la página 107 de *HymNos* (2014) dice: “Primera versión de autor. El lector puede escoger sus iconos y/o diseñar, meditar, garabatear, colorear, ideogramizar o rezar su(s) propio(s) iconostasio(s)”.

aislados o versos-poemas y en 44 agrupaciones estróficas de diversos tamaños que establecen una proporcionalidad numérica en función de las claves numerológicas que antes mencionábamos. Los ritmos de agrupamiento estrófico crecen con ritmo propio. Por ejemplo: tres primeras páginas de tres únicos versos respectivamente, tres siguientes páginas con tres tercetos cada una, tres otras páginas con totales de 18 versos, separados en agrupaciones de nueve versos, tres siguientes páginas que acumulan 24 versos con agrupaciones estróficas que oscilan entre seis y cuatro versos, etc. Una elemental disposición de las cifras de este crecimiento estrófico pudiera ser: 1, 3, 4, 6, 9, 12, 18, 24, 25. Una observación pertinente ahora es la siguiente: si hemos llamado *agrupaciones estróficas* a las estructuras supraversales de “Iconos”, o sea, a aquellas estructuras intermedias que se encuentran en el camino que va del verso al poema, ha sido porque consideramos que no han sido concebidas como estrofas tradicionales, y de hecho no lo son, sino que, como agrupaciones de versos, “recuerdan”, según sea su número de versos, tercetos (no encadenados por la rima), cuartetos, serventesios, sextetos, novenas, etc. ¿Qué sentido tiene entonces agrupar versos *autónomos* que no constituyen en definitiva una estrofa pero que proponen otra manera de agrupar versos –temática, sintáctica, visual, etc.? No debemos perder de vista la autonomía de los endecasílabos de “Iconos”. Arcadio Pardo ha demostrado con numerosos ejemplos la independencia que puede alcanzar el verso ante la serie versal (Pardo 2004: 201-233). No hay serie en “Iconos”, al menos no como tradicionalmente se le conoce, porque cada verso reclama su propia unidad, como un *icono*. Su oración está contenida dentro de los límites de cada uno de los 576 versos. Pueden ser un verso fuera de la serie o agruparse como el lector lo desee, tal como lo propone el poeta. Pero estos iconos autónomos o esticomíticos no anulan la serie, más bien la generan de otro modo, con otra discursividad<sup>197</sup>. Esta nueva discursividad autónoma de cada icono del poema permite conservar, a pesar de la falta de contigüidad oracional, la unidad de la nueva serie. Permite además otro agrupamiento estrófico, parecido al que hemos conocido hasta ahora en los manuales de métrica, pero definitivamente diferente. La esticomitia, como recurso, “desune” estos grupos de versos. La ausencia de rima parece colaborar con esta aparente falta de unión. La rima cero, como se le

---

<sup>197</sup> Queda por definir lo que se entiende por serie. Dice Pardo: “Muchos tratadistas, como se ha visto, sólo consideran verso a aquel que se encuentra incluido en una *serie*, sin que el concepto de serie quede totalmente definido”, *ibid.*, p. 221. Y sugiere: “Bien pudiera ser que [...] la serie se establezca, no únicamente en el poema, sino entre versos [que] tienen entre sí algo compartido en el asunto de que se trata y/o en la expresión”. Por último, agrega: “Apoya, además, esta pertenencia a la misma familia, el hecho de que estos versos se sitúen siempre en igual posición y adopten una estructura lingüística paralela”, *ibid.*, p. 224.

conoce, no es más que la carencia de rima, y se sabe que su ausencia no afecta la unidad estrófica<sup>198</sup>. En “Iconos”, la ausencia de rima, o sea, el 0, la cifra que no es, que no se ve, en fin, la figura del Padre, hace de rima. Pero también el tema, las estructuras sintácticas, el metro, el aspecto visual “reúnen” los versos de estos grupos. Por último, como colofón antiestrófico, encontramos la extensa estrofa final que ocupa varias páginas, después de todo el primer esfuerzo de organización estrófica del poema. Empieza “Iconos” con un impulso estrófico cercano, pero sin serlo propiamente, al de los poemas estróficos, para luego precipitarse hacia el extremo opuesto y culminar, recordándonos algo de romance de arte mayor no rimado, como una cima del antiestrofismo. Se trata de una reconciliación de contrarios, de unas “bodas estróficas”. No debemos, por último, olvidar el aspecto visual de las agrupaciones estróficas de “Iconos”. La acumulación o aislamiento de los versos en función del 24 y sus múltiplos, el desplazamiento o no de los versos en cada agrupación, su versión en poema objeto, son algunos de los elementos que hacen de “Iconos” un poema visual también. “Iconos” propone también la re-unión de lo verbal y lo visual<sup>199</sup>.

Ahora bien, si “Iconos” se propone reconciliar la serie con el verso solo, el poema estrófico con el poema no estrófico, la rima con su ausencia, la palabra con la imagen, supuestamente debería también reflejarse en la elección de su metro ese principio reunificador.

Recordemos que se trata de *un* verso cuyo ritmo es *ternario*, o sea, el *tres* en el *uno*, como la Trinidad, como los “Iconos”. Notemos además que, en atención a la arquitectura numerológica de la poesía de Almanza, en el caso del endecasílabo dactílico, si descontamos el acento en 10<sup>a</sup>, común a todos los subtipos de este metro, los acentos en 4<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> de su forma pura son los únicos que reproducen indirectamente, como una aritmética, la longitud del metro escogido, o sea, suman 11. También, por su propio ritmo, ha sido clasificado como un metro “falto de gravedad”, por lo que parecería poco conveniente para un tipo de poesía cuya temática grave es lo sagrado, razón de más, si nos atenemos al comportamiento poético de Almanza –reunión de contrarios– para recurrir a este metro (Domínguez Caparros 2007: 139).

Ahora bien, no solo estas particularidades del endecasílabo dactílico convienen a “Iconos”. La esporádica o poca frecuencia de uso del endecasílabo dactílico en la poesía

---

<sup>198</sup> Según Balbín en su *Sistema de rítmica española* la llamada rima cero “no destruye el sistema rítmico de la unidad estrófica” (1975: 248).

<sup>199</sup> Dos de las versiones de los himnos de “Iconos”, el *Iconostasio* y *Vórtice*-poema video, han sido exhibidas como poemas objeto en la exposición *Teatro Universal* que tuvo lugar en Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en La Habana, entre el 12 de septiembre y el 12 de octubre del 2014.

testimonia de la incertidumbre de su naturaleza y del debate métrico que esta variante de endecasílabo ha generado. No vamos a detenernos en los detalles teóricos de este metro, que Domínguez Caparrós ha recogido detalladamente en su reciente monografía (Domínguez Caparrós 2009). Señalemos tan solo que la legitimidad de este endecasílabo en lengua española ha sido disputada tempranamente por el verso de arte mayor como dodecasílabo. Milá y Fontanals encabeza su trabajo intentado hacer las primeras distinciones: “Esta semejanza de construcción [la del dodecasílabo] nos explica hasta cierto punto el hecho de que el dodecasílabo, aunque compuesto de lesbios, se asocie muy bien con los otros dos versos [el endecasílabo] que son anapésticos” (Milá y Fontanals 1893:326-327). También nos recuerda que el uso casual de esta variante del endecasílabo, mezclado con otros metros, hizo su parte: “En los tiempos antiguos hallamos muchos endecasílabos que lo tienen en la cuarta y en la séptima, es decir casualmente anapésticos, mezclados con otros de acentuación diferente” (1893:335). Estamos en presencia de un endecasílabo arcaico y periférico que hallamos en la frontera formal. A tono con lo que hemos observado hasta ahora en la poética de “Iconos”, es justamente ese aspecto de “hijo pródigo” formal el que más conviene a la coherencia de la propuesta poética de Almanza.

Ahora bien, nos queda un último punto por reconciliar. Si recordamos los equiparables porcentajes de versos regulares e irregulares de la poesía de Almanza, convendremos en que no aspira a ser totalmente formalista o antiformalista. Sin embargo, el análisis métrico de su poesía parece no tener otro camino que estudiar su *vertiente formal y antiformal* por separado, como dos sistemas métricos diferentes en el que se cruzan la poesía tradicional en la figura del endecasílabo y la no tradicional en la figura del verso libre. Si la reconciliación, el *principio nupcial*, se encuentra en la base de su poética, debe estar en su métrica. Entonces, ¿cómo es que la teoría métrica debe renunciar a explicar su métrica desde esta perspectiva reconciliadora? ¿Tendremos que estudiar, por separado, los endecasílabos de Almanza dentro del conocido silabotonismo, por ejemplo, y el verso libre dentro de las teorías del verso moderno a ese respecto? Es en este punto donde podemos aplicar como herramienta la teoría del *verso variable* de Bělič.

Para el análisis, hemos seleccionado simétricamente los seis primeros versos, los seis versos centrales y los seis últimos, pero asimétricamente tomamos seis versos de una de las dos posibilidades al dividir 576 entre 4, en este caso, los seis versos que siguen al verso 144.

Pondremos a prueba de este modo la autonomía de los versos y a la vez su capacidad para construir otra serie, la del lector. El objetivo de este ejercicio es probar los presupuestos estróficos de “Iconos” y verificar la existencia del verso variable, incluso en un contexto como este, altamente silabotónico.

Nómbre de Amór, realidad victoriósa		1 4 7 10
Úno verbál, dualidád de tus lábios		1 4 7 10
Gíra la lúz: tu jornáda me acrece		1 4 7 10
Óbrame en la perfección que me inváde		1 7 10
Dádiva de pretensiones legítimas	5	1 7 10
Único imán de mi entréga que ofrézco		1 4 7 10
[...]		
Tú me confórmás, frontéra dulcísima...		1 4 7 10
Hóy participo del tiémpo, me eríjo!	145	1 4 7 10
És un vocáblo plegaría bastánte?		1 4 7 10
Viéne tu pruéba? Educáme el tú		1 4 7 10
Súrges del bréve rocío apartádo		1 4 7 10
Brótás de la apreciación de la sál		1 7 10
[...]		
Létra labráda, lealtád libertária		1 4 7 10
Sústo de ascénso, portánte entusiásmo!		1 4 7 10
Irrealidád de la muérte: brotár!	290	4 7 10
Rámas de los territorios profúndos		1 7 10
Cíta, invención centelleánte, prestígio!		1 4 7 10
Róce de los microscópicos sílbos		1 7 10
[...]		
Ámbitos! Áncha demóra de tí!		1 4 7 10
Pádre, otórgame el nómbre que llévo		1 4 7 10
Más! Demandándo en mi muérte, la Vída!		1 4 7 10
Hé concluído el mirár! Y retórno!		1 4 7 10
Ícono póstumo, cárta selláda?	575	1 4 7 10
Nómbrame yá, victorióso de Amór...		1 4 7 10

Con la selección de estos cuatro fragmentos, podemos apreciar en primer lugar que los versos mantienen una unidad poemática a pesar de su autonomía. Por otra parte, tenemos 24 versos que totalizan 264 sílabas. Si el ritmo es dactílico, tenemos 72 acentos potenciales, de ellos 66 realizados y solo 6 sin realizar. La conclusión es, sin dudas, que se trata de ritmo silabotónico: 11 sílabas con acentos regularmente distribuidos en tres pies trisílabos dáctilos y un pie troqueo final. La variabilidad queda reducida a 6 versos y a 6 acentos no realizados. Parecería que la demostración rebaja la prueba del verso variable, al menos para el caso que nos ocupa, y que prima, como ya dijimos, el verso silabotónico. Sin embargo, tengamos presente en todo momento que, en dirección contraria a lo que ahora intentamos, nos ocupamos de un texto que intencionalmente se propuso reproducir una determinada estructura silábica y acentual con insistente sistematicidad. A pesar de esa intención, nuestras estadísticas mostraron que una cuarta

parte de los 576 iconos son de orden acentual diverso a los patrones dactílicos, y esto por una razón muy simple, porque es imposible sostener tal regularidad, o sea, que difícilmente el oído soporte la misma estructura sin que necesite un cambio, por muy ligero que sea. Los fragmentos ahora seleccionados demuestran que, a pesar del esfuerzo dactílico, una vez más, una cuarta parte de los versos se muestran “rebeldes” a la regularidad dactílica. Si una cuarta parte nos parece poca variabilidad se debe a que el himno “Iconos”, el ejemplo escogido, se encuentra en los límites para nuestra demostración, su silbotonismo aparente tensa nuestro esfuerzo en busca de la variabilidad, y es tanto mejor así para probar la validez de lo que intentamos verificar. Parecería no haber modo de poner en duda, en el ejercicio anterior y en las estadísticas del himno, la prevalencia del dáctilo, pero el aparente intento de regularidad dactílica en “Iconos” se logra a costa de demostrar que no es del todo posible. ¿No es esto acaso otra reunión de contrarios? Notemos cómo en el detallado corpus del endecasílabo dactílico moderno que expuso Domínguez Caparrós en su monografía, pocos son los que sostienen el ritmo dactílico en todos los versos, y los que lo logran generalmente lo hacen a costa de la brevedad.

Pero, el mérito que hasta este punto estamos otorgando al supuesto silabotonismo dactílico de “Iconos” tiene su talón de Aquiles. Se trata del rasgo de la *versificación variable* que lo opone al ritmo de pies silabotónicos: el semantismo. ¿Son realmente los pies dactílicos los encargados de generar el ritmo junto a la medida silábica en estos versos? Nos bastará uno de los cuatro primeros fragmentos anteriores para poner en duda la condición “dactílica”. En la siguiente tabla, encontraremos los seis primeros versos de “Iconos”, divididos según el esquema en pies dactílicos.

Segmentación silabotónica en pies dactílicos
NómbredeA mórreali dádvicto riósa
Únover bálduali dáddetus lábios
Gírala lúztujor nádamea créce
Óbrameen ¿laperfec? ciónquemein váde
Dádiva ¿depreten? <sup>200</sup> siónesle gítimas
Únicoi mándemien trégaqueo frézco

<sup>200</sup> Como estas sílabas no constituyen un pie dactílico, a menos que convengamos en colocar arbitrariamente un acento secundario, colocamos los signos de interrogación como recordatorio de la irregularidad y de la imposibilidad silabotónica en estos casos.

Como indica Bělič, el patrón de pie dactílico –y de todos los pies sobre los que está construido el silabotonismo– es mayoritariamente asemántico. Hay un desajuste constante entre los pies y las unidades del lenguaje, lo que no impide que eventualmente pueda haber una coincidencia entre pie y unidad lingüística. ¿Es posible que alguien escuche o lea los pies más allá de los iniciados en estas materias? ¿Cómo es que la poesía es legitimada por los lectores ajenos a estos tecnicismos? ¿Simplemente porque, aunque ajenos, encuentran una musicalidad grata al oído que se introduce en ellos a sus espaldas? Si los pies son estructuras abstractas, irreconocibles por los neófitos, entonces el sistema silabotónico estaría condenado a expresarse sobre conceptos ajenos, por no decir falsos. Si estos endecasílabos no son dactílicos –acabamos de decir que no existen los pies por lo que el pie dáctilo no existe–, ¿qué son?

En la siguiente tabla encontraremos los mismos versos según una propuesta de esquema semántico, divididos en unidades lingüísticas –palabras o grupos de intensidad– en torno a un acento.

Segmentación en palabras o grupos de intensidad en torno a un acento
[Nómbre] [de Amór], [realidá] [victoriósa]
[Úno][ verbál], [dualidád] [de tus lábios]
[Gíra] [la lúz]: [tu jornáda] [me acréce]
[Óbrame][ en la perfecció][ que me inváde]
[Dádiva][de pretensiónes][legítimas]
[Único][ imán][ de mi entréga][ que ofrézco]

Intentamos que los segmentos se ajustaran con naturalidad a las palabras o a los grupos de intensidad, al código lingüístico. Obviamente, esto ocurre en torno a los acentos, por lo que podíamos estar tentados a decir, si ya decidimos renunciar al silabotonismo, que entonces el sistema métrico a emplear sería el *tónico* o acentual. Chocamos entonces con la, aunque mínima, variabilidad acentual de los versos. Los versos 4 y 5 incumplen con la regularidad acentual al tener 3 acentos, en vez de 4 como el resto de los versos del fragmento, y el número de sílabas atonas entre ellos varía como consecuencia lógica de su cantidad. No hay por tanto absoluta regularidad acentual. El sistema métrico *tónico* o acentual no sería tampoco el más adecuado porque la cantidad de sílabas no varía, por lo que la regularidad silábica nos obliga a regresar al silabotonismo, que habíamos descartado por marchar totalmente desajustado con el lenguaje y, por ende, ser imperceptible al oído del lector. Por último, la presencia de la misma irregularidad acentual nos impide considerar estos versos dentro del sistema métrico *silábico* únicamente.

Pues bien, si consideramos entonces que el ritmo de 4 o de 3 segmentos, que probablemente sí percibe el lector no iniciado, no proviene de los pies sino de las propias

palabras o de los grupos lógicos de intensidad del lenguaje, encontramos una solución que no es del todo ni silábica, ni tónica, ni silabotónica.

Segmentación en palabras o grupos de intensidad en torno a un acento	Esquema de palabras o grupos semánticos en torno a un acento	Esquema silabotónico de pies dactílicos
[Nombre] [de Amor], [realidad] [victoriosa]	Óo oÓ ooÓ ooÓo	Óoo Óoo Óoo Óo
[Uno] [verbal], [dualidad] [de tus labios]	Óo oÓ ooÓ ooÓo	Óoo Óoo Óoo Óo
[Gira] [la luz]: [tu jornada] [me acrece]	Óo oÓ ooÓo oÓo	Óoo Óoo Óoo Óo
[Óbrame] [en la perfección] [que me invade]	Óoo-ooooÓ ooÓo	Óoo ¿,ooo? Óoo Óo
[Dádiva] [de pretensiones] [legítimas]	Óoo oooÓo oÓo	Óoo ¿,ooo? Óoo Óo
[Único] [imán] [de mi entrega] [que ofrezco]	Óoo-oÓ ooÓo oÓo <sup>201</sup>	Óoo Óoo Óoo Óo

Por último, en la tabla siguiente colocamos las cifras equivalentes al número de sílabas de los segmentos: en la primera columna según nuestra distribución semántica y en la segunda columna según la distribución dactílica.

Esquema de palabras o grupos semánticos	Esquema silabotónico de pies dactílicos
2 2 3 4 = 11	3 3 3 2 = 11
2 2 3 4 = 11	3 3 3 2 = 11
2 2 4 3 = 11	3 3 3 2 = 11
3 - 5 4 = 11	3 ¿,3? 3 2 = 11
3 5 3 = 11	3 ¿,3? 3 2 = 11
3 - 2 4 3 = 11	3 3 3 2 = 11

Antes de mostrar las diferencias de los dos sistemas, observemos primero las semejanzas. Ambos esquemas están contruidos sobre una frecuencia rítmica de cuatro segmentos o grupos. Esta coincidencia permitió aplicar la estructura de tres pies dactilos y un troqueo a este tipo de endecasílabo, y toda la teoría que de ello derivó. Por su variabilidad y pocas posibilidades de sistematización, se desechó toda la probabilística que implicaban las estructuras naturales del lenguaje. Los pies servían más a la construcción de la sistematicidad de un sistema teórico que los “caprichos” semánticos y sintácticos aleatorios del lenguaje con sus incontables combinaciones. Pero una irregularidad *regulada* no es óbice para implementar un sistema. Se puede establecer una regularidad irregular con esas combinaciones normales del español que se dan en torno a un acento. La regularidad se da, como indica Bělič, en determinado número de sílabas y en la cláusula final obligatoria. La irregularidad o *variabilidad*, como observamos en la

<sup>201</sup> Consideramos una vez más que ocurre una superposición de los dos fenómenos, demarcación de la palabra o grupo de intensidad por el acento y debilitamiento de los límites debido a la sinalefa. Este “conflicto” no impide que separemos los dos grupos semánticos.



columna de la izquierda, se da en los grupos o segmentos que dinámicamente se constituyen en torno a un acento.

Como vemos, en el esquema silabotónico dactílico (columna de la derecha) la regularidad predomina –gana el silabotonismo–, a pesar de que le otorgamos el beneficio de la incoherencia silabotónica en los versos 4 y 5, en los que falta un pie dactílico y la secuencia se rompe. Como sabemos, tales versos no son incorrectos. Lo incorrecto es el sistema métrico que se les aplica. Como decíamos más arriba, este esquema abstracto nada tiene que ver con la realidad del lenguaje, incluso en casos extremos, intencionalmente dactílicos, como “Iconos”. Como sistema es tal vez conveniente a la teoría, pero poco práctico en el español. Aquel que lo aplique, apegado a la cuestión teórica, obtendrá como resultado un ritmo monótono o aburrido.

En el esquema semántico la situación es otra. Ahora la variabilidad predomina –gana el *verso variable*– y es altamente probable que, debido a su semantismo, los segmentos –palabras o grupos de intensidad– sí sean naturalmente percibidos por el lector que generalmente desconoce las cuestiones métricas. No son los pies los que provocan el ritmo mayoritariamente de cuatro que observábamos en ambos esquemas. Son las agrupaciones lógicas, normales, del lenguaje las que, en grupos de cuatro o tres segmentos que se alternan, crean una serie que, siendo regular por esta misma frecuencia, es irregular por la variación de sus grupos. Por lo tanto, nuestras observaciones nos permiten afirmar que el *verso variable*, como concepto fundamental de un nuevo sistema métrico, se adapta mejor a la naturaleza del texto que cualquier tipo conceptual de verso proveniente de los otros sistemas métricos que lo han precedido.

Vamos a observar, por último, si tal variabilidad ocurre también en los otros tres fragmentos de “Iconos”, sobre todo en el último, cuya regularidad dactílica era completa.

Versos	Acentos silabotónicos	Palabras o grupos semánticos
[Tú] [me confórm]as, [fronté]ra [dulcís]ima...	1 4 7 10	1 4 3 3
[Hó]y[partic]ípo [del t]iempo, [me er]íjo!	1 4 7 10	1 4 3 3
[É]s [un vocá]blo [plegá]ria[bastá]nte?	1 4 7 10	1 3 3 3
[Vié]ne[ tu prué]ba? [Edu]came [el t]ú	1 4 7 10	2 3 4 -2
[Súr]ges [del bré]ve [roci]o[apartá]do	1 4 7 10	2 3 3 -3
[Bró]tas[ de la ap]reciación[ de la sál]	1 7 10	2 5 4
[Lé]tra[labrá]da, [lealt]ad [libertá]ria	1 4 7 10	2 3 2 4
[Sú]sto[de ascen]so, [portá]nte[ entusiá]smo!	1 4 7 10	2 3 3 -3
[Irreal]dad [de la muér]te:[brotá]r!	4 7 10	4 4 3
[Rá]mas [de los terr]itorios[ profú]ndos	1 7 10	2 6 3
[Cíta], [invenc]ión [centelleá]nte, [prestí]gio!	1 4 7 10	2 -2 4 3

[Róce][ de los microscópicos][ sílbo]	1 7 10	2 7 2
[Ámbitos!][ Áncha][ demóra][ de tí!]	1 4 7 10	3 2 3 3
[Pádre], [otórgame] [el nómbre] [que llévo]	1 4 7 10	2 4 -2 3
[Más!][ Demandádo] [en mi muerte,][ la Vída!]	1 4 7 10	1 4 -3 3
[Hé] [concluído] [el mirár!][ Y retórno!]	1 4 7 10	1 4 -2 4
[Ícono][póstumo,][cárta][ selláda?]	1 4 7 10	3 3 2 3
[Nómbrame][ yá,] [victorióso] [de Amór...]	1 4 7 10	3 1 4 3

Como constatamos, pasamos de una regularidad silabotónica dominante (primera columna), aunque arbitraria e irreal, a una irregularidad semántica real (segunda columna), que se ajusta al lenguaje. De igual modo el *verso variable* se ajusta mejor al principio de *re-uni3n de contrarios* de la poesía de Almanza, al *principio nupcial*.

Hemos insistido, como uno de los rasgos de la poesía de Almanza, en la convivencia del verso regular y del irregular, del verso medido y del verso libre. Completaremos nuestro análisis aplicando el *verso variable* al verso libre. Partamos de que el verso libre es irregular, o sea, variable por naturaleza. Esa condición fundamental nos allana el camino. Por ello, tomaremos solo los diez primeros versos del himno irregular “Del Contacto”. Aplicamos primero el análisis de los acentos, que llamaremos *libre*, y luego, el esquema basado en las palabras y los grupos semánticos.

ESCULPÍRME la s3d. Sacárme cada músculo del acto  
 Como un axi3ma de am3r. La realidad de la alegría  
 La insurg3ncia del júbilo, el meridiáno  
 Vitál. Aquí donde mi sud3r réza  
 Donde mi espérma óra, sóy.  
 Desde mi jerarquía decidído  
 De mi estructúra y mi volúmen jústos  
 En coordináda y relación, pulsánte,  
 D3y mi visi3n en fé, créo en el fuégo  
 Universál, en su eficáz intimidad purificádo.

5

N. de verso	Esquema del verso libre basado en los acentos y en las sílabas																
1			3			6		8				12				16	
2				4			7					12				16	
3			3			6					11						
4		2		4					9	10							
5				4		6		8									
6						6				10							
7				4				8		10							
8				4				8		10							
9	1			4		6	7			10							
10				4				8				12				16	
Total	1	1	2	7	0	5	2	5	1	5	1	3	0	0	0	3	0

En materia de irregularidad, el esquema de los acentos de estos versos libres no aporta nada que no sepamos en relación con la naturaleza del verso libre. Sin embargo, notamos cierta frecuencia de acentos que caen en las posiciones de las sílabas 4ª (70% de los diez versos), 6ª (50%), 8ª (50%) y 10ª (50%). Habría que extender estas observaciones a un número mayor de versos o a la totalidad del poema para verificar si estas constantes acentuales se mantienen, lo que, debido a la extensión del himno “Del Contacto”, haría doblemente extenso este análisis. Pero queremos dejar anotado que, para el caso de este fragmento de “Del Contacto”, encontramos de manera explícita tres versos regulares –endecasílabos– imbricados dentro de los versos irregulares<sup>202</sup>. Dos de ellos (vv. 7,8) son clásicos endecasílabos sáficos con acentos en 4ª y 8ª sílabas –aunque ahora pudiéramos decir que son también *endecasílabos variables*—, mientras que el tercero (v. 6) es un endecasílabo “extraño” con únicos acentos en 6ª y 10ª, catalogado recientemente como *vacío puro* (Varela, Moíno y Jauralde 2005: 113, 195-196). A pesar de la presencia de los endecasílabos y la frecuencia de determinados acentos en el fragmento, admitimos que, en su conjunto, son versos irregulares, que no pueden someterse a norma rigurosa. No obstante, podemos también extraer ciertas observaciones en torno al *principio nupcial* o *re-uni3n de contrarios*: en la irregularidad del verso libre se manifiesta la regularidad métrica del endecasílabo sáfico y en la regularidad métrica de los tres únicos endecasílabos se manifiesta la irregularidad acentual del endecasílabo vacío puro. En fin, el fragmento del *verso variable irregular* de “Del Contacto” admite en su seno a su contrario, la serie silabotónica de al menos dos endecasílabos sáficos tradicionales. Estos, a su vez, admiten, en su conjunto de tres endecasílabos, un endecasílabo de “dudoso” silabotonismo. Es justamente la presencia, a menudo frecuente, de ciertos patrones o versos regulares dentro de los llamados versos libres lo que nos genera de nuevo el problema en torno al silabotonismo, que el análisis de los versos según sus palabras o grupos de intensidad podrá fácilmente resolver.

Al trazar el esquema semántico de este fragmento, este da, como es obvio, un esquema de irregularidad no basado en la relación entre acentos y sílabas en los que estos descansan, sino en la cantidad de sílabas de las palabras o grupos de intensidad que se encuentran en torno al acento.

[ESCULPÍRME] [la s3d.] [Sacárme][ cada músculo] [del ácto]	4 2 3 5 3
[Como un axi3ma] [de amor.][ La realidad][ de la alegría]	5 2 4 5
[La insurg3ncia] [del júbilo], [el meridi3no]	4 4 -4= <sup>203</sup>

<sup>202</sup> También hemos notado la presencia de otros metros dentro de la irregularidad de estos versos. La regularidad, como en muchos otros poetas, se da dentro de la aparente irregularidad.

<sup>203</sup> Señalamos el fuerte encabalgamiento sirremático con este signo.

[Vitál.] [Aquí] [donde mi sudór] [réza]		2 2 5 2
[Donde mi espérma] [óra,] [sóy.]	5	5 2 2
[Desde mi jerarquía] [decidído]		7 4
[De mi estructúra] [y mi volúmen] [jústos]		5 -4 2
[En coordináda] [y relación,] [pulsánte,]		5 -3 3
[Dóy] [mi visión] [en fé], [créo][en el fuégo]		1 3 2 2 -4
[Universál,] [en su eficáz] [intimidád] [purificádo.]		4 4 4 5

Este tipo de análisis es el que nos permite agrupar los tres endecasílabos observados bajo el paraguas conceptual del *endecasílabo variable*. Como advertíamos en el análisis anterior, los dos endecasílabos sáficos (vv. 7, 8) se convierten en endecasílabos *variables* con palabras o grupos de intensidad de 5 - 4 2 y 5 - 3 3, lo que nos permite agruparlos junto al primero de los tres endecasílabos observados (v. 6), el llamado vacío puro, conformado por palabras o grupos de intensidad de 7 4. Los tres endecasílabos no entran en “conflictos” clasificatorios que los opongan por la disposición de sus acentos pues responden a la naturalidad propia del lenguaje que los ha constituido. Se integran, por último, como una subserie de *versos variables regulares* dentro del conjunto de la serie de *versos variables irregulares* del fragmento, o de todo el poema, si fuera el caso. Podríamos entonces expresar que el himno “Del Contacto” está compuesto por *versos variables*, regulares e irregulares, pero *versos variables* al fin, cuya *variabilidad* es consustancial a las condiciones que ofrece el español como idioma.

Finalmente, el *verso variable*, no solo salva la brecha teórica que era provocada por estudiar el hecho de “alojar” versos regulares –heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, etc.— dentro de los versos irregulares o libres, sino que reúne, dentro de un solo paradigma, los dos extremos métricos que alejaban dos poemas como “Iconos”, escrito ahora no en endecasílabos dactílicos silabotónicos, sino en *versos variables* regulares, y “Del Contacto”, compuesto, no en versos libres, sino en *versos variables* irregulares. Tal conclusión nos permitirá *reconciliar* toda la métrica de la poesía de Almanza bajo un mismo sistema métrico.

#### 4.3 La “Segunda elegía” de Curbelo: revisión del verso libre

En una entrevista que concediera Jesús D. Curbelo a Julio Ortega para su libro *El hacer poético* (2008, 2011), a las preguntas, *¿a usted no le ha tentado alguna vez la necesidad de formular una poética? O de alguna manera ¿su poética es una reflexión sobre el poema?*, Curbelo responde ampliamente, pero precisa a propósito de su libro *El lobo y el centauro* (2001):

De ahí surgieron volúmenes como *Libro de cruel fervor* y *El lobo y el centauro*, en los que intento reconquistar a Martí, a Casal, a Darío y a múltiples poetas de la lengua española, cultivadores excelsos de los metros y formas estróficas “tradicionales” (Garcilaso, Góngora,

Quevedo, san Juan, fray Luis de León, Unamuno, Machado, Miguel Hernández, Alberti, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz), y *amalgamarlos* con el coloquialismo norteamericano y los “experimentalismos” italiano, francés, inglés y de expresión alemana, en un conato por romper lo que consideraba la anemia de buena parte de la poesía cubana anterior: su falta de pensamiento poético y estatura intelectual, y su descompostura expresiva<sup>204</sup>.

Como vemos, estas declaraciones son explícitamente revisionistas. En la cita anterior hemos subrayado el verbo *amalgamar* ya que puede constituir un índice de una *poética* y a su vez un *juicio crítico*. La *poética* parece consistir en “mezclar” elementos contrarios, en este caso, como bien menciona Curbelo, “los metros y formas estróficas ‘tradicionales’” hispanos con el “coloquialismo” y los “experimentalismos” de otras lenguas. A su vez, tal intención poética tiene como base un *juicio crítico* sobre el estado de “descompostura” de la poesía cubana contemporánea.

Primeramente vamos a tratar de determinar, según las clasificaciones actuales, qué tipo de verso libre utiliza Curbelo en la “Segunda Elegía”. En segundo lugar, queremos demostrar que, a pesar de que el poema “Segunda Elegía” de *El lobo y el centauro* (2001) está escrito desde la experimentación de los llamados versos libres, su ritmo depende en lo esencial de una sutil construcción en versos heptasílabos. Lo anterior corrobora la intención de Curbelo, expresada en la cita más arriba, de “amalgamar” dialécticamente *tradición* y *vanguardia*. Para validar la afirmación anterior utilizaremos el método estadístico utilizado por el hispanista checo Oldřich Bělič en varios de sus trabajos (1969, 2000).

La relación dialéctica de los opuestos “tradición” y “experimentación” se expone en *El lobo y el centauro* desde el mismo título, en el que se ponen a dialogar estos contrarios bajo los símbolos del lobo y del centauro. La estructura del libro, escrito mitad en las “elegías del lobo”, mitad en los “sonetos del centauro”, certifica la tesis de la conjunción entre lo clásico y lo experimental.

Tomaremos, para nuestro estudio, como habíamos anunciado, la “Segunda Elegía”, cuya irregularidad versal y estrófica ya hemos señalado. De los 59 versos del poema, éste sólo muestra 15 versos alejandrinos, 4 versos endecasílabos y, sintomáticamente, ningún verso heptasílabo. Aparte de estos metros, no hay en la elegía ninguna presencia de otros metros comunes de la poesía española –como el octosílabo, por ejemplo. Si establecemos unos márgenes métricos, como si se tratase de la llamada *versificación fluctuante*, podríamos ampliar nuestras estadísticas y establecer que unos 32 versos, o sea, apenas un poco más de la mitad del poema, oscilan entre

---

<sup>204</sup> Fragmento tomado del texto de la entrevista, cedido generosamente por el autor. Las itálicas son nuestras.

18 y 22 sílabas. El mínimo de sílabas de los versos lo podemos situar en 11 y el máximo en 29.  
Por último, no hay rima. Reproducimos el texto seguidamente para facilitar el comentario.

#### SEGUNDA ELEGÍA

La aldea que ahora rondo tuvo un mercado al centro.  
Alguna vez pendieron de sus vigas las carnes más sangrientas,  
las que junto a los restos intestinos  
toleraban la insidia de las moscas  
5 y el asedio de manos, ojos, dientes,  
prontos a desdoblarlas en la euforia de banquetes salobres.  
Allí atisé cruzar a mercaderes, a mucamas encintas,  
a señoras de raza mordisqueando una fruta con sabor a sus hambres,  
a humildes mayordomos buscadores de aliños,  
10 a hechiceros y jefes con los labios manchados por la grasa del éxito;  
de todos esperaba un anticipo, un accidente,  
la distracción exacta que arroja al menester del pordiosero una limosna.  
Pero nunca la tuve si no entraba a robar en lo oscuro del baile.  
Vi sus rostros de júbilo tras la audacia de los desolladores  
15 tras las ejecuciones de los tontos acérrimos,  
tras la pompa de un torpe reyezuelo sin casta,  
tras los vítores hechos para reivindicar tantas guerras incógnitas.

Tuvo también la aldea una oleada de música:  
limpias hembras que andaban hasta el río para anegar sus márgenes,  
20 para mostrar los senos a sus dioses con igual parsimonia que quien funda un cometa,  
con el mismo donaire de quien cuece la gloria en las fauces del diablo;  
dulces hombres amantes del sopor de la tierra,  
creyentes de que el tiempo iba a ser inviolable,  
de que todas las barcas volverían de la niebla con el mástil intacto.  
25 La villa gozó niños que crecieron al son de promesas purísimas,  
ancianos con el mísero tesoro de proteger retazos de leyendas,  
madres que al ver al rey se persignaban,  
padres cuyas efigies se esfumaron en el fragor de asir el estandarte.  
Dentro del bosque, yo los miré pasar hacia la abulia.  
30 Desde la orilla, aceché en la resaca el hedor de sus vísceras naufragando en el delta.

Un buen día dejaron de irrumpir los correos,  
el bregar de sus potros, el alquitrán ambiguo con que calafateaban sus navíos,  
la rabia de sus machos persiguiendo a las niñas para tatuarle el alma,  
la sed de sus jinetes de blancura inaudita,  
35 la voraz comezón con que arrastraban legumbres, viandas, piedras,  
hacia el dorado efluvio de las naves, los carros, las barracas  
donde corría el sudor de los morosos arribistas del burgo.

Ahora nadie se asoma a la impiedad de este bazar sin dueño.  
Ya los hombres no labran, embroman su tristeza con vapores violáceos,  
40 juegan la adivinanza de escaldar su raíz aguardando la lluvia,  
las cosechas posibles, el arribo tan gris de los barcos anónimos.  
Las mujeres esconden la soberbia del vientre,

erigen nuevos dioses para rogar que el agua deje de estar infecta,  
descuidan su esbeltez por acosar la sombra de un pasado increíble.  
45 Las muchachas, los niños, los mancebos no salen a morderse en la plaza,  
no hacen cómplice al río de su argot y sus bálsamos,  
no me ofrecen sus carnes con el fervor ardiente de quien cumple una ofrenda.

La aldea que ahora rondo tuvo además memoria.  
Los escribas forjaron unas verjas altísimas donde todo tenía la excelencia del  
círculo.

50 Los profetas dijeron que la vida era un toque de campanas eternas.  
Los orates cantaban unos salmos capaces de aplacar el misterio.  
Hoy escribas, orates y profetas se marchan.  
Los verdugos, los jueces, se trastocan en monjes.  
Los guerreros no blanden sus espadas con garbo.  
55 Nadie atina a crear otro pueblo en la niebla.

Esa aldea que rondo no sé bien si ahora existe,  
o si sólo la invento por tener una historia donde yo sea el testigo.  
Soy un lobo tan viejo que confundo los sitios, los altares, los gestos,  
y me es arduo ordenar el derrumbe entrevisto cuando aún era un cachorro.

La *versificación libre*, según el *Diccionario de Métrica* de Domínguez Caparrós, es la “versificación irregular en que falta la igualdad –o regularidad– en el número de sílabas de los versos no está sujeta a ningún límite ni a ninguna norma acentual”<sup>205</sup> (2007a: 452, 473). Como vemos, los versos de la “Segunda Elegía” encajan con la definición de lo que se entiende por *versificación libre*. Como vimos en el párrafo anterior, sus 59 versos oscilan, en longitud, entre 11 sílabas y 29 sílabas, con una media silábica que va de 18 a 22 sílabas. Otro asunto consistiría en determinar de qué tipo de verso libre se trata.

Para determinar de qué tipo de verso libre estamos hablando, vamos a repasar las clasificaciones más conocidas e intentar proceder por el método de decantación. Comencemos por las clasificaciones de Navarro Tomás. Por la extensión de los versos y por prescindir de la rima, es evidente que no se trata del *verso semilibre menor, medio o mayor*, puesto que los primeros pueden tener entre cuatro y siete sílabas, los segundos entre siete y nueve y los terceros

---

<sup>205</sup> Algunos estudios métricos, parciales o totales, en torno a la naturaleza del verso libre y sus tipos, son los de Henríquez Ureña (2003), Navarro Tomás (1968), Francisco López Estrada (1983), Isabel Paraíso (1985) y María Victoria Utrera Torremocha (2010). Para su tipología, de manera resumida, se puede también consultar las entradas del *Diccionario de métrica* de Domínguez Caparrós. Así, tenemos, de Navarro Tomás, el *verso semilibre (mayor, medio y menor)* y el *libre (medio y mayor)* (1968: 517-518; 2007a: 476-477; 486-487); de López Estrada, tenemos la *línea poética breve, media, extensa, cerrada, complementaria, con sangría mayor, media o menor, diseminada, escalonada, fluyente y fragmentada* (1983: 136-147; 2007a: 218-221); y, por último, de Isabel Paraíso, tenemos el *verso libre de base tradicional, de cláusulas, de imágenes, rimado, métrico, paralelístico* y el *retórico (menor, mayor o versículo)* (1985: 389; 2000: 191; 2007a: 475, 477-480). Por otro parte, para un resumen de lo expuesto en torno al verso libre por Henríquez Ureña, Navarro Tomás, Domínguez Caparrós y Paraíso se puede consultar a Utrera Torremocha (2010: 15-16).

entre nueve y catorce. A pesar de no tener rima, tampoco es el *verso libre medio*, cuya extensión se encuentra entre ocho y doce sílabas. Queda el *verso libre mayor*, cuya extensión puede ser superior a las quince o las veinte sílabas, como es el caso de la elegía de Curbelo, y carece de rima (1968: 517-518). Sin embargo, la definición de *verso libre mayor*, carente de mayores precisiones, parece resultar “vaga”, según afirma Isabel Paraíso en su obra sobre el verso libre hispánico (1985: 40). Veamos entonces las clasificaciones de esta autora.

Isabel Paraíso divide los versos libres en dos grandes vertientes, aquellos cuyos ritmos son *fónicos* y aquellos cuyos ritmos son *semánticos*. Entre los primeros encontramos el verso libre *de cláusulas*, el *métrico*, el *rimado* y el *de base tradicional*. El primero está construido a partir de una cláusula o pie de dos a cuatro sílabas que se repite, el segundo está construido tomando como base la repetición de un metro, y el tercero, sin repetir un pie o un metro en específico, conserva el elemento de la rima. Tanto el verso libre de cláusulas como el verso libre métrico suelen tener rima asonante. Del primer caso podemos citar como ejemplo los poemas “Nocturno” de José Asunción Silva y “Marcha triunfal” de Rubén Darío; del segundo caso, cita Paraíso los poemas “De Viaje” de José Santos Chocano y “Venus errante” de Ricardo Jaimes Freyre, entre otros; el tercer caso está representado fundamentalmente por Leopoldo Lugones. En ninguno de estos primeros tres tipos podemos incluir los versos del poema de Curbelo. El análisis de la sucesión de los patrones acentuales del primer verso –yambo, anfibraco, troqueo, troqueo, anfibraco, troqueo- no revela ninguna repetición sistemática de una cláusula o pie acentual:

La aldea que ahora rondo tuvo un mercado al centro.

U\_    U\_U   U\_   U\_    U\_U    \_U

Según veremos en nuestro análisis, pudieran asociarse los versos de la “Segunda Elegía” con el *verso libre métrico* descrito por Paraíso, pero, en el caso de Curbelo, la ausencia de rima arromanzada conspira contra esta hipótesis. Por esta misma razón desechamos la posibilidad del *verso libre rimado*. El último caso es el *verso libre de base tradicional* que “recuerda, por su morfología rítmica, otra forma del patrimonio métrico hispánico” (2000: 197), con sus subtipos *silva libre*, *verso fluctuante libre*, *verso estrófico libre* y *canción libre*. El primer subtipo, o sea, la *silva libre*, se divide a su vez, según sea la cantidad de sílabas de sus versos, en *silva libre impar* (endecasílabos y heptasílabos, etc., por ejemplo), o *silva libre par* (decasílabos y octosílabos, etc., por ejemplo), o *silva libre híbrida* (endecasílabos y octosílabos, etc.). Los ejemplos citados son Juan Ramón Jiménez, Rosalía de Castro, Ricardo Jaimes Freyre y Rubén



Darío. Como vimos, debido a la variedad en la distribución de la medida silábica de los versos de Curbelo y la ausencia de rima, no coincide con las descripciones anteriores<sup>206</sup>. El segundo subtipo se trata del *verso libre fluctuante*, que tiene un metro como base mientras que los versos “fluctúan” por adición o sustracción silábica en torno a ese metro. Baste citar el ejemplo de Pedro Salinas como caso de fluctuación en torno al metro heptasílabo. Si bien es cierto que en el poema de Curbelo detectamos una frecuencia considerable de versos que oscilan entre 18 y 22 sílabas, estos solo representan un poco más de la mitad, por lo que no se puede hablar de *verso libre fluctuante*. El tercer subtipo es el *verso estrófico libre*, cuya regularidad está basada en la repetición de una determinada cantidad de versos agrupados como estrofa, sin que se conserven otras regularidades. Isabel Paraíso menciona como ejemplo “Madrigal escrito en invierno” de Pablo Neruda. Como sabemos, con cinco estrofas irregulares, no es tampoco el caso de esta elegía de Curbelo. Con el subtipo *canción libre* agotamos las clasificaciones de *ritmo fónico* propuestas por Isabel Paraíso, sin que con este último demos tampoco con el tipo de verso libre de la “Segunda Elegía” (2000: 190-204). Todo lo anterior nos lleva hacia la segunda gran vertiente que establece Paraíso, la del verso libre de *ritmo semántico*.

El *verso libre de ritmo semántico* se divide, según Paraíso, en el *verso paralelístico* y sus subtipos y en el *verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas*. El *verso paralelístico* a su vez se subdivide en *menor* y *mayor*, y, por último, dentro del *verso paralelístico mayor* se encuentran tanto el *versículo* como el *versículo mayor*. Su esencia radica en la repetición de ideas, ya sea por similitud, por antítesis o por comparación. Las figuras retóricas privilegiadas son obviamente las figuras de repetición. Como ejemplo del primer subtipo da Paraíso el poema “¡Heraldos!” de Rubén Darío; el *versículo* de Walt Whitman es un ejemplo de *verso paralelístico mayor* en lengua inglesa, mientras que en un poema de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso encontramos un ejemplo en poesía hispana; finalmente, “El puñal” de Jorge Luis Borges constituye un ejemplo de *verso paralelístico mayor* o *versículo mayor*. Según Paraíso, a diferencia del poema en prosa, con el que suele asociarse el *versículo mayor*, en este no “hallamos ni núcleo argumental ni desarrollo del mismo”. También precisa que “la diferencia entre versículo mayor y el normal [es que] éste posee mayor solemnidad y énfasis, mientras el tono del versículo mayor resulta mucho más cotidiano” (2000: 206). En el caso que nos compete, como en las clasificaciones anteriores de *ritmo fónico*, podemos desechar *a priori* el *verso paralelístico libre menor*. Sin embargo, en la

---

<sup>206</sup> La silva libre puede también carecer de rima, como indica Paraíso en el caso de Rubén Darío (2000: 199).

definición de *verso paralelístico* en general, y en particular, el *mayor*, sí encontramos semejanzas con los versos de la elegía de Curbelo: estructuras repetitivas como las anáforas (vv. 8-10 y 15-17), paralelismos sintácticos de tipo sujeto + verbo (vv. 50-55: *Los profetas dijeron [...] Los orates cantaban [...] escribas, orates y profetas se marchan [...] Los verdugos, los jueces, se trastocan [...] Los guerreros no blanden [...] Nadie atina...*) así como zeugmas (vv. 7-10, 31-35). Sin embargo, dos dificultades encontramos a la hora de utilizar la terminología de Paraíso. La primera tiene que ver con que, en los versos de esta elegía, *sí* hay “desarrollo argumental”, marca más atribuible al poema en prosa que al versículo, según Paraíso. Si releemos el poema de Curbelo, como si viésemos una escena cinematográfica, encontramos en el texto una dramaturgia, con su argumento, en el que el “lobo-poeta” incivilizado, imprevisible e irreverente, y por tanto, experimental, rememora, en *flash back*, su opuesto semiótico, la “aldea” civilizada, tradicional, con la que tuvo y tiene relación: el comercio o mercado en la primera estrofa; la celebración o la prosperidad en la segunda; el declive, la catástrofe social o política en la tercera estrofa; la memoria, quizá a través de la historia y la literatura en la cuarta; y como cierre, el recuerdo de su infancia, cuando era un cachorro, junto a la incertidumbre de su propio discurso actual y de su identidad. La segunda dificultad tiene que ver con el grado de solemnidad, marca que, según Paraíso, distingue al *versículo mayor*. Nos resulta también difícil precisar, a pesar de cierto tono solemne de esta elegía, si los versos extensos que oscilan entre 18 y 22 sílabas son versículos “normales” o “mayores”. Por otra parte, si las figuras retóricas de repetición o los paralelismos sintácticos fueran privativos de este tipo de versificación, nos atreveríamos a considerarlas como especificidades de esta tipología versal, pero el problema es que la poesía, en versificación libre o no, y además no sólo el lenguaje poético, se vale de estos recursos retóricos en mayor o menor medida. El empleo de ellos no es condición suficiente, como la repetición de una cantidad silábica puede, por ejemplo, garantizar la existencia de la versificación silábica, para determinar la especificidad de un tipo de verso. Por lo tanto, tampoco podemos afirmar con absoluto rigor, a pesar de los paralelismos hallados, que el verso libre de la “Segunda Elegía” sea propiamente un *verso libre paralelístico mayor*.

La última clasificación de Isabel Paraíso es el *verso de imágenes acumuladas*, el más transgresor e iconoclasta de la llamada *versificación libre*. Según la autora, “parece desligado, disperso, inconexo, extraño [...] su ritmo no radica en la forma versal [...] ni tampoco radica en la estructura sintáctico-semántica, sino en la *red de imágenes afectivamente equivalentes*”. Sus

principales rasgos son “una disposición tipográfica anómala [...] que revela la intención de aproximar el poema a las artes plásticas”. También “pierde sus signos de puntuación” y “el humor a veces asoma o las salidas extemporáneas” (2000: 207). A parte de la cuestión tipográfica o el humor, reconozcamos que un ritmo fundado en una “red de imágenes afectivamente equivalentes” es, científicamente hablando, un tipo de repetición extremadamente sutil, que puede estar sujeta a criterios interpretativos más subjetivos que objetivos. Ni por su tipografía, tradicional en todo sentido, ni por el humor —del que no está exento—, ni, por último, por la manera de acumular sus imágenes, creemos que los versos del poema de Curbelo sean del tipo de *imágenes acumuladas*.

La última tipología sobre el verso libre que deseamos mencionar es la de Francisco López Estrada, cuyo concepto fundamental es el de *línea poética*<sup>207</sup>. No nos extendemos en ella, puesto que subscribimos, junto a Utrera Torremocha, la siguiente opinión:

La denominación de línea poética, frente a la de verso o verso libre, que propone López Estrada en sus estudios sobre la poesía moderna, parece del todo inadecuada, sobre todo porque su empleo implica, según ha hecho ver Kurt Spang, la anulación de la entidad versal en favor de la consideración únicamente tipográfica del llamado verso libre. Aunque existan “versos” libres que realmente sean tales tan solo por su condición tipográfica, una buena parte de los mismos no prescinde de los rasgos fónicos versales. El mismo López Estrada, siguiendo a Navarro Tomás, reconoce que en muchas composiciones versolibristas son apreciables los versos regulares. Reservar la palabra *verso* para las modalidades métricas anteriores al siglo XX y adoptar para las nuevas formas del siglo XX la palabra línea supone separar tajantemente la llamada poesía libre de la que es continuadora de la tradición. Pero esto es algo imposible, ya que ambas aparecen íntimamente relacionadas y, salvo algunos casos, son, desde luego, inseparables desde el punto de vista métrico. El verso libre sigue siendo verso cuando no se reduce a su condición tipográfica. (2010: 22)

Llegamos así al final de las clasificaciones de Navarro Tomás, Paraíso y López Estrada con el siguiente saldo: el verso libre de la “Segunda Elegía” puede asociarse, como vimos, al *verso libre mayor* de Navarro Tomás por extenderse más allá de las quince o veinte sílabas y carecer de rima, sin que su clasificación resulte más específica; puede asociarse con el *verso libre métrico* de Paraíso, porque demostraremos que el poema está construido sobre un ritmo heptasilábico, sólo si no tenemos dificultad con la ausencia de rima; por último, también puede asociarse al *verso libre paralelístico mayor* de la misma autora, probablemente con el *versículo* “normal”, aunque no estamos seguros en cómo medir el mayor o menor grado de solemnidad

---

<sup>207</sup> Este es principio teórico del que parte López Estrada:

La base de esta nueva métrica, por tanto es un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico. La línea impresa es así lo que el verso en la métrica anterior, y propongo el nombre de *línea poética* para este uso si se quiere dejar el de *verso* para las modalidades precedentes (López Estrada 1983: 119).

para diferenciarlo del *versículo mayor*. En cuanto a López Estrada, ya hemos expuesto las razones por las que no tomaremos en cuenta su tipología. Como vemos, este saldo no nos ha permitido dar respuesta aún a la pregunta que nos hicimos sobre el tipo de verso libre de la composición de Curbelo.

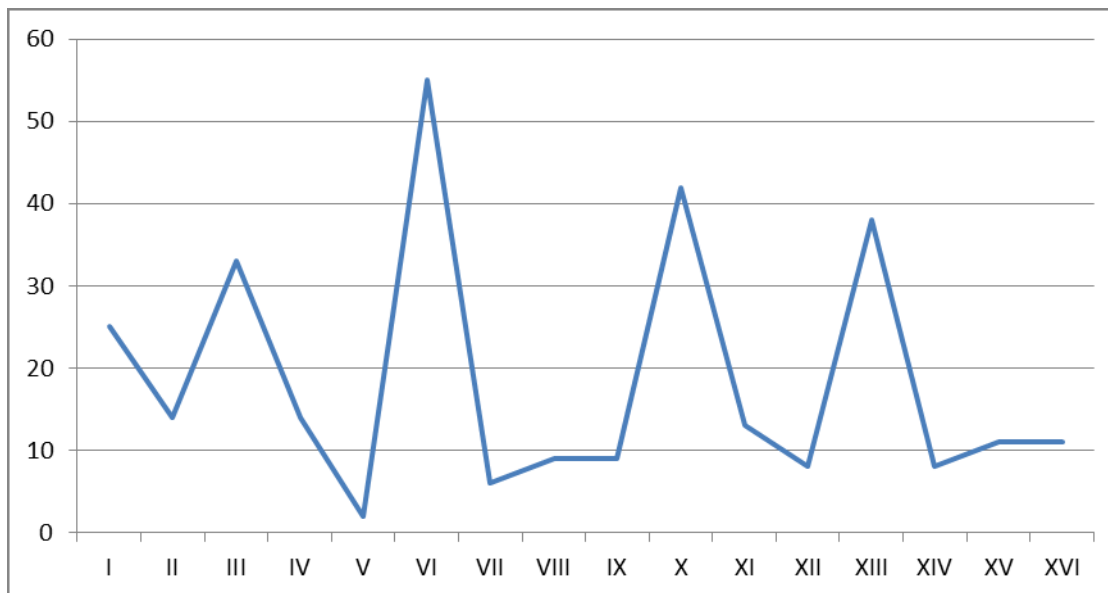
La teoría métrica del hispanista checo Oldřich Bělič emplea criterios comparatistas como metodología de base para resolver cuestiones métricas (Bělič 2000: 253). Para ello utiliza el método estadístico (2000: 183). Entre sus propuestas encontramos una herramienta que permite representar gráficamente el plano métrico y así exponer radiográficamente los rasgos rítmico-accentuales de un verso o poema dado.

A dar una idea más concreta de los rasgos característicos del verso contribuye mucho la representación gráfica del plano métrico, que se fundamenta en el análisis estadístico del material versal [...] Observemos a este propósito que el método estadístico, a pesar de su utilidad, es sólo un recurso auxiliar: el ritmo del verso no se percibe como una abstracción estadística sino como un movimiento vivo del lenguaje. (2000: 254)

Ejemplo de empleo de análisis estadístico con fines comparatistas pueden encontrarse en el propio Bělič cuando compara la naturaleza del octosílabo en el poema “La hamaca del destierro” del poeta colombiano J. E. Caro y lo compara con el octosílabo del poema “El sauce” del poeta checo K. J. Erben y del poema “El ahogado” del poeta ruso A. S. Pushkin y (2000: 183-187, 255-257). También este mismo método lo emplea Jandová en su análisis de los romances tradicionales colombianos (1984).

Como hemos adelantado, en el caso de la “Segunda Elegía” de Curbelo, el empleo del análisis estadístico acentual nos revela datos sumamente importantes para la comprensión de la naturaleza rítmica de esta composición. En nuestro caso, por tratarse, como hemos visto, de versos libres de cierta extensión, hemos utilizado el análisis estadístico con el objetivo de detectar la existencia de posibles metros como elementos constitutivos de la estructuración rítmica. Para ello, hemos establecido unos márgenes que van de la primera sílaba del verso a la sílaba decimosexta, por considerar que dentro de ellos podemos encontrar patrones acentuales pertenecientes a los metros más comunes del español como el heptasílabo, el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino. Como no es este el lugar para el debate sobre las posibles estructuras acentuales de estas normas métricas (heptasílabo trocaico o mixto, por ejemplo), nos limitamos a suponer la presencia de estos metros a partir de la frecuencia de sus acentos finales. Las siguientes tablas muestran el resultado de nuestras observaciones:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
25	14	33	14	2	55	6	9	9	42	13	8	38	8	11	11



Como podemos observar, los tres índices de frecuencia más altos se encuentran en las sílabas sexta, décima y decimotercera. De ahí que nos inclinemos a considerar la presencia de los metros heptasílabo, endecasílabo y alejandrino. Como sabemos, los tres metros guardan una estrecha relación de correspondencia. No obstante, es indudable la abrumadora presencia de acentos en sexta sílaba, es decir, 55 acentos de un total de 59 versos. Tal cifra nos induce a considerar la posibilidad de una sutil construcción de esta elegía a partir del ritmo de metros menores, específicamente, del ritmo del metro heptasílabo, sin dejar de tener en cuenta el ritmo de otros metros afines como los endecasílabos y alejandrinos. Con el fin de corroborar lo anterior, nos hemos propuesto un ejercicio virtual consistente en “partir” con naturalidad los versos en grupos fónicos de siete y once sílabas según nos lo ha permitido el sentido. No consideramos tampoco que esta sea la única partición posible. Además, tal como lo haría probablemente el poeta, nos hemos permitido fenómenos como los encabalgamientos y nos hemos auxiliado de las licencias poéticas, fundamentalmente de la sinéresis, allí donde el ajuste de la medida silábica no forzaba en demasía las prácticas comúnmente observadas en este sentido en la poesía española. Aunque este ejercicio virtual da como resultado otro poema, y no el que el poeta proyectó, llama la atención la frecuencia de heptasílabos que pudieron generarse. La elegía ascendió de un total de 59 versos a 143 versos, de los que 115, un 80 por ciento, funcionan como heptasílabos con naturalidad. A este alto número de versos heptasílabos

debemos agregar los endecasílabos que aumentan de 4 versos a 16, o sea, un 11 por ciento. Los alejandrinos descienden de 15 a 0 por la obvia razón de que los hemos dividido en dos hemistiquios de heptasílabos. Nuestra conclusión es que los versos heptasílabos, mayoritarios, sumados a los endecasílabos, representan el 91 por ciento de esta nueva distribución versal. Los restantes versos no computados incluyen un dodecasílabo, dos eneasílabos, cuatro octosílabos, cuatro pentasílabos y un tetrasílabo para un total de 12 únicos versos que no se ajustan al ritmo heptasílabo o endecasílabo. Detallar este resto es importante con el fin de hacer ver que no siempre el código lingüístico permite “partir” el verso “a nuestra conveniencia” sin que se dañe el sentido y que, si bien este ejercicio no pasa de ser una “gimnasia teórica” puesto que el poema al fin y al cabo está escrito como el poeta lo presenta, la contundencia de su resultado no resulta para nada despreciable. Consideramos pues que los versos extensos irregulares de la “Segunda Elegía” fueron escritos, consciente o inconscientemente, con ritmo de base heptasílabo, que en ocasiones se mezcla, como suele hacerse en muchas estrofas de la versificación española, con el ritmo del endecasílabo. Ahora bien, el mejor modo de comprobar lo que hasta aquí hemos expuesto es la práctica, la comparación de esta elegía en sus dos versiones, tanto en su versión original, tal como la concibió Curbelo, como en su versión heptasílabo y endecasílabo.

SEGUNDA ELEGÍA (versión original)	Sílabas	SEGUNDA ELEGÍA (versión heptasilábica)
La aldea que ahora rondo tuvo un mercado al centro.	14	La aldea que ahora rondo 7 tuvo un mercado al centro. 7
Alguna vez pendieron de sus vigas las carnes más sangrientas, las que junto a los restos intestinos toleraban la insidia de las moscas y el asedio de manos, ojos, dientes, prontos a desdoblarlas en la euforia de banquetes salobres.	18 11 11 11 18	Alguna vez pendieron 7 de sus vigas las carnes más sangrientas, 11 las que junto a los restos intestinos 11 toleraban la insidia de las moscas 11 y el asedio de manos, ojos, dientes, 11 prontos a desdoblarlas 7 en la euforia de banquetes salobres. 11
Allí atisbé cruzar a mercaderes, a mucamas encintas, a señoras de raza mordisqueando una fruta con sabor a sus hambres, a humildes mayordomos buscadores de aliños, a hechiceros y jefes con los labios manchados por la grasa del éxito; de todos esperaba un anticipo, un accidente, la distracción exacta que arroja al menester del pordiosero una limosna.	18 22 14 22-1 15 22	Allí atisbé cruzar 6+1 a mercaderes, 5 a mucamas encintas, 7 a señoras de raza 7 mordisqueando una fruta 7 con sabor a sus hambres, 7 a humildes mayordomos 7 buscadores de aliños, 7 a hechiceros y jefes 7 con los labios manchados 7 por la grasa del éxito; 8-1 de todos esperaba 7 un anticipo, un accidente, 9 la distracción exacta 7 que arroja al menester 6+1 del pordiosero una limosna. 9
Pero nunca la tuve si no entraba a robar en lo oscuro del baile.	20	Pero nunca la tuve 7 si no entraba a robar 6+1 en lo oscuro del baile. 7
Vi sus rostros de júbilo tras la audacia de los desolladores tras las ejecuciones de los tontos acérrimos, tras la pompa de un torpe reyezuelo sin casta, tras los vítores hechos para reivindicar tantas guerras incógnitas.	19 15-1 14 21-1	Vi sus rostros de júbilo 8-1 tras la audacia de los desolladores 11 tras las ejecuciones 7 de los tontos acérrimos, 8-1 tras la pompa de un torpe 7 reyezuelo sin casta, 7 tras los vítores hechos 7 para reivindicar 6+1 tantas guerras incógnitas. 8-1

Tuvo también la aldea una oleada de música:	15-1	Tuvo también la aldea 7 una oleada de música: 8-1
limpias hembras que andaban hasta el río para anegar sus márgenes,	19-1	limpias hembras que andaban 7 hasta el río para anegar sus márgenes, 12-1
para mostrar los senos a sus dioses con igual parsimonia que quien funda un cometa,	25	para mostrar los senos 7 a sus dioses con igual parsimonia 11 que quien funda un cometa, 7
con el mismo donaire de quien cuece la gloria en las fauces del diablo;	20	con el mismo donaire 7 de quien cuece la gloria 7 en las fauces del diablo;7
dulces hombres amantes del sopor de la tierra,	14	dulces hombres amantes 7 del sopor de la tierra, 7
creyentes de que el tiempo iba a ser inviolable,	13	creyentes de que el tiempo 7 iba a ser inviolable, 7
de que todas las barcas volverían de la niebla con el mástil intacto.	22	de que todas las barcas 7 volverían de la niebla 7 con el mástil intacto. 7
La villa gozó niños que crecieron al son de promesas purísimas,	21-1	La villa gozó niños 7 que crecieron al son 6+1 de promesas purísimas, 8-1
ancianos con el mísero tesoro de proteger retazos de leyendas,	22	ancianos con el mísero 8-1 tesoro de proteger 7+1 retazos de leyendas, 7
madres que al ver al rey se persignaban,	11	madres que al ver al rey se persignaban, 11
padres cuyas efigies se esfumaron en el fragor de asir el estandarte.	22	padres cuyas efigies se esfumaron 11 en el fragor de asir el estandarte. 11
Dentro del bosque, yo los miré pasar hacia la abulia.	16	Dentro del bosque, 5 yo los miré pasar hacia la abulia. 11
Desde la orilla, aceché en la resaca el hedor de sus vísceras naufragando en el delta.	25	Desde la orilla, 5 aceché en la resaca el hedor 10+1 de sus vísceras 5-1 naufragando en el delta.7
Un buen día dejaron de irrumpir los correos,	14	Un buen día dejaron 7 de irrumpir los correos, 7
el bregar de sus potros, el alquitrán ambiguo con que calafateaban sus navíos,	26	el bregar de sus potros, 7 el alquitrán ambiguo 7 con que calafateaban sus navíos, 11
la rabia de sus machos persiguiendo a las niñas para tatuarle el alma,	21	la rabia de sus machos 7 persiguiendo a las niñas 7



		para tatuarle el alma, 7
la sed de sus jinetes de blancura inaudita,	14	la sed de sus jinetes 7 de blancura inaudita, 7
la voraz comezón con que arrastraban legumbres, viandas, piedras,	18	la voraz comezón 6+1 con que arrastraban 5 legumbres, viandas, piedras, 7
hacia el dorado efluvio de las naves, los carros, las barracas	18	hacia el dorado efluvio 7 de las naves, los carros, las barracas 11
donde corría el sudor de los morosos arribistas del burgo.	19	donde corría el sudor 6+1 de los morosos arribistas del burgo. 12
Ahora nadie se asoma a la impiedad de este bazar sin dueño.	18	Ahora nadie se asoma 8 a la impiedad de este bazar sin dueño. 11
Ya los hombres no labran, embroman su tristeza con vapores violáceos,	21	Ya los hombres no labran, 7 embroman su tristeza 7 con vapores violáceos, 7
juegan la adivinanza de escaldar su raíz aguardando la lluvia,	20	juegan la adivinanza 7 de escaldar su raíz 6+1 aguardando la lluvia, 7
las cosechas posibles, el arribo tan gris de los barcos anónimos.	21-1	las cosechas posibles, 7 el arribo tan gris 6+1 de los barcos anónimos. 8-1
Las mujeres esconden la soberbia del vientre,	14	Las mujeres esconden 7 la soberbia del vientre, 7
erigen nuevos dioses para rogar que el agua deje de estar infecta,	21	erigen nuevos dioses 7 para rogar que el agua 7 deje de estar infecta, 7
descuidan su esbeltez por acosar la sombra de un pasado increíble.	20	descuidan su esbeltez 6+1 por acosar la sombra 7 de un pasado increíble. 7
Las muchachas, los niños, los mancebos no salen a morderse en la plaza,	21	Las muchachas, los niños, 7 los mancebos no salen 7 a morderse en la plaza, 7
no hacen cómplice al río de su argot y sus bálsamos,	15-1	no hacen cómplice al río 7 de su argot y sus bálsamos, 8-1
no me ofrecen sus carnes con el fervor ardiente de quien cumple una ofrenda.	21	no me ofrecen sus carnes 7 con el fervor ardiente 7 de quien cumple una ofrenda. 7
La aldea que ahora rondo tuvo además memoria.	14	La aldea que ahora rondo 7 tuvo además memoria. 7

Los escribas forjaron unas verjas altísimas donde todo tenía la excelencia del círculo.	30-1	unas verjas altísimas 8-1 donde todo tenía 7 la excelencia del círculo. 8-1
Los profetas dijeron que la vida era un toque de campanas eternas.	21	Los profetas dijeron 7 que la vida era un toque 7 de campanas eternas. 7
Los orates cantaban unos salmos capaces de aplacar el misterio.	21	Los orates cantaban 7 unos salmos capaces 7 de aplacar el misterio. 7
Hoy escribas, orates y profetas se marchan.	14	Hoy escribas, orates 7 y profetas se marchan. 7
Los verdugos, los jueces, se trastocan en monjes.	14	Los verdugos, los jueces, 7 se trastocan en monjes. 7
Los guerreros no blanden sus espadas con garbo.	14	Los guerreros no blanden 7 sus espadas con garbo. 7
Nadie atina a crear otro pueblo en la niebla.	13	Nadie atina a crear 6+1 otro pueblo en la niebla. 7
Esa aldea que rondo no sé bien si ahora existe,	14	Esa aldea que rondo 7 no sé bien si ahora existe, 8
o si sólo la invento por tener una historia donde yo sea el testigo.	22	o si sólo la invento 7 por tener una historia 7 donde yo sea el testigo. 8
Soy un lobo tan viejo que confundo los sitios, los altares, los gestos,	21	Soy un lobo tan viejo 7 que confundo los sitios, 7 los altares, los gestos, 7
y me es arduo ordenar el derrumbe entrevisto cuando aún era un cachorro.	21	y me es arduo ordenar 6+1 el derrumbe entrevisto 7 cuando aún era un cachorro. 7

Con la exposición anterior, podemos decir que hemos hallado el metro que permitió la construcción del ritmo del verso libre de la “Segunda Elegía” de Curbelo –el heptasílabo—, pero no así su tipología. El poema está escrito evidentemente en versos libres, por lo que sería inapropiado confundir su naturaleza rítmica de base heptasilábica con el tipo de verso libre de esta composición aún por definir. La ausencia de una tipología adecuada, según vimos en la revisión bibliográfica que llevamos a cabo más arriba, nos deja, en lo que concierne a este punto, con más dudas que certezas. Es por ello que, siguiendo la teórica métrica de Bělič una vez más, nos proponemos la utilización el concepto de *verso irregular de acentuación variable* o simplemente *verso variable irregular* como solución terminológica a la problemática tipológica. Como sabemos, de manera general el *verso variable* se caracteriza por su *semantismo* por lo que describe los acentos rítmicos del verso en torno a una palabra o grupo de intensidad, o sea, a una unidad de sentido. Nuestra propuesta parte de la constatación sobre la dificultad para encasillar el verso libre de este texto en las tipologías más utilizadas hasta ahora. No es nuestro objetivo principal en este punto definir si tales tipologías son las más pertinentes o no. En contra de nuestras consideraciones, podemos incluso aceptar que se trata de uno u otro tipo de verso libre de los aquí revisados. Lo que nos interesa es proponer una norma lo suficientemente flexible y a la vez sistemática para englobar tantos los factores rítmicos que estamos acostumbrados a encontrar asociados al verso con regularidad como los elementos que marcan la irregularidad en el verso y que en la mayoría de los casos introducen desajustes o incoherencias conceptuales en los diferentes sistemas de versificación. El *verso variable*, propuesto por Bělič, permite adoptar esa norma flexible a la que nos referimos sin que con ello se borren los rasgos de sistematicidad necesarios para implementar un sistema. A su vez, recordemos, que la propuesta teórica de Bělič, el verso variable, es dialécticamente *solidaria* con los otros sistemas de versificación. La teoría métrica del verso variable no tiene por objetivo anular los sistemas de versificación ya existentes, sino convivir con ellos englobándolos. Así, el verso libre de la “Segunda Elegía” que, como hemos visto, es de base heptasílabo, también puede ser al mismo tiempo verso variable. Esto quiere decir, en otras palabras –y en esto radica nuestra propuesta—, que el verso libre de Curbelo es *verso variable* en un subtipo o subvariante de base heptasílabo. Los otros tipos de verso libre hasta ahora descritos son del mismo modo verso variable en sus diferentes subtipos o variantes. Obtenemos así una tipología que nos permite dar solución a la cuestión terminológica.

Para comprobar lo afirmado anteriormente, vamos a analizar un fragmento del poema – la primera estrofa—, primero en su versión heptasílabo y endecasílabo como si fuesen versos silabotónicos. Será obviamente un análisis virtual, puesto que el poema no fue escrito explícitamente en ese patrón métrico. Nuestro único objetivo es demostrar que el silabotonismo no está reñido con el verso variable. Por ello utilizaremos las clasificaciones silabotónicas empleadas en el reciente *Manual de Métrica Española* de Varela, Moíno y Jauralde (2005). Luego repetiremos el análisis como versos libres, tal como ha sido compuesta esta elegía, para demostrar que la aplicación del *verso variable* es compatible con la llamada versificación libre.

## SEGUNDA ELEGÍA

La aldea que ahora rondo  
 tuvo un mercado al centro.  
 Alguna vez pendieron  
 de sus vigas las carnes más sangrientas,  
 las que junto a los restos intestinos  
 toleraban la insidia de las moscas  
 y el asedio de manos, ojos, dientes,  
 prontos a desdoblarlas  
 en la euforia de banquetes salobres.  
 Allí atisbé cruzar  
 a mercaderes,  
 a mucamas encintas,  
 a señoras de raza  
 mordisqueando una fruta  
 con sabor a sus hambres,  
 a humildes mayordomos  
 buscadores de aliños,  
 a hechiceros y jefes  
 con los labios manchados  
 por la grasa del éxito;  
 de todos esperaba  
 un anticipo, un accidente,  
 la distracción exacta  
 que arroja al menester  
 del pordiosero una limosna.  
 Pero nunca la tuve  
 si no entraba a robar  
 en lo oscuro del baile.  
 Vi sus rostros de júbilo  
 tras la audacia de los desolladores  
 tras las ejecuciones  
 de los tontos acérrimos,  
 tras la pompa de un torpe  
 reyezuelo sin casta,  
 tras los vítores hechos

2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo heroico pleno  
 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo sáfico pleno  
 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo heroico pleno  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> endecasílabo melódico largo  
 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> endecasílabo vacío puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> endecasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> endecasílabo melódico largo  
 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo enfático  
 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> endecasílabo no tradicional  
 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo heroico pleno  
 4<sup>a</sup> pentasílabo  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo heroico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> eneasílabo sáfico puro  
 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo sáfico puro  
 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo heroico puro  
 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> eneasílabo sáfico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico pleno  
 3<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> endecasílabo no tradicional  
 6<sup>a</sup> heptasílabo vacío  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro  
 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> heptasílabo melódico puro

para reivindicar  
tantas guerras incógnitas.

6ª heptasílabo vacío  
1ª 3ª 6ª heptasílabo melódico pleno

SEGUNDA ELEGÍA	
La aldea/ que ahora/ rondo/ tuvo/ un mercado/ al centro.	Oó OóO óO óO - OOóO - OóO
Alguna/ vez/ pendieron/ de sus vigas/ las carnes/ más/ sangrientas,	Oó ó OóO OOóO OóO ó OóO
las que junto a los restos/ intestinos	OOOOOóO OOOóO
toleraban/ la insidia/ de las moscas	OOóO OóO OOóO
y el asedio/ de manos/, ojos/, dientes,	OOóO OóO óO óO
Prontos/ a desdoblarlas/ en la euforia/ de banquetes/ salobres.	óO OOOóO OOOóO OOóO OóO
Allí/ atisbé/ cruzar/ a mercaderes/, a mucamas/ encintas,	Oó - OOó Oó OOOóO OOóO OóO
a señoras/ de raza/ mordisqueando/ una fruta/ con sabor/ a sus hambres,	OOóO OóO OOóO OOóO OOó OOóO
a humildes/ mayordomos/ buscadores/ de aliños,	OOóO OOóO OOóO OóO
a hechiceros/ y jefes/ con los labios/ manchados/ por la grasa/ del éxito;	OOóO OóO OOóO OóO OOóO OóOO
de todos/ esperaba/ un anticipo/, un accidente,	OóO OOóO OOOóO OOOóO
la distracción/ exacta/ que arroja/ al menester/ del pordiosero/ una limosna.	OOOóO OóO OóO - OOóO OOOóO - OOOóO
Pero nunca/ la tuve/ si no/ entraba/ a robar/en lo oscuro/ del baile.	OOóO OóO Oó óO Ooó OOóO OóO
Vi/ sus rostros/ de júbilo/ tras la audacia/ de los desolladores	Ó OóO OóO OOóO OOOOOóO
tras las ejecuciones/ de los tontos/ acérrimos,	OOOOOóO OOóO OóOO
tras la pompa/ de un torpe/ reyezuelo/ sin casta,	OOóO OóO OOóO OóO
tras los vítores/ hechos/ para reivindicar/ tantas/ guerras/ incógnitas.	OOóOO óO OOOOOóO óO óO OóOO

Como vemos en el primer caso, según la terminología seleccionada, en el análisis silabotónico predomina el *heptasílabo melódico puro* con acentos en 3ª y 6ª sílabas, pero las condiciones prosódicas del código lingüístico no permiten la absoluta uniformidad silabotónica, sino que estas introducen otras variantes del heptasílabo como el *sáfico*, el *heroico*, y en menor medida, el *enfático*. Tenemos una variedad de patrones heptasílabos, o sea, una falta de uniformidad. Lo mismo sucede, si observamos, con los, en menor medida, endecasílabos del poema. Esta falta de uniformidad es el resultado de que el patrón métrico, abstracto y arbitrario, queda condicionado al código lingüístico, y por ende, a las condiciones prosódicas del español. Este último prima sobre el primero. Si el silabotonismo no se cumple en todos los casos, y seguramente al extender la muestra aumenten las excepciones, podemos, al introducir el concepto flexible de *verso variable*, incluir las posibles irregularidades que

surjan. Podemos, en fin, afirmar que, de haber sido escrito esta elegía en versos regulares, mayoritariamente en heptasílabos, podrían ser clasificados como *heptasílabos variables*, y que además, debido a la alta frecuencia de *heptasílabos melódicos puros*, un gran número de ellos pertenecen al subtipo *silabotónico* así denominado. Sin embargo, olvidamos que hay otros metros que no se integran al “sistema” rítmico heptasílabo del poema como totalidad.

Ahora bien, ciertamente se trata de versos libres, por lo que el análisis real ha de hacerse como estructuras rítmicas supuestamente no sujetas a regularidad acentual y silábica. Como era de esperar, su análisis como *verso irregular de acentuación variable* no nos ofrece *a priori* los conocidos factores de ritmo como la rima, la sílaba para el sistema silábico, el acento para el sistema acentual, ambos para el sistema silabotónico o las cláusulas o pies acentuales para el cuantitativo. Siempre desde el punto de vista fónico, los únicos tres elementos de regularidad que encontramos, a los que queda reducido el ritmo, son la pausa final de verso, elemento que, como afirma Bělič, es de “vida o muerte” para la constitución del verso en tanto verso, la fuerte cláusula final oracional y los acentos rítmicos en torno a los que hemos agrupado palabras o grupos de intensidad. Creemos que este último elemento, el acento en torno a palabras y grupos de intensidad, por su *semantismo* asociado al desenvolvimiento natural del código lingüístico, y junto a los otros dos factores, favorece la percepción del ritmo por el lector común o no avisado. Al mismo tiempo, hace que los elementos de sentido adquieran el mismo rango que los elementos fónicos. Para no ser exhaustivos, comprobemos como uno de estos “segmentos” –así los llama Bělič-, aquel de tipo OOóO, se repite, a excepción de un verso, 24 veces a lo largo de los 17 versos de esta primera estrofa, en distintas posiciones y más de una vez en algunos versos: *un mercado; de sus vigas; de las moscas; toleraban; y el asedio; en la euforia; a mucamas; a señoras; mordisqueando; a sus hambres; a humildes mayordomos buscadores; a hechiceros; con los labios; por la grasa; esperaba; al menester; pero nunca; en lo oscuro; tras la audacia; de los tontos; tras la poma, reyezuelo*. A pesar de su frecuencia, constatamos que no se trata aquí, gracias a la *variabilidad* de los *segmentos semánticos* del verso español, de la conocida *versificación libre de cláusulas*. De lo que se trata es de las naturales estructuras lingüísticas del español, en amplitud de variantes, haciendo o creando ritmo tanto fónico como semántico: *versos irregulares variables* con un segmento rítmico-semántico predominante de tipo OOóO.

Con el análisis de la “Segunda Elegía” de Curbelo, llegamos al final de este capítulo en el que pretendimos abordar la cuestión formal, poco atendida por Bloom, desde una perspectiva agonística o revisionista. Por tanto, se impone un balance de lo hasta aquí expresado. ¿De qué nos sirve la teoría métrica de Bělič dentro del enfoque revisionista de la teoría de las influencias poéticas de Bloom? Pues bien, como expresamos al inicio del capítulo, la teoría métrica del *verso de acentuación variable*, por su propia naturaleza revisionista en tanto teoría, se presta adecuadamente como herramienta teórica para develar el *agon*, ahora desde lo formal, de los textos de los poetas aquí estudiados: Manzano y Almanza revisan la poesía cuantitativa desde los respectivos poemas estudiados, y desde otros textos que cuestiones de espacio nos impiden analizar; Almanza además reivindica la independencia del verso ante la serie, y paradójicamente, la dependencia de la serie del verso solo; cuestiona además la invariabilidad y rigidez del sistema silabotónico en la figura del endecasílabo dactílico; también Almanza revisa las fronteras entre tradición y vanguardia, reconciliando experimentación extrema (artes visuales, fotos, poemas objetos, *performance*) junto a formas clásicas (endecasílabos, hexámetros, estrofa sáfico-adónica, sonetos séptimas); por último, Curbelo, re-escribe la libertad del verso libre desde la obediencia heptasilábica de la tradición, aunque, como vemos al aplicar la teoría del verso variable de Bělič, tal naturaleza heptasilábica sea más adaptable a la irregularidad de los segmentos rítmico-semánticos que a la regularidad de los patrones acentuales del heptasílabo tal como ha sido descrito hasta hoy





## Conclusiones

Esta investigación partió de observar el hecho de cómo tres poetas cubanos contemporáneos, no comprendidos en las diversas clasificaciones de “generaciones poéticas” establecidas hasta hoy por la crítica cubana, recibían poca o casi ninguna atención por parte de críticos cubanos y, por consiguiente, de la crítica internacional. Debido a ello, los tres poetas cuentan hoy con una cuota de visibilidad baja o nula, según sea el caso. Ante esta situación, decidimos convertir en el objetivo principal de esta tesis el estudio de la obra poética de estos tres autores en aras de determinar si su poesía alcanzaba, y alcanza, los niveles poéticos cualitativos que normalmente hallamos en el conjunto poético de obras de autores canónicos tanto occidentales como cubanos.

Desde el punto de vista teórico, debíamos optar entre un análisis, que llamaremos de formal general, de corte sociológico, que implicaría otorgar el protagonismo a factores extraliterarios que, aunque convenimos en que afectan todo texto en mayor o menor medida como práctica social, no prevalecen a la larga, según nuestra opinión, sobre los valores estéticos de la obra en sí, y un análisis, como acabamos de dejar entrever, de corte estético cuya función principal sería determinar si el o los valores estéticos encontrados en la obra de estos autores tienen la suficiente “fuerza” para homologar –e incluso superar— aquellos valores estéticos que la sucesión de juicios a lo largo de la tradición occidental ha determinado como aceptados para la poesía de los poetas del canon<sup>208</sup>. Al mismo tiempo y como se hace evidente, al optar por el análisis estético de la obra, y no por todo lo que circunvala al texto e, insistimos, lo afecta en menor medida, corrimos el riesgo de reducir esta investigación a un mero análisis de texto, lo que no respondía en lo absoluto a la necesidad de favorecer una mayor visibilidad de los autores del corpus. No obstante, si bien no queríamos otorgarle todo el protagonismo a la cuestión formal, tampoco queríamos desestimar del todo tal asunto. De modo que nos pareció de utilidad, en un primer momento teórico con el objetivo de analizar los

---

<sup>208</sup> Como sabemos por las últimas tendencias de los estudios académicos, los factores extraliterarios pueden ser, entre muchos, el lugar donde los autores producen su obra, el contexto económico político-social, su raza, género o estatus social, la capacidad personal del autor para promocionar su obra, la relación más o menos tensa con la producción crítica y los mecanismos del poder existentes, etc.

valores estéticos sin una perspectiva formalista, la teoría de las influencias poéticas de Harold Bloom.

La teoría de la ansiedad de la influencia o de las relaciones intrapoéticas de Bloom destaca por su complejidad. Del amplio aparato teórico de Bloom, que hemos expuesto en el capítulo respectivo, solo tomamos aquellos conceptos que nos han parecido más viables según nuestras intenciones investigativas. Destacan, entre los fundamentales, el concepto principal de *ansiedad de la influencia*, el concepto de *agon*, el de *mala lectura* o *mala interpretación*, el de *desvío* o *clinamen* y, englobando a estos conceptos, la *perspectiva revisionista* o las *comparaciones revisoras*. Como hemos intentado mostrar, por “influencia” Bloom no entiende sólo las más o menos veladas alusiones literarias o los ecos apagados de la obra de un autor anterior en la de un autor más reciente (Bloom 2011: 25), ni tampoco “una rivalidad edípica freudiana” (2009: 25; 2000: 46; 2011: 23), sino que se trata de un concepto relacional intrapoético más amplio, reconocido por el propio Bloom como “ambivalente” (1992: 100), pero que en Bloom mismo fue ganando en claridad definitoria y en síntesis en la medida en que su obra cristalizaba en el tiempo (Bloom 1975: 70; 1992: 03; 2009: 25-26; 2011: 23).

De toda nuestra reflexión teórica resultará obvio determinar que la *ansiedad de la influencia* es una especie de relación entre poemas y poetas. Esto significa que no hay entidad en sí sino un fluir o constante intercambio de una misma materia con uno o unos cauces: *todo poema es un inter-poema, y toda lectura de un poema es una inter-lectura* (2000: 17). Menos evidente resulta definir el *cómo* de esta relación, aunque podemos resumirla, a partir de lo que el propio Bloom expresa más arriba, como una relación dialéctica que ocurre o se ejecuta siempre sobre el eje o en el par dialéctico amor-defensa. Por supuesto, también tiene grados, matices, “densidades”, etc., que expusimos con mayor extensión en nuestro capítulo teórico.

Otro concepto que hemos manejado es el de “agon”. Para Bloom está estrechamente relacionado con el concepto de “defensa”, proveniente de Freud. Lo define como una *lucha por la supremacía estética* (2009: 27; 2011: 21). Otros conceptos como la “malinterpretación”, la “mala lectura” o “lectura errónea creativa”, el “equivoco poético”, el *desvío*, el *clinamen* comparten el denominador común de ser el “acto de corrección creadora” (1997: 41). Este denominado acto de corrección creadora, bajo cualquiera de sus especies antes mencionadas, puede ir desde cómo un poema (texto) revisa a otro u otros poemas (textos), pasando por cómo

cada “ingenua” lectura revisa al poema (texto) que lee, hasta llegar al acto de corrección creadora “antropofágico” del propio autor sobre su propia obra (1992: 96).

En penúltimo lugar, aunque los expusimos en el capítulo teórico, hemos utilizado en menor medida todo el aparato teórico de Bloom relativo a la aplicación más o menos rígida de los *seis cocientes revisionistas* así como el esquema y los tropos del *mapa de la mala lectura* por considerarlos, como demostramos con el propio criterio de Bloom, en ocasiones, forzados.

Finalmente, debido al empleo de la teoría de Bloom y a su relación con la cuestión canónica, nos hemos apoyado, aunque con parquedad, en algunos de los conceptos provenientes de todo el aparato teórico producido en torno a la reflexión sobre la construcción del canon como son los casos, por ejemplo, de los conceptos de “coloquio crítico continuado” de Harris (1991), “conversación transgeneracional” de Kermode (1999), entre otros.

Como insinuamos más arriba, en un segundo momento teórico, decidimos, aunque en menor medida, contrabalancear la ausencia de la perspectiva formal en la teoría de Bloom con un análisis propiamente formalista, intentando insertarnos en los debates o problemáticas que aún persisten en los estudios de métrica española y que quedan expuestos, en particular, en la obra del hispanista checo Oldřich Bělič. Para que ambas líneas teóricas mantuvieran su cohesión, hemos hecho el abordaje formalista, pues perfectamente se presta a ello, también desde una perspectiva revisionista. Por su parte, Bělič cuestiona la naturaleza del verso español apoyado en la existencia de lo que él denomina “segmento rítmico-semántico” y propone como solución el concepto de *verso variable* o *verso de acentuación variable* que no se contrapone diametralmente a las otras clasificaciones más o menos manejadas por la métrica actual como el *verso cuantitativo*, el *silabotónico*, el *silábico*, el *tónico* o *acentual* y el *libre*, sino que las engloba. El aporte concreto de Bělič consiste en reconciliar de una vez en el verso español el aspecto semántico con el aspecto rítmico: “no buscar pies sino segmentos que, agrupados alrededor de las cimas prosódicas, sean al mismo tiempo rítmicos y semánticos (grupos rítmico-semánticos)” (Bělič 2000: 488). Una de las consecuencias de su teoría es la definitiva eliminación de los pies de origen grecolatino, aunque ajenos a las particularidades del idioma español, que aún persisten en los análisis métricos. Hemos aplicado la propuesta teórica de Bělič a una mínima selección de textos de los tres autores aquí estudiados con resultados, a nuestro juicio, positivos. Mediante la teoría de Bělič, estos textos, que hubieran sido clasificados formalmente como de tipo *verso cuantitativo* (Manzano), *silabotónico* (Almanza)

o *libre* (Curbelo), son finalmente considerados como textos de *versificación variable* sin dejar por ello de poder ser considerados dentro de los tipos de versificación primeramente mencionados. De modo que, el sistemático cuestionamiento o la actitud revisionista de los autores del corpus, ahora en lo formal desde los mecanismos internos del verso, nos ha servido de caldo de cultivo para la revisión de determinadas clasificaciones métricas para las que la teoría de Bělič ha venido a ser además una conveniente aplicación y apoyatura.

Como ya explicamos, para llegar al punto de interesarnos principalmente por cuestiones estéticas, en nuestra introducción descartamos rápidamente ciertas perspectivas que nos hubieran conducido por derroteros de corte sociológico. Por ejemplo, el posible análisis de la falta de protagonismo canónico de estos tres autores desde una perspectiva anclada en lo espacial o geográfico choca contra el hecho de que dos de estos autores, Manzano y Curbelo, se hayan desplazado desde hace años de sus lugares de origen, la provincia de Camagüey, para residir en la capital del país, La Habana, centro editorial y de difusión, sin que tal gesto haya provocado un apreciable grado de mayor atención por parte de la crítica. Desde el punto de vista editorial, como vimos en nuestro estado de la cuestión, tampoco el hecho de alcanzar estos dos autores un número respetable de publicaciones y de premios, tanto nacionales como internacionales, ha representado una mayor cuota de visibilidad crítica. Si revisamos su bibliografía en los anexos, en el caso de Curbelo, el acceso temporal a determinadas funciones vinculadas a la estatalizada edición de libros en Cuba, como Jefe de Redacción de Poesía de la importante Editorial Unión en la capital —algo que pudiera considerarse como una cierta fuente de poder—, no redundó necesariamente en ganancias de mayor reconocimiento crítico para él. Manzano y Curbelo no han tenido además una posición abiertamente antagónica con el poder, como sí sucede con Almanza. Ni las posiciones de los primeros ni la del último han influido con determinación para llegar a ser más visibilizados como poetas canónicos. Como ya expresamos con anterioridad, los análisis que priorizan la manera en que se tejen en Cuba las relaciones entre literatura y poder chocan, a nuestro juicio, con la evidencia de que la literatura en Cuba, y mucho más la poesía, como tantos elementos del complejo tejido social cubano, no disfrutan de ningún margen de maniobrabilidad para dialogar en buena lid con las estructuras del poder, como sucede a menudo en las sociedades en las que son producidos muchos de los conceptos teóricos utilizados por tales teorías y que surgen a su vez como reflejos de estas mismas sociedades. Como ya expresamos, la ausencia de tres pilares básicos para que se den

las condiciones mínimas para el ejercicio del poder en mayor o menor medida, a saber, la libertad de prensa, la libertad de asociación y la libertad de expresión, gravan, y aún peor, desfiguran cualquier análisis serio y bien intencionado sean cualesquiera sus presupuestos teóricos. Así, puestas a un lado tales perspectivas, nos quedamos con las cuestiones estéticas cuya estabilidad se sedimenta mejor en los documentos literarios de los tres poetas estudiados.

Resumida esta investigación hasta este punto, podemos pasar a emitir las siguientes conclusiones:

1. Sobre la poesía de Roberto Manzano:

a) Desatención de la crítica

Roberto Manzano (1949) es, junto a Rafael Almanza, uno de los autores menos beneficiado por el ejercicio de la crítica. Como lo hemos referido en varias ocasiones, su primer libro *Canto a la sabana* (1996), fue desde la década del setenta sistemáticamente excluido de los planes editoriales de las dos únicas casas editoras de poesía de entonces — *Letras Cubanas* y *Unión*— por una razón evidentemente de desacuerdo con su estética, como lo demuestra el término peyorativo *tojosismo* tempranamente aplicado a su estilo. Actualmente, a pesar de haber publicado veintitrés volúmenes poéticos y de haber obtenido numerosos premios provinciales, nacionales e internacionales, la poesía de Manzano pasa “sin penas ni glorias” ante los ojos de la crítica como lo demuestra, por ejemplo, uno de los últimos estudios de los proyectos poéticos cubanos en el que sólo se hace referencia al fenómeno “tojosista” de los años setenta ampliamente superado por Manzano (Cabezas Miranda 2012).

b) Marcada singularidad estilística

Ahora bien, a pesar de la situación descrita en el párrafo precedente, nuestra investigación demuestra que la poesía de Manzano muestra un sólido nivel de singularidad estilística claramente definido. Como lo indica el propio título de uno de sus libros, *Synergos* (2005), el estilo poético de Manzano se caracteriza por una sinergia que no tiende a las largas enumeraciones acumulativas sino más bien a las asociaciones analógicas complejas y aglutinantes, las que, al agrupar, con un especial manejo de lo espacial, un disímil número de aspectos de la realidad, dan como resultado una impresión de inmensidad cósmica que recuerda, salvando las distancias, a autores canónicos como el norteamericano Walt Whitman, al francés Saint-John Perse o al chileno Pablo Neruda.

Como vimos en nuestro análisis, la generación de nuevas acepciones marcadas por una necesidad analógico-poética (p.ej.: *encaminismo*), la combinación de un vocabulario heterogéneo altamente inclusivo, en el que ningún término, provenga del sector humano que provenga, queda *a priori* excluido, junto a la selectiva ubicación de los mismos dentro del discurso, orientados espacialmente hacia la conjunción de extremos antitéticos del tipo arriba-abajo, adentro-afuera, pequeño-inmenso, disyunción-conjunción, entre otros, marca el peculiar estilo de la poesía de Manzano. La impresión de inmensidad, la sensación de encontrarnos ante una poesía cargada de visiones cósmicas que nos permiten ver el universo de un golpe, son dos de sus mejores marcas. A esto hay que sumar otras dos, por último, una proyección ética de inclusividad hacia el otro y lo otro y un lenguaje centrado en cuestiones ontológicas como el sentido del sacrificio y del dolor humano, ambas explicitadas con sistematicidad a través de su discurso poético. La sumatoria de estas características genera la marcada percepción humanista de la poesía de Manzano que ha sido señalada ya por otros autores (Almanza, Hernández Sánchez, Pozo).

c) Depurado dominio formal

A las marcas estilísticas señaladas con anterioridad hay que agregar el amplio y conveniente uso que hace Manzano, según sea el contenido del poema, de las variadas formas poéticas. Su repertorio formal incluye un número importante de décimas clásicas como, por ejemplo, las de *El racimo y la estrella* (2002) u otras innovadoras (heterométricas) como las del poema 16 y 20 de *Synergos* o las de *La hilacha* (2009), sonetos de varios tipos e innovaciones, seguidillas, octavas reales, cuartetas, serventesios, silvas, romances, romancillos, endechas, entre otros. En cuanto a los metros utilizados, encontramos principalmente octosílabos, endecasílabos y alejandrinos, aunque también hallamos versos de arte menor como heptasílabos, hexasílabos, pentasílabos, tetrasílabos, trisílabos, versos de arte mayor de dieciséis a veinte sílabas así como abundantes versículos. Por último, como vemos en el capítulo cuarto, Manzano maneja con soltura las estructuras internas de los versos, los hasta hoy llamados pies métricos.

d) Diálogo intenso con la tradición

Por último, habiendo repasado las características anteriores, o sea, su marcada singularidad estilística, su depurado dominio formal, podemos señalar lo que a nuestro

juicio resulta la condición en la que más se ha enfocado esta investigación. Hemos demostrado, a lo largo de las dos secciones dedicadas a Manzano, cómo, más allá de la herencia que recibe el poeta de determinados autores canónicos —y que en ocasiones él mismo revela— resulta constatable una tensión, una pre-ocupación, *una ansiedad de la influencia*, siempre entendida, según Bloom, como una no-rivalidad edípica, al relacionar algún aspecto de la obra de Manzano con algún o algunos aspectos de la obra poética de determinados poetas precursores. Así, hallamos cierta ansiedad de la influencia en la poesía de Manzano en relación con ciertos aspectos de la poesía de Martí —el humanismo entendido como universalidad y eticidad— y también la hallamos en su poema efrástico en relación con el cuadro homónimo de Repin cuando el pesimismo reactivo del sufrimiento resignado es substituido por el optimismo pro-activo del sufrimiento aceptado. También vemos que, desde el punto de vista formal, hay ansiedad de la influencia a la hora de igualar o superar aspectos formales —estrofas, versos, rimas, “pies”— utilizados por la tradición poética occidental.

## 2. Sobre la poesía de Rafael Almanza:

### a) Desatención de la crítica

En cuanto a su relación con la crítica, en una situación aún más grave que la de Manzano hallamos la poesía de Rafael Almanza (1957), quien pasa por ser un poeta desconocido en Cuba. Su obra ensayística es reconocida y citada tanto dentro como fuera de Cuba (Rodríguez 2001, Price 2014, 2015), pero pocos o ninguno se refieren a él como poeta. Las causas para tal desatención se entrecruzan. Al igual que Manzano, al leer los libros de juventud de Almanza, *Libro de Joven* (2003) y *El gran camino de la vida* (2005), cuyos textos fueron escritos entre los años setenta y ochenta, notamos que se trata de una poesía de códigos estéticos ajenos a los códigos poéticos del coloquialismo, lo que nos permite comprender por qué no fueron publicados o no recibieron premios importantes durante esos años de dominio casi absoluto del coloquialismo sobre las dos únicas casas editoras de poesía pertenecientes al estado. Habrá que entrecruzar además dos factores importantes a tener en cuenta, a saber, su explícita oposición política y su decisión personal de permanecer en provincia, alejado de la capital, eje de la difusión de la poesía en Cuba. Sin embargo, en relación con estos dos factores, hemos constatado que la actitud contraria, tanto en Manzano como en Curbelo, o sea, en primer lugar, el

hecho de no erigirse en antagonistas políticos explícitos no ha redundado en un saldo positivo canónico importante, como el hecho de haber desplazado el lugar de residencia de la provincia a la capital, si bien probablemente haya facilitado la logística de los intercambios con la esfera editorial, tampoco ha impactado grandemente en el reconocimiento canónico de estos dos poetas. Un último factor a agregar en relación con la poesía de Almanza es la decisión de este poeta, a partir de los primeros años del siglo XXI, de no publicar su poesía en Cuba, por razones cuyo proceso de decisión resultaría extenso de reseñar. La poesía de Almanza (2003, 2005 y 2014) ha sido publicada en Miami, por *Homagno*, editorial de autor sin fines comerciales o de lucro. Los libros, que pudieran ser distribuidos a los críticos por el propio poeta en Cuba, apenas logran entrar al país porque, según reseña el autor, pocos o nadie se atreven a llevarlos al país. Es importante acotar que, al igual que en los casos anteriores, tanto Manzano como Curbelo han publicado y distribuido sus libros en Cuba por las redes de publicación y distribución establecidas sin que de ello resulte un cambio significativo desde el punto de vista del reconocimiento crítico.

b) Marcada singularidad estilística

Al igual que en el caso de Manzano, nuestro análisis del himno “Desde el Sueño” o cualquier lectura que hagamos de otro himno del libro *HymNos* (2014) nos permite corroborar la presencia de unos rasgos estilísticos bien definidos. A diferencia de Manzano, la poesía de Almanza depende menos de los aspectos pictóricos, de la visualidad, aunque esto no significa que las imágenes novedosas no abunden: *la muchedumbre del ardor/los sobrenombres del querer*. El rasgo estilístico más llamativo de la poesía de Almanza es su energía, su vigor, su condición positiva, exultante, jubilosa. Para causar esta impresión optimista y celebrativa, en primer lugar, como vimos en nuestro análisis de “Desde el Sueño”, Almanza combina una cuidada selección de adjetivos y sustantivos en metáforas renovadoras. En segundo lugar, y quizás de mayor importancia que lo anterior, encontramos, como rasgo estilístico fundamental, la celebrativamente orientada selección de los verbos y los tiempos verbales. En tercer lugar otro rasgo importantísimo de la poesía de Almanza es la presencia o el diálogo festivo y poseyente con el Tú polifónico. Por otra parte, como presentamos en nuestro estudio, los *HymNos* esconden en su título la clave de su lectura. Los himnos son himnos,



en tanto composiciones poéticas, pero también son Hym(ENE)os, composiciones poéticas concebidas para las nupcias y, por supuesto, son la celebración en sí de unas nupcias. El Sí de las bodas espirituales del Yo con el Tú *indistinto* para ser la re-unión del Nos es la clave central para la lectura de este homérico poemario de Almanza. De ahí el lenguaje celebrativo que hemos descrito a lo largo de las secciones dedicadas a la poesía de Almanza. Y, por ende, de ahí también el lenguaje dialogante y la alta incidencia de las referencias al Tú y del propio pronombre Tú como marca estilística. Es importante insistir en que reducir el Tú de Almanza al Tú divino, al tú de la amada o del amado o al tú de lo otro o de los otros, sería privar su propuesta estética de su mejor ganancia. Almanza propone la destrucción de la escisión, la ligazón de los contrarios, la re-unión de los opuestos, cualesquiera que sean. Como hemos visto, todo en su obra, tanto el contenido como la forma, apunta en esta dirección. Por tanto, sujeto a esta dinámica, el Tú de Almanza es *indistinto*.

A estos tres rasgos, habrá que sumar otros factores estilísticos como son el frecuente empleo de las oraciones exclamativas, acorde con el tono festivo; la equilibrada interacción sistemática entre lo verbal y lo visual, constatable en gradaciones que van del simple uso de las alteraciones morfológicas y los encabalgamientos semánticos, del empleo de los signos con intensiones performativas como los dos puntos, el guion y los paréntesis, del uso marcado del blanco, particularmente en el himno “Desde el Sueño” – aunque se extiende a otros himnos como, por ejemplo, “Iconos” (línea o agrupamiento de versos como icono), “Virtual” (estructura estrófica como espejo), “Vórtice” (verticalidad y rotación del poema como eje), “Semejante” (verticalidad), “Áncora” (centralidad del texto como ancla)—, pasando también por el empleo icónico de formas poéticas clásicas como la estrofa sáfica-adónica (como escalera descendente en “Desde el Sueño”) hasta llegar a elementos más radicales visualmente como los caligramas, los carteles, los símbolos de la heráldica, el himno fotográfico y los poemas objeto. No queremos tampoco dejar de constatar, por último, la extensión épica de los textos poéticos en *HymNos* y el equilibrio entre verso clásico, en particular los endecasílabos, y el verso contemporáneo o libre.

La conjunción de todos estos factores genera un estilo claramente distinguible, aunque provoca a su vez un difícil consenso a la hora de clasificar la poesía de Almanza.

Por la forma, ¿se trata de poesía clásica por la alta frecuencia de todos los tipos de endecasílabos o moderna por la variada utilización de elementos contemporáneos (verso libre, caligramas, carteles, fotos, poemas objeto)?; por el tema, ¿se trata de poesía mística, religiosa o erótica por el trato del Yo con el Tú? Finalmente, por su extensión, por el tono, por su valor performático, ¿se trata de poesía lírica, épica o dramática? A nuestro juicio, este carácter inclasificable es deseado y constituye, puesto que reúne a los opuestos, la marca estilística fundamental de la poesía de Almanza.

c) Depurado dominio formal

En cuanto a la cuestión formal, en la sección precedente ya mencionábamos el elemento formalista fundamental de la poesía de Almanza: el intenso uso del endecasílabo en todas sus variantes, lo que lo distingue de los otros autores y de buena parte de la poesía contemporánea. En los tres libros de poesía de Almanza hasta ahora publicados por Homagno, *Libro de Joven* (2003), *El gran camino de la vida* (2005) e *HymNos* (2014) encontramos más de 5000 endecasílabos, de ellos, como vimos en el capítulo cuarto, más de 400 endecasílabos dactílicos, anapésticos o de gaita gallega en el himno “Iconos”. Al compararlo con los ejemplos canónicos, que recientemente nos ofreciera en su excelente monografía Domínguez Caparrós (2009), comprobamos que, con la excepción del caso de poesía dramática de Eduardo Marquina, el himno “Iconos” constituye el mayor caso de uso intencional de este tipo de endecasílabo en la poesía lírica en español, superando incluso a conocidos poemas canónicos como “Pórtico” de Rubén Darío o “Eterna sombra” de Miguel Hernández. Si, desde el punto de vista técnico, este esfuerzo no bastase para figurar en, al menos, el canon métrico hispánico, se podría agregar el trabajo con la estrofa de arte mayor de siete versos y con la rima –52 séptimas o septetos—, en el himno “Anual”, que por cuestiones de espacio no hemos tratado. Acotamos, por supuesto, que la cuestión formal no puede dejar de verse en estrecha relación con los valores estéticos de la poesía de Almanza. La mera producción de un tipo de estrofa o verso no constituye mérito en sí, sino la disposición de tales herramientas en función del mensaje del discurso poético. Es desde esa perspectiva que debemos mencionar otro elemento importante: el tratamiento en el himno “Iconos” de la esticomitia en la poesía lírica, o sea, el verso como unidad *versus* la serie, siempre dentro de la perspectiva de la reunión de opuestos, un tema ampliamente debatido en el ámbito

de la métrica (Balbín, Quilis, Domínguez Caparrós, Paraíso, Pardo, etc.). Mencionamos una vez más el renovado empleo con fines icónicos de la estrofa sáfico-adónica en el himno “Desde el Sueño”, el empleo del haiku en el himno “De la Almendra” y el trabajo con el soneto tanto en sus dos primeros libros como en las 102 composiciones de este tipo que conforman el himno “Del amor divino” y que revisan la condición autónoma de esta estructura (Pardo 2014).

d) Diálogo intenso con la tradición

En lo que concierne el diálogo con los poetas precursores, la enumeración es considerable. Partamos de la monumentalidad de los himnos, con poemas de más de 600 versos, estas composiciones se inscriben por sí solas en la tradición occidental que comienza, sin pretender ser prolijos, con Homero, Virgilio, Dante, Góngora y las grandes tiradas de versos de la poesía dramática española de los Siglos de Oro, pasa por poetas de otras tradiciones como Wordsworth, Whitman, Eliot, Mallarmé, Valéry, Saint-John Perse, de Campos, Walcott, y se acerca a la selecta lista canónica contemporánea de poemas extensos en español como, por solo citar algunos, “Espacio” de Juan Ramón Jiménez, “Altazor” de Vicente Huidobro, “Canto General” de Pablo Neruda, “Muerte sin fin” de José Gorostiza, “Piedra de Sol” y “Blanco” de Octavio Paz, “Dador” de José Lezama Lima y varios poemas del desconocido poeta cubano Samuel Feijóo –“Beth-El”, “Faz” e “Himno a la Alusión del tiempo”. Estos últimos poemas extensos, y en específico el último por su propio título, pudiera percibirse como un antecedente inmediato de los himnos de Almanza en la poesía cubana, por lo que habrá que estudiar en algún momento las relaciones intrapoéticas entre los poemas extensos de Feijóo e *HymNos*. Por otra parte, es obvio que los himnos o himeneos, como composiciones, remiten a la tradición grecolatina. Pero, como hemos expresado anteriormente, la ansiedad de la influencia a la que se refiere Bloom no tiene nada que ver con las más o menos evidentes intertextualidades, alusiones, referencias o ecos de los poetas precursores en los poetas posteriores. La ansiedad de la influencia no puede reducirse a “simplemente un estudio de las fuentes” (Bloom 2011: 18). Esto es lo que tratamos de demostrar con el análisis de la relación entre el himno “Desde el sueño” de Almanza y “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” de Mallarmé. Con este himno, con el tratamiento dado al sentido del blanco, Almanza logra situarse de igual a igual en el

espacio poético que ocupaba hasta ahora, no solo Mallarmé con su poema visual, sino, por ejemplo, Apollinaire con sus caligramas o Paz con “Blanco”, u otros poemas visuales. “Desde el Sueño” es, según lo expresa Bloom, una *ansiedad conquistada*.

En Almanza, la ansiedad de la influencia se sitúa también en la “relación” con la sencillez martiana. Como mostramos en el capítulo tercero, sobre la sencilla estructura de los monosílabos de Almanza –Yo, Tú, Nos, Sí— se erige todo el discurso de los *HymNos*, “paradójicamente” contrario, en su aspecto formal, al discurso de los *Versos sencillos*. Así, los *HymNos*, desde su *desvío*, constituyen una – ¿la única de la poesía cubana actual?— de las respuestas revisoras a los *Versos sencillos*. Como hemos visto, ambos discursos coinciden en que se mueven en el eje dialéctico amor-odio. Ambos buscan y dan una respuesta desde ese mismo cauce. Martí propone el hombre “sincero” y Almanza el hombre “DiAmante”. Martí se resuelve a una guerra ética “sin odio”, Almanza a la ética de una re-unión de opuestos, de una inclusión desde el Amor, de una abolición de las diferencias, de una re-conciliación de lo (di)verso en el un(o) del Amor Uni-versal.

Por último, al aplicar la teoría de Bělič, nos topamos con la posibilidad que ofrecen los numerosos endecasílabos “dactílicos” de “Iconos” para revisar la aplicación del silabotonismo al verso español y su clasificación como tal. Así, concluimos que los aparentemente regulares endecasílabos silabotónicos de “Iconos” podían ser también –y mejor—clasificados como *endecasílabos de acentuación variable*. Con los 576 endecasílabos esticomíticos de “Iconos” Almanza revisa, como ya vimos, conceptos métricos como la serie y el verso aislado o verso poema.

### 3. Sobre la poesía de Jesús D. Curbelo:

#### a) Desatención de la crítica

Al igual que Manzano y Almanza, Jesús D. Curbelo (1965) ha recibido poca atención por parte de la crítica. Su caso constituye el testimonio de que alcanzar determinadas posiciones en el campo literario como, por ejemplo, publicar temprano y frecuentemente en Cuba, desplazarse de la periferia provincial al potencial centro de difusión que es La Habana, participar con relativa asiduidad en los mecanismos legitimadores que la vida literaria provee (concursos, premios, jurados, acceso a la prensa, instituciones y universidades), ejercer una profesión como funcionario de cierto

rango dentro de la maquinaria de producción estatal literaria cubana y generar además una sólida, y mejor comercializable, carrera como narrador no garantizan de por sí un reconocimiento canónico por parte de la crítica. Como vimos, desde un punto de vista sociológico y en relación con los otros dos autores, la interacción de Curbelo con el campo de poder literario cubano ha sido amplia, variada y sistemática. Sin embargo, al preparar el estado de la cuestión, nos asombró constatar que este prolífico, polivalente y proactivo poeta no era citado como poeta, aunque sí como crítico en no pocas ocasiones, en un reciente y prolijo estudio de la poesía cubana contemporánea (Cabezas Miranda 2012), no como olvido voluntario de esta seria investigación, sino probablemente como resultado de la poca o ninguna atención que el autor de este estudio encontró en la crítica nacional sobre la obra poética de Curbelo. De modo que, la construcción del canon cubano, al menos en los estudios internacionales de la poesía cubana contemporánea, ha partido de bases – en principio, la crítica nacional— perfectamente corregibles.

b) Marcada singularidad estilística

Como en el caso de los otros dos autores, afirmar, como acabamos de hacer, que la construcción actual del canon poético cubano debe ser corregida, pasa por el reconocimiento de la singularidad estilística, la voz distinta, de la poesía de Curbelo. Los dos rasgos estilísticos fundamentales de Curbelo son lo que Almanza oportunamente llamo “erótica de la palabra”, que se extiende por el resto de su obra, y su acertada expresión de la duda o dudas ontológicas que, en muchas ocasiones, toma cuerpo en su constante interrogación. Erotismo e interrogación ontológica constituyen dos caras de un mismo fenómeno en tanto que la indagación sobre sí mismo transita, aunque no siempre en otros poetas y pensadores, por la revisión de las propias bajas pasiones y las propias miserias humanas como la apostasía, la infidelidad, la envidia, el ansia de poder y el ejercicio de la maldad. Si situamos el particular erotismo de Curbelo, primero como mecanismo formal para poseer la forma, y a la vez como posible parte del contexto de las bajas pasiones, comprenderemos entonces el tratamiento de lo erótico como una de las tantas posibilidades de indagación ontológica, por lo que ambos rasgos estilísticos van de la mano. Una vez más estos demarcados rasgos estilísticos se logran a través de una cuidada selección del vocabulario puesto a funcionar en una combinatoria metafórica en la que una gran pregunta ontológica es “encajada” dentro de un discurso poético

aparentemente “lastrado” por el aparente mundanal tópico erótico. Estas dos líneas estilísticas de Curbelo pueden ser verificados en otros textos y en otros volúmenes, incluso anteriores, como es el caso, por ejemplo, del poema “Deuda” del poemario *Libro de cruel fervor* (1997) en el que justamente se pregunta o se indaga sobre el tema de la influencia del idioma —como deuda— y de sus poetas dentro de un discurso erótico en el que la lengua española es presentada como madre y el poeta como hijo, pero ambos en una relación de tipo incestuosa.

c) Depurado dominio formal

En la sección dedicada al análisis de la obra de Curbelo hemos resumido cómo la forma en el soneto “La orgía” apoya su contenido, ejemplo que también puede servir a los fines de esta sección. También vimos en la sección dedicada a este poeta y en el anexo II el abarcador trabajo de Curbelo con las estructuras poéticas. En cuanto a su variedad, es Curbelo el poeta que emplea más formas diversas: octavas reales, ovillejos, rondas, silvas, tercetos encadenados, seguidillas, redondillas, quintillas, estancias, sonetillos, poemas en prosa, pero, sobre todo emplea el soneto y la décima, a los que, como vimos, no en balde dedica sendas antologías personales. Los metros también ganan en diversidad pues, junto a las variedades del endecasílabo en el soneto o en tiradas libres y al octosílabo de la décima, encontramos los hoy poco usados decasílabos, en varios tercetos, o los hexadecasílabos. Cada poemario de Curbelo, a excepción de poemarios de su segunda etapa como *Cirios* (2002) o *Parques* (2004b), despliega un número considerable de formas poéticas, lo que hace de Curbelo un incontestable cultivador de las estructuras formales en la poesía hispana contemporánea.

d) Diálogo intenso con la tradición

En relación con el diálogo con los poetas canónicos, pudiera parecer que la obra poética de Curbelo, debido a su sistemático y explícito juego intertextual, es la obra poética más fácil de abordar. De cierto modo lo es, en tanto que alusiones abiertas (el título del libro *Extravagario* de Neruda como *Extraplagiario* o *Cuestiones de agua y tierra* de Dante), ecos (estilo de Martí en *Libro de Lilia Amel*), intertextos (fragmentos de *Los motivos del lobo* de Darío en *El lobo y el centauro*), por solo citar algunos ejemplos, son constante y fácilmente detectables a lo largo de toda su obra. Sin embargo, como hemos venido insistiendo, si bien este “revelar las fuentes” puede presentarse como una

primera capa de las relaciones intrapoéticas entre Curbelo y los poetas precursores, no es precisamente ese el objetivo final de la indagación sobre la ansiedad de la influencia de la teoría de Bloom. Con las herramientas de esta teoría, encontramos en Curbelo una preocupación ontológica que él mismo destaca, en una de las entrevistas citadas, como línea fundamental de la poesía cubana y en la que además, en aras de corregir la crítica sobre la obra poética de Nicolás Guillén y su consiguiente posición en el canon, incluye a este último. Posicionarse en el espacio poético de las grandes e importantes preguntas ontológicas sobre el ser, ocupado ya por los padres-canónicos cubanos, como el propio Guillén, constituye una menos evidente marca de relación intrapoética con los poetas canónicos y un signo menos visible de la ansiedad de la influencia en la poesía de Curbelo. Más ardua aún resulta la ansiedad que provoca lo que Curbelo llama su labor para “la recontextualización del soneto y la décima”. Como vimos, no se trata tanto de re-hacer estas formas con malabares formales más o menos acertados o novedosos desde el punto de vista técnico, aunque también hay mucho de ello, sino de descender, por ejemplo, a los orígenes del soneto, a la comprensión de los principios del *Dolce stil novo* así como la obra de Dante y Petrarca para descomponer el sentido original de la creación de esta estructura formal, concebida, en su perfección formalista original, como reflejo de la vía de perfección moral a la que aspiraban aquellos poetas. La recontextualización del soneto en Curbelo –y de la décima—, que es una *ansiedad de la influencia*, un *agon* y parte de su *desvío* o *clinamen*, pasará entonces por la revisión de la concepción de esta estructura poética como práctica de perfección utilizándola ahora, en primer lugar, como medio de expresión de las pulsiones eróticas del sujeto lírico y, por último, como vehículo para imprimir las bajas pasiones que se presentan en él como los primeros escaños del camino liberador de su propia miseria espiritual.

Desde el plano formal, por último, hemos comprobado también cómo, apoyándonos en las herramientas de la teoría de Bělič, encontramos en los versos libres de Curbelo una posibilidad de *revisión* de la naturaleza del verso libre español. En nuestro análisis, pasamos revista a algunas de las clasificaciones de este tipo de verso (Navarro Tomás, Paraíso y López Estrada) sin que lográsemos hacerlas coincidir de manera plena con los versos libres de Curbelo. Tal como hicimos para el caso de la *versificación cuantitativa* con textos de Manzano y Almanza y de la *versificación*

*silabotónica* con un texto de Almanza, el verso libre de la “Segunda Elegía” de *El lobo y el centauro* (2001) se prestó revisoramente para demostrar la pertinencia de considerar la existencia en español del verso *libre* de acentuación variable prefigurado en la teoría de Bělič.

En resumen, a pesar de que la crítica cubana los desconoce o reconoce poco, la conjunción de un estilo definido, un dominio formal y, sobre todo, una sistemática emulación con la tradición canónica partiendo de una filiación, todas ellas vistas como estrategias o herramientas que conduzcan al canon, permiten presuponer que Manzano, Almanza y Curbelo pueden convertirse en poetas canónicos puesto que esas mismas estrategias las encontramos en las obras de los poetas que el consenso de lectores ha aceptado en el canon.

Llegados de este modo al término de esta investigación, creemos haber cumplido con el objetivo principal de ésta, el estudio de la obra, principalmente de la poesía, de los autores cubanos contemporáneos Roberto Manzano, Rafael Almanza y Jesús David Curbelo. En cuanto a los tres objetivos específicos que nos propusimos, hemos constatado que resultaba insuficiente el análisis del campo histórico político y poético para determinar el porqué de la falta de visibilidad crítica de los poetas del corpus, hemos observado e identificado los elementos del corpus poético seleccionado que, principalmente desde la perspectiva agonística de la teoría de ansiedad de la influencia poética de Harold Bloom, *revisan* la poesía de los poetas canónicos precursores y hemos previsto, a partir de cuán fuerte han sido las “lecturas erróneas creativas”, el potencial o grado canónico de los poetas aquí estudiados. Mediante la demostración de sus valores estéticos tanto formales como no formales, hemos propuesto las obras poéticas de estos tres autores como un contracanon. En penúltimo lugar, con esta investigación creemos poder cumplimentar además nuestro objetivo secundario consistente en contribuir, al anexar una antología a esta tesis, a una mejor difusión de la obra de estos poetas. Consideramos finalmente haber demostrado la hipótesis de la que partimos, en la que establecíamos que el *hacer poético* de estos tres poetas cubanos contemporáneos, o sea, sus valores estéticos, por ser además del mismo proceder que el constatable en las obras de los poetas canónicos, les garantizan un alto potencial para su candidatura al canon poético cubano y, por ende, al canon occidental, cualesquiera que sean las circunstancias (históricas, políticas, geográficas, personales, etc.) que han impedido su acceso al canon en el pasado reciente, en el presente o en el futuro inmediato.



## Bibliografía

### Poemarios

Almanza Alonso, Rafael. *Libro de Jóveno*. Miami: Homagno, 2003.

\_\_\_\_\_. *El Gran Camino de la Vida*. Miami: Homagno, 2005.

\_\_\_\_\_. *HymNos*. Miami: Homagno, 2014.

Curbelo Rodríguez, Jesús David. *Insomnios*. Camagüey: Ediciones Ácana, 1994.

\_\_\_\_\_. *Extraplagiario*. Holguín: Ediciones Holguín, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Salvado por la danza*. La Habana: Ediciones Unión, 1995b.

\_\_\_\_\_. *Libro de cruel fervor*. Santa Clara: Ediciones Capiro, 1997.

\_\_\_\_\_. *Libro de Lilia Amel*. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza,  
1998.

\_\_\_\_\_. *El lobo y el centauro*. Santa Clara: Ediciones Capiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cirios*. Camagüey: Ediciones Ácana, 2002.

\_\_\_\_\_. *Apología del silencio*. La Habana: Ediciones Extramuros,  
2003.

\_\_\_\_\_. *El mendigo de Dios*. Santiago de Cuba: Ediciones Oriente,  
2004a.

\_\_\_\_\_. *Parques*. Santa Clara: Ediciones Capiro, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Éxodo*. La Habana: Ediciones Letras Cubanas, 2004c.

\_\_\_\_\_. *Aprendiendo a callar*. La Habana: Ediciones Unicornio,  
2005.

\_\_\_\_\_. *Sonetos imperdonables*. Camagüey: Ediciones Ácana, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cárcel, memoria y abrigo*. Santa Clara: Ediciones Capiro,  
2008a.

\_\_\_\_\_. *Las quebradas oscuras*. (antología personal). La Habana:  
Editorial Letras Cubanas, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Lilia Amel*. La Habana: Ediciones Gente Nueva, 2010.

- \_\_\_\_\_. *Dialéctica del silencio* (antología personal). Uruguay, Montevideo: Ministerio de Relaciones Exteriores, Universidad del Trabajo del Uruguay, Embajada de Cuba, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Anatomía del fracaso* (antología personal). Guayaquil: El Quirófano Ediciones, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Quemadura y fulgor* (antología personal). La Habana: Editorial Unión, 2013.
- Manzano Díaz, Roberto. *Puerta al camino*. Camagüey: Ediciones Ácana, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Canto a la sabana*. La Habana: Ediciones Unión, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *El hombre cotidiano*. Camagüey: Ediciones Ácana y Ediciones Memoria, 1996b.
- \_\_\_\_\_. *Pasando por un trillo*. Camagüey: Ediciones Memoria, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Tablillas de barro I*. La Habana: Ediciones Letras Cubanas, 1996c.
- \_\_\_\_\_. *Transfiguraciones*. Matanzas: Ediciones Vigía, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Tablillas de barro II*. Holguín: Ediciones Holguín, 2000.
- \_\_\_\_\_. *El racimo y la estrella*. La Habana: Ediciones Unión, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Pasando por un trillo*. Camagüey: Ediciones Ácana, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Encaminismo* (Antología personal 1970-1999). Camagüey: Ediciones Ácana, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *Synergos*. La Habana: Ediciones Letras Cubanas, 2005b.
- \_\_\_\_\_. *Poesía de la tierra*. Ciego de Ávila: Editorial Ávila, 2005c.
- \_\_\_\_\_. *Fogatas sobre el polvo*. México, Quintana Roo: Ediciones Nave de papel, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *Rapsodia de vivir*. La Habana: Ediciones Unicornio, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *La hilacha*. Matanzas: Ediciones Vigía, 2006c.
- \_\_\_\_\_. *Pensamientos libres*. Santa Clara: Ediciones Capiro, 2006d.
- \_\_\_\_\_. *Canto a la sabana*. La Habana: Ediciones del Proyecto Sur, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *El relámpago en la espiga*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *Tablillas de barro* (tríptico lírico). La Habana: Ediciones Unión, 2007c.

- \_\_\_\_\_. *Synergos* (segunda edición). La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007d.
- \_\_\_\_\_. *Synergos* (traducción al inglés de sus poesías escogidas por el poeta norteamericano Steven Reese). Estados Unidos, Ohio: Editorial Etruscan Press, 2009a.
- \_\_\_\_\_. *La hilacha y otras transfiguraciones*. La Habana: Editorial Unicornio, 2009b.
- \_\_\_\_\_. *La piedra de Sísifo*. La Habana: Colección SurEditores, 2012.

## Fuentes consultadas y citadas

- Alarcos Llorach, Emilio. *El comentario de textos*. Madrid: Castalia, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos y estudios literarios*. Madrid: Júcar, 1976.
- Alemaný Bay, Carmen. “Poesía cubana del siglo XX: 1980-2000”. *América sin nombre (Revisiones de la literatura cubana)*, Universidad de Alicante, 2 (2000), pp. 92-100.
- \_\_\_\_\_. *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- Alighieri, Dante. *Questio de aqua et terra*. En línea:  
<http://www.danteonline.it/english/opere.asp?idope=10&idlang=OR>. Accedido por última vez en noviembre del 2015.
- Almanza Alonso, Rafael. Cartas a Carlos Manresa. 2011-2013.
- \_\_\_\_\_. “Curbelo del silencio al silencio”, en Jesús David Curbelo. *Las quebradas oscuras*. La Habana: Letras Cubanas, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Eliseo DiEgo: el juEgo de diEs?* La Habana: Letras Cubanas, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *Los hechos del Apóstol*. Pinar del Río: Vitral, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Hombre y tecnología en José Martí*. Santiago de Cuba: Oriente, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Por el trillo de Manzano”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 15 (1999/2000), pp. 221-222.
- \_\_\_\_\_. “Jesús David Curbelo salvado por la danza”, *La Gaceta de Cuba*, 3 (1996), p. 62
- \_\_\_\_\_. “Una puerta hacia Roberto Manzano”, *Resonancias*, 9 (1990), p. 55.
- \_\_\_\_\_. *En torno al pensamiento económico de José Martí*. La Habana: Ciencias Sociales, 1990.
- Almendros, Herminio. “Notas sobre Martí innovador en el idioma”, Cairo Ballester, Ana (ed.). *José Martí. Valoración Múltiple*. La Habana: Casa de las Américas, 2007. Tomo 2, pp. 181-197.
- Alonso, Alpidio. “Con uno de los pies en el cielo o cómo liberarnos del Minotauro. Un cruce de miradas sobre la poesía (cubana) contemporánea”, *Amnios*, 5 (2011), pp. 40-54.
- Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969.

- \_\_\_\_\_. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1950.
- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos, 1963.
- Altieri, Charles. “An Idea and Ideal of Literary Canon”, *Critical Inquiry*, 10, 1 (1983), 37-60. Reimpreso en Robert von Hallberg (Ed.). *Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1984, pp. 41-64.
- \_\_\_\_\_. “A Procedural Definition of Literature”, en Paul Hernadi (Ed.). *What Is Literature?* Bloomington & London: Indiana University Press, 1978, pp. 62-78.
- Álvarez Álvarez, Luis, Gaspar Barreto Argilagos. *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Emilio Ballagas. Un poeta neobarroco*. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2008.
- \_\_\_\_\_. *El sueño y el laberinto*. Ciego de Ávila: Ediciones Ávila, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Tradición y renovación en la poesía”, *Sic*, 2 (1999), pp. 3-9.
- \_\_\_\_\_. *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Opción*, suplemento cultural del periódico *Adelante*, 1987.
- Álvarez de Morales Mercado, Cristina. *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom*. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- Arango, Arturo. *Reincidencias*. La Habana: Editorial Abril, 1990,
- \_\_\_\_\_. *Segundas reincidencias*. Santa Clara: Editorial Capiro, 2002.
- Arcos, Jorge Luis. “La segunda generación poética revolucionaria. Poetas nacidos entre 1951 y 1955”, en José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Sergio Chaple (coord.). *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La revolución (1959-1988)*. La Habana: Instituto de literatura y lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Letras Cubanas, 2008a, pp. 139-148.
- \_\_\_\_\_. “La poesía de José Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Samuel Feijóo, Gastón Baquero, Octavio Smith, Eugenio Florit, Félix Pita Rodríguez”, en José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Sergio Chaple (coord.). *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La revolución (1959-1988)*. La Habana: Instituto de

- literatura y lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Letras Cubanas, 2008b, pp. 54-81.
- \_\_\_\_\_. “Raúl Hernández Novás: la mirada desde el velo de amnios”, en Raúl Hernández Novás. *Amnios*. La Habana: Ediciones Ateneo, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX”, en *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana Siglo XX (1900-1998)*. La Habana: Letras Cubanas, 1999, pp. XIX-XLIII.
- \_\_\_\_\_. “¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana”, *Temas*, 3 (1995), pp. 121-129.
- Ardavín Trabanco, Carlos X y Antonio Lastra (eds). *La influencia de Harold Bloom. Estudios y testimonios*. Valencia: Ajuntament de l’Eliana, 2012.
- Arellano, Ignacio. “Un ‘manierismo retórico’: lenguajes sectoriales en la literatura del Siglo de Oro”, en *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 271-280 (edición digital a partir de La Paz, Union Latina, 2005).
- \_\_\_\_\_. “Ut pictura poesis”, en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1999, pp. 220-226.
- Arnheim, Rudolf. “Les mots à leur place”, *La pensée visuelle*. Paris: Flammarion, 1976.
- Arrom, José Juan. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. 2da edición. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Augier, Ángel. “Introducción a Ismaelillo”, en Cairo Ballester, Ana (ed.). *José Martí. Valoración Múltiple*. La Habana: Casa de las Américas, 2007. Tomo 2, pp. 305-343.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1989. 4ta reimpression.
- Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 1986.
- Balbín, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1975. Tercera edición.
- Barquet, Jesús J. “Nueve criterios para armar y una conclusión esperanzada”, en Jesús Barquet y Norberto Codina (eds.) *Poesía cubana del siglo XX*. México: FCE, 2002.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor” y “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1988, pp. 65-71, 73-82.

- Barra, Eduardo de la. *Nuevos estudios de versificación castellana*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1891.
- Bělič, Oldřich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- \_\_\_\_\_. *En busca del verso español*. Praga: Universidad Carolina, 1975.
- \_\_\_\_\_. “Sobre el ritmo de los romances españoles”, en *Análisis estructural de textos hispánicos*. Madrid: Prensa Española, 1969, pp. 1-19.
- Bello, Andrés. *Estudios filológicos. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*. Caracas: Fundación La Casa de Bello, 1981. Edición electrónica.
- Bennet, William. *The Book of Virtues: A Treasure of Great Moral Stories*. New York: Simon and Schuster, 1993.
- Benot, Eduardo. *Prosodia castellana y versificación*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez, 1892.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa, 1995. Séptima edición.
- Bloom, Allan. *El cierre de la mente moderna*. Barcelona: Plaza & Janes, 1987.
- Bloom, Harold. *Anatomía de la influencia*. Madrid: Taurus, 2011.
- \_\_\_\_\_. “La angustia de la contaminación”, en *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Segunda edición. Madrid: Editorial Trotta, 2009, pp. 13-49.
- \_\_\_\_\_. “La desintegración de la forma”, en *Deconstrucción y crítica*. México: Siglo XXI editores, 2003, pp. 11-46.
- \_\_\_\_\_. *Poesía y represión. De Willian Blake a Wallace Stevens*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- \_\_\_\_\_. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. New York, Oxford University Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1992. Segunda edición.
- \_\_\_\_\_. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975a.

- \_\_\_\_\_. *Kabbalah and Criticism*. New York: Continuum, 1975b.
- \_\_\_\_\_. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Brik, Osip. “Ritmo y sintaxis”, en Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1978, pp. 107-114.
- Boti, Regino E. *Crítica literaria*, selección, prólogo y notas de Emilio de Armas. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1985.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”, en Pierre Bourdieu. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessor, 2002.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970.
- Bush, Luis M. y Suárez, Reinaldo. *Gobierno revolucionario cubano. Primeros pasos*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2004.
- Cabezas Miranda, Jorge. *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2012.
- Cairo Ballester, Ana (ed.). *José Martí. Valoración Múltiple*. La Habana: Casa de las Américas, 2007. Tomo 2.
- Calvino, Ítalo. *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona: Tusquets, 1992.
- Canellada, María Josefa. “Sobre el ritmo de los versos españoles”, *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975a), pp. 421-427.
- \_\_\_\_\_. “Más sobre el ritmo de los versos españoles (los pies)”, *Archivum*, 25 (1975b), pp. 131-134.
- Canellada, María Josefa y John Kuhlmann Madsen. *Pronunciación del español*. Madrid: Editorial Castalia, 1987.
- Carballo Picazo, Alfredo. “Situación actual de los estudios de métrica española”, *Clavileño*, 7 (1956), núm. 37, pp. 8-12, y núm. 40, pp. 54-60.
- Chabás, Juan. *Literatura española contemporánea 1898-1950*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1974.
- Chaple, Sergio. “Transformaciones en el proceso literario debidas al hecho revolucionario. La vida literaria en el lapso estudiado” y “La literatura cubana entre 1989 y 1999. La vida cultural y literaria en la década”, en José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Sergio Chaple (coord.). *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La revolución (1959-1988)*.



- La Habana: Instituto de literatura y lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”.  
Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Letras Cubanas, 2008, pp. 5-39.
- Chassé, Charles. *Les Clés de Mallarmé*. Paris : Aubier, 1954.
- Chatman, Seymour. *A Theory of Meter*. La Haya: Mouton, 1965.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Traducción de Matín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1966.
- Cruz, Mary. “Alegoría viva: Martí”, en *Anuario L/L*, 2 (1971), pp. 25-46.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.
- \_\_\_\_\_. “The Humanities Tomorrow”, *Framing the Sing*, Oxford, Blackwell, 1988, 41-46. Reproducido parcialmente en español en Enric Sullà (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998, pp. 139-160.
- Curbelo, Jesús David. *Fast Thoughts, Ejercicios de mayéutica*. La Habana: Letras Cubanas, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Apuntes para una lectura compartida de la ‘Elegía a Jesús Menéndez’”, en Velazco, Yanelis (coord.). *Nicolás Guillén: las elegías elegidas*. La Habana: Editorial UH, 2011 pp. 41-51.
- \_\_\_\_\_. *Cuestiones de agua y tierra*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Canto a la sabana treinta y tres años después. Apuntes para una reinterpretación”, en Roberto Manzano. *Canto a la sabana*. La Habana: Editorial Unión, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Meditaciones después del toque de queda”, en Carlos Esquivel. *Toque de queda*. Las Tunas: Editorial San Lope, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Otros cuentos de amor, de locura y de muerte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2006.
- \_\_\_\_\_. (trad.). *Vida nueva* de Dante Alighieri. La Habana: Arte y Literatura, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Juez y parte I. Meditraiciones*. La Habana: Cuba Literaria, 2004. En línea: <http://www.cubaliteraria.cu/img/libros/1711573.pdf>
- \_\_\_\_\_. *Las (di)versiones de Eva*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Nicolás Guillén: visión de un adelantado”, *Antenas* (2002).
- \_\_\_\_\_. *Tres tristes triángulos*. Cienfuegos: Reina del Mar Editores, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Inferno*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Diario de un poeta recién cazado*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Elogio del escriba y otros apuntes”, *Tengo*, boletín cultural del periódico *Adelante*, 1 (1998).
- \_\_\_\_\_. *Cuentos para adúlteros*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Age*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Davies, Gardner. *Vers une explication rationnelle du « coup de dés »*. Nouvelle édition. Paris : Librairie José Corti, 1992.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge, 1983.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Díaz, Duanel. *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Colibrí, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Los límites del origenismo*. Madrid: Editorial Colibrí, 2005.
- Dieter, Gisela P. “ENTRE LA HABANA Y LA SABANA: límites de la topografía cultural dentro de la Revolución Cubana como un evento regido por la modernidad”. University of Pittsburgh, 2008. En línea:  
[http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-02272008-175432/unrestricted/gpgonzalezdieter4\\_etdspring2008.pdf](http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-02272008-175432/unrestricted/gpgonzalezdieter4_etdspring2008.pdf)
- Díez Echarri, Emiliano. *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*. Madrid: CSIC, 1949. Reimpresión de 1970.
- Devoto, Daniel. “Leves o aleves consideraciones sobre lo que es el verso”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5 (1980), pp. 67-100, y 7 (1982), pp. 5-60.
- Domínguez Caparrós, José. *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Madrid: UNED, 2012. Edición electrónica.
- \_\_\_\_\_. *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: UNED, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.

- \_\_\_\_\_. *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: UNED, 2010. 2da reimpresión. Edición electrónica.
- \_\_\_\_\_. *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*. Sevilla: *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*. Anejo III, 2009a.
- \_\_\_\_\_. “El endecasílabo dactílico en poesía popular”, *Rhythmica*, 7 (2009b), pp. 227-237.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de métrica española*, Madrid: Alianza Editorial, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española*. Madrid: CSIC (*Cuadernos bibliográficos*, L), 1988.
- \_\_\_\_\_. *Introducción al comentario de textos*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC, 1975.
- Dorta, Walfrido. “Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana en los '80 y los '90 del siglo XX”, *Anales de literatura Hispanoamericana*. Vol. 31, (2002), pp. 17-38.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. La Habana: Arte y Literatura, 2012. Traducción de José Esteban Calderón.
- Eco, Umberto. *Sobre literatura*. Barcelona: R que R, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1968.
- Eichenbaum, Boris. “La teoría del ‘método formal’”, en Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1978, pp. 21-54.

- Eliot, T. S. "What Is a Classic?", en *On Poetry and Poets*. Londres: Faber & Faber, pp. 3-71.
- Esgueva Martínez, Manuel. *Vocales en contacto: elisión, hiato y sinalefa*. Madrid: UNED, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Vocales en contacto: la sinalefa", *Rhythmica*, 2 (2004), pp. 87-107.
- Espinosa Domínguez, Carlos. *El peregrino en comarca ajena. Panorama crítico de la literatura cubana en el exilio*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2001.
- Esposito, Edoardo. "Counting Syllables", *Rhythmica*, 9 (2011), pp. 43-58.
- Fabb, Nigel y Morris Halle. *Meter in Poetry: A New Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Fajardo, Nidia. "Prólogo", en *De transparencia en transparencia*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Feijóo, Samuel. *Crítica lírica*. La Habana: Letras Cubanas, 1982-1984.
- Ferguson, William. *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Londres: Tamesis Books Limited, 1981.
- Feria, Lina de. "Jesús David Curbelo, la poética de fondo", *La Gaceta de Cuba*, 4 (2008), p. 60.
- Fernández Retamar, Roberto. *La poesía contemporánea en Cuba*. La Habana: Orígenes, 1954.
- \_\_\_\_\_. "Para presentar Poesía joven de Cuba", en *Papelería*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1962.
- \_\_\_\_\_. "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Introducción a José Martí. Obras 2*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- Fornaris, Teresa. "En las proximidades del poeta (Conversación con Roberto Manzano)", en *La letra del escriba*, (62) 2007. En línea: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n62/articulo-5.html>. Accedido por última vez en octubre del 2015.
- Fowler, Alastair. "Genre and the Literary Canon", *New Literary History*, 11, 1 (1979), 97-119.

- Fowler, Rowena. "Comparative Metrics and Comparative Literature", *Comparative Literature*, 29 (1977), pp. 289-299.
- Fowler, Víctor. "Terminan los 90", *Sic*, 2 (1999a), pp. 10-15.
- \_\_\_\_\_. "La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente", *Casa de las Américas*, 215 (1999b), pp. 11-25.
- Frau, Juan. "La rima en el verso español: tendencias actuales", *Rhythmica*, 2 (2004), pp. 109-136.
- Freud, Sigmund. "Inhibición, síntomas y angustia", en *Obras completas. Tomo XX*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001, pp. 71-164.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas; Monte Ávila, 1980.
- Fubini, Mario. *Métrica y poesía*. Barcelona: Planeta, 1970.
- Gadamer, H. G. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- Gamerro, Carlos. *Harold Bloom y el canon literario*. Madrid: Campo de Ideas, 2003.
- García Berrio, Antonio, "Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1977, pp. 921-937.
- Gates, Henry Louis. *Loose Cannons; Notes on the Cultural Wars*. Nueva York, Oxford, reimpreso parcialmente en "Las obras del amo: sobre la formación del canon y la tradición afroamericana", en Enric Sullà (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998, pp. 161-187.
- Genette, Gérard. *Palimpsesto, la literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- Gili Gaya, Samuel. *Estudios sobre el ritmo*. Madrid: Paraíso, Istmo, 1993. 1ra edición.
- González Echevarría, Roberto. "Oye mi son: el canon cubano", *Encuentro de la Cultura Cubana*, 33 (2004), pp. 5-18.
- Gómez Segade, Miguel Ángel. "El endecasílabo dactílico en la poesía de Miguel Hernández", en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, ed. José Carlos Rovira, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, II, pp. 679-686.
- Gorak, Jan. *Canon vs. Culture: Reflections on the Current Debate*. New York/London: Garland, 2001.

- \_\_\_\_\_. *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*. London: Athlone Press, 1991.
- Gott, Richard. *Cuba: a New History*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 4. México: Ediciones Era, 1986.
- Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: Chicago University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Canon, Syllabus, List: a Note on the Pedagogic Imaginary", *Transition*, 52 (1991), pp. 36-54.
- \_\_\_\_\_. "The Ideology of Canon Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks", *Critical Inquiry*, 10, 1 (1983), 173-198. Reimpreso en Robert von Hallberg (ed.). *Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1984, pp. 337-362.
- Hallberg, Robert von (ed.). *Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1984.
- Harris, Wendell V. *Beyond Poststructuralism: the Speculations of Theory and the Experience of Reading*. Pennsylvania State University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Canonicity", *PMLA*, 106, 1 (1991), pp. 110-121. Reimpreso en español en Enric Sullà (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998, pp. 37-60.
- \_\_\_\_\_. *Interpretive Acts: in Search of Meaning*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obras completas. Estudios Métricos*, Tomo III. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Cultura, Editora Nacional, 2003.
- Hernández Sánchez, José Emilio. "La poesía de Roberto Manzano Díaz: la invención simbólica de lo complejo" (ensayo inédito).
- Hernández Vista, Eugenio. "Ritmo, metro y sentido", *Prohemio*, 3 (1972), pp. 93-107; reimpresión en *Principios y estudios de estilística estructural aplicados al latín y al español*, Granada, Universidad de Granada, 1982, pp. 225-241.
- Herrnstein Smith, Barbara. "Contingencies of Value", *Critical Inquiry*, 10, 1 (1983), 1-35. Reimpreso en Robert von Hallberg (ed.). *Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1984, pp. 5-39.
- Hirsh, Eric Donald. *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know?* Boston: Houghton Mifflin, 1987.

- Instituto de literatura y lingüística. José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Sergio Chaple (coord.). *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La revolución (1959-1988)*. La Habana: Letras Cubanas, 2008.
- Jakobson, Roman y Claude Lévi-Strauss. “Les chats de Charles Baudelaire”, *L’Homme*, II, 1, enero-abril, 1962, 521. Traducción de Celia Amorós.
- \_\_\_\_\_. “Seis lecciones sobre el sonido y el sentido”. En *Obras selectas*. Madrid: Gredos, 1988, pp. 341-442.
- \_\_\_\_\_. “Charles Sanders Peirce y la búsqueda de la esencia de la lengua”. En *Obras selectas*. Madrid: Gredos, 1988, pp. 113-125.
- \_\_\_\_\_. “Algunas precisiones en torno a Peirce, pionero de la lingüística”. En *Obras selectas*. Madrid: Gredos, 1988, pp. 125-131.
- \_\_\_\_\_. “El legado de Saussure”. En *Obras selectas*. Madrid: Gredos, 1988, pp. 137-160.
- Jandová, Jarmila. “El ritmo intensivo en los romances tradicionales colombianos”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 39 (1984), pp. 270-310.
- Jauralde Pou, Pablo. “Nota bibliográfica”, en RFE, LXXXII (2002), pp. 219-224.
- \_\_\_\_\_. “Métrica española: métodos y problemas iniciales”, en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez, II: Estudios de lengua y literatura*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 367-389.
- Jiménez, David. “Harold Bloom: la controversia sobre el canon”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 3, (2001), pp. 15-62.
- Kapcia, Antoni, Parvathi Kumaraswami. *Literary Culture in Cuba. Revolution, Nation-building and the Book*. Manchester: Manchester University Press, 2012.
- Keane Greimas, Teresa. *L’ecphrasis dans la poésie espagnole : 1898-1988*. Limoges : Lambert-Lucas, 2010
- Kermode, Frank. *Pleasure and Change: the Aesthetics of Canon*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Institutional Control of Interpretation”, *Salmangundi*, 43, (1979), pp. 72-86. Reimpreso en Frank Kermode. *The Art of Telling. Essays on Fiction*. Londres: Routledge

- and Kegan Paul, 1983, pp. 168-184. Reproducido en español *Saber*, 6 (1985), pp. 5-13 y en Enric Sullà (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998, pp. 91-112.
- Kolbas, E. Dean. *Critical Theory and the Literary Canon*. Boulder, Colorado, Oxford: Westview Press, 2001.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I y 2*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Krupat, Arnold. *The Voice in the Margin*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *For Those Who Come After: A Study of Native American Autobiography*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Native American Literature and the Canon", *Critical Inquiry*, 10, 1 (1983), pp. 145-171. Reimpreso en Robert von Hallberg (ed.). *Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1984, pp. 309-335.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2004. Traducción de Carmen González Marín. Sexta edición.
- Lauter, Paul. "Introduction". *Reconstructing American Literature*. Paul Lauter (ed.). New York: The Feminist Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Canons and Contexts*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Lázaro Carreter, Fernando. *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1968.
- Lazo, Raimundo. *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*. 2da edición. México: UNAM, 1973.
- Le Corre, Hervé. "Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con el ejemplo del posmodernismo cubano)", en *Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*, ed. Gema Areta Marigó, Hervé Le Corre, Modesta Suárez y Daniel Vives, Madrid, Verbum, 1999, pp. 111-143.
- Lentricchia, Frank. "Harold Bloom: el ánimo de venganza", *Después de la nueva crítica, Literatura y debate crítico*. Chicago: Universidad de Chicago, 1980, pp. 297-320.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Presentation par J. Bialostocka. Paris: Hermann, 1964.
- Levin, Samuel. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Cátedra, 1974.



- Llarena, Alicia. “De cuando echaron a rodar sus ojos verdes: para una lectura de la joven poesía cubana”, en *Poesía cubana de los 80. Antología*. Madrid: Ediciones La Palma, 1993.
- López Casanova, A. *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1994.
- López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1983. 2da reimpresión.
- López de Abiada, José Manuel. “De cánones literarios y antologías poéticas. Reflexiones sobre la última antología consultada”. Actas XIII Congreso AIH, III. En línea: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_3\\_084.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_084.pdf), consultado el 18 de marzo del 2013.
- López Fernández, Laura. *Expresión y Experimentación en la poesía no discursiva en España y Cuba*. Santiago de Compostela: CIPPCE, Universidad de Santiago de Compostela, (en prensa).
- López Hernández, Marcela: *El soneto y sus variedades* (antología). Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998.
- López Lemus, Virgilio. *El siglo entero. El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX. 1898-2000*. Santiago de Cuba: Oriente, 2008a.
- \_\_\_\_\_. “La lírica. Panorama de su desarrollo”, en José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Sergio Chaple (coord.). *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La revolución (1959-1988)*. La Habana: Instituto de literatura y lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Letras Cubanas, 2008b, pp. 43-52.
- \_\_\_\_\_. “La generación de los años cincuenta en la Revolución”, en José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Sergio Chaple (coord.). *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La revolución (1959-1988)*. La Habana: Instituto de literatura y lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Letras Cubanas, 2008b, pp. 99-121.
- \_\_\_\_\_. “La literatura cubana entre 1989 y 1999. Panorama de la poesía”, en José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Sergio Chaple (coord.). *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La revolución (1959-1988)*. La Habana: Instituto de

- literatura y lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Letras Cubanas, 2008b, pp. 606-616.
- \_\_\_\_\_. *Palabras del trasfondo*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- López Morales, Eduardo. “Contribución crítica al estudio de la primera generación poética de la Revolución”, en *La generación de los años 50*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Lotman, Yuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- \_\_\_\_\_. “El arte canónico como paradoja informacional”, *Criterios*, 30 (1993), pp. 23-29.
- \_\_\_\_\_. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmos, Ediciones Akal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Lotz, John. “Notes on Structural Analysis in Metrics”, en *Helicon*, 4 (1942), pp. 119-146.
- Lujan Atienza, Ángel Luis. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.
- Macrí, Oreste. *Ensayo de métrica sintagmática*. Madrid: Gredos, 1969.
- Maestro, Jesús G. *Introducción a la teoría de la literatura*. Vigo: Vicerrectorado de Investigación, D. L. 1997.
- Mallarmé, Stéphane. Cartas sobre la poesía. Selección, traducción, prólogo y notas de Rodolfo Alonso. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Poésies*. Préface d’Yves Bonnefoy. Paris : Gallimard, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard*. Manuscrit et épreuves. Éditions et Observations de Françoise Morel. Paris: La Table Ronde, 2007.
- Manresa González, Carlos. Correspondencia electrónica de Roberto Manzano con Carlos Manresa. 8 de octubre del 2015.
- \_\_\_\_\_. Correspondencia electrónica de Rafael Almanza con Carlos Manresa. 25 de marzo y 19 de abril del 2013.
- \_\_\_\_\_. Entrevista a Rafael Almanza Alonso. 25 de marzo del 2013.
- Manzano, Roberto. “Luz y sombra de *Versos libres*”, en *Amnios*, (12) 2013, pp. 138-153.
- \_\_\_\_\_. “La poesía como el arte de prescindir y la dignidad de fracasar. Entrevista al poeta Jesús David Curbelo”, *Amnios*, 9 (2012), pp. 70-81.
- \_\_\_\_\_. “Una lectura icónica de *Ismaelillo*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 35 (2012), pp. 149-166.

- \_\_\_\_\_. “Vida y verdad en los primeros versos de Nicolás Guillén”, en *Annios*, (3) 2010, pp. 132-142.
- Manzano Díaz, Roberto (ed.), Jesús D. Curbelo y Susana Haug. *Diplomado Historia y Práctica de la Creación Poética. Curso Historia, Teoría y Práctica de la Crítica Literaria. Proyectos de Formación Literaria* (folleto). La Habana: Instituto Cubano del Libro, 2007.
- Marinello, Juan. “Camino en la lengua de Martí”, en Cairo Ballester, Ana (ed.). *José Martí. Valoración Múltiple*. La Habana: Casa de las Américas, 2007, Tomo 2, pp. 153-171.
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel. “Endecasílabos con acentos en 6ª y 7ª sílabas”, *Rhythmica*, 10 (2012), pp. 115-132.
- Martí, José. *Obras Completas*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007. Tomos 14, 15 y 16. Edición crítica.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. La Habana: Ciencias Sociales, 1991. Tomo 1.
- Masdeu, Juan Francisco de. *Arte poética fácil*. Valencia, 1801.
- Maurisson, Charlotte y Agnès Verlet. *Écrire sur la peinture*. Paris : Gallimard, 2006.
- Mauron, Charles. *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. Neuchâtel : Les Éditions de la Baconnière, 1950.
- Meillassoux, Quentin. *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2011.
- Micó, José María. *Bibliografía para una historia de las formas poéticas en España*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Edición electrónica consultada en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).
- Mignolo, Walter. “Canons a(nd) Cross-cultural Boundaries (or, Whose Canon are We Talking about?)”, *Poetics Today*, 12, 1 (1991), 1-28. Reproducido en Enric Sullà (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998, pp. 237-270.
- Milá y Fontanals, Manuel. “Del decasílabo y el endecasílabo anapésticos”, en *Obras completas del Doctor D. Manuel Milá y Fontanals. Opúsculos literarios, segunda serie*. Tomo V. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1893, pp. 324-344.
- Miller, Nicola. “A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution”, en *Journal of Latin American Studies*, 40 (2008), pp. 675-696.

- Mitchell, W.J.Thomas. "Ekphrasis and the Other", en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994a. En línea: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>. Accedido por última vez en noviembre del 2015.
- \_\_\_\_\_. "The Pictorial Turn", en *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994b.
- \_\_\_\_\_. "Space and Time. Lessing's Laocoon and the Politics of Genre", en *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Molano Vega, Mario Alejandro. "Valorar o no valorar, ¿es esa la cuestión? Sobre una ilustrativa polémica entre Northrop Frye y Harold Bloom", *Literatura: teoría, historia y crítica*, 10 (2008), pp. 37-70.
- Montero, Susana. "La segunda generación poética revolucionaria. Poetas nacidos entre 1940 y 1950 (I)", en José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Sergio Chaple (coord.). *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La revolución (1959-1988)*. La Habana: Instituto de literatura y lingüística "José Antonio Portuondo Valdor". Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Letras Cubanas, 2008, pp. 122-139.
- Morel, Françoise (ed.) *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris : Table Ronde, 2007.
- Morin, Edgar, Emilio Roger Ciruana y Raúl Domingo Motta. *Educación en la era planetaria: el pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre humana*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.
- Muller, Charles. *Estadística lingüística*. Madrid: Gredos, 1973.
- Murat, Michel. *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*. Paris: Éditions Belin, 2005.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica Española. Reseña histórica y descriptiva*. La Habana: Edición revolucionaria, Instituto del libro, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Manual de entonación española*. Nueva York: Hispanic Institute, 1944.
- Nietzsche, F. *Genealogía de la moral*. Valencia: Universitat de Valencia, 1997.
- Núñez Ramos, Rafael. "Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano", *Dispositio*, 3 (1978), pp. 157-165.
- \_\_\_\_\_. *La poesía*. Madrid: Síntesis, 1992.

- Ohmann, Richard. "The Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960-1975", *Critical Inquiry*, 10, 1 (1983), 199-223. Reimpreso en Robert von Hallberg (ed.). *Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1984, pp. 377-401.
- Ortega, Julio (comp.) y María Ramírez Ribes. *El hacer poético*. Caracas: Monte Ávila, 2011.
- Otero, Carlos-Peregrín. "Una métrica de nueva planta". *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, 8 (1981), pp. 307-320.
- Pamies, Antonio. "La métrica poética cuantitativo-musical en España", en *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio*, ed. Rafael Corbalán Torres, Gerardo Piña Rosales y Nicolás Toscano Liria, Eire, Pennsylvania, ALDEEU, 2000, pp. 91- 108.
- Paraíso, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- \_\_\_\_\_. *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos, 1985.
- Pardo, Arcadio. "De la diversidad del soneto", *Rhythmica*, 12 (2014), pp. 127-172.
- \_\_\_\_\_. "El endecasílabo con acentos en 4ª y 5ª sílabas", *Rhythmica*, 10 (2012), pp. 157-170.
- \_\_\_\_\_. "Verso aislado, verso solo, verso-poema", *Rhythmica*, 2 (2004), pp. 201-234.
- \_\_\_\_\_. "El endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas", en *Variations autour de la poésie. Hommage à Bernard Sesé*. Nanterre: Publications du C.R.I.I.A, Université de Paris X, 2001.
- Paz, Octavio. "La búsqueda del presente" (Conferencia Nobel, 1990), en *Convergencias*, Seix-Barral, Barcelona, 1991, pp. 7-22.
- \_\_\_\_\_. "Poemas mudos y objetos parlantes: André Breton", en *Convergencias*, Seix-Barral, Barcelona, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- \_\_\_\_\_. "Los signos en rotación", en *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza editorial, 1971, pp. 307-340.
- Paz Gago, José María. "¿Una métrica de nueva planta? Métrica y teoría de la literatura", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10 (2001), pp. 339-362.
- Paz, Milan. "Jesús David Curbelo publica un libro incalificable", en *Cuba Literaria, Portal de Literatura Cubana*. 17 de enero del 2009. En línea:

<http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=7734&idseccion=30>. Accedido por última vez en noviembre del 2015.

Pérez Cino, Waldo. *El tiempo contraído. Canon, discurso y circunstancia de la narrativa cubana (1959-2000)*. Leiden: Almenara, 2014.

\_\_\_\_\_. “A vueltas con el canon”, *Iberoamericana*, VI, 22 (2006), pp. 123-142.

\_\_\_\_\_. “Canon, diáspora, palabras: discurso y figura”. *La Gaceta de Cuba*, 5 (2000), pp. 13-17.

Pérez Vázquez, Ángel. “Harold Bloom: canon e influencia”, en *REDEN. Revista española de estudios norteamericanos*, 9 (15-16) (1998), pp. 139-156.

Piera, Carlos, “Spanish Verse and the Theory of Meter”, tesis doctoral inédita, Universidad de California, Los Ángeles, 1980.

Pimentel, Luz Aurora. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías IV* (2003), pp. 281-295.

Portuondo, José Antonio. *La historia y las generaciones*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

Pozo, Ivania del. “Desde la presencia de la poesía: un encuentro con la obre de Roberto Manzano”, en Manzano, Roberto. *Encaminismo*. Camagüey: Ácana, 2005, pp. 5-22.

\_\_\_\_\_. *Espejo de vehemencia: un viaje al Camagüey poético*. Camagüey: Ácana, 2002.

Pozuelo Yvancos, José María. “Teoría de la lírica”, en *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

\_\_\_\_\_. “Canon e historiografía literaria”, *Iberoamericana*, VI, 22 (2006), pp. 99-108.

Pozuelo Yvancos, José María, Rosa M. Aradra Sánchez. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

\_\_\_\_\_. “Lotman y el canon literario”, en Enric Sullà (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998, pp. 223-236.

\_\_\_\_\_. “Canon: ¿estética o pedagogía?”, *Ínsula*, 600 (1996), pp. 3-4.

\_\_\_\_\_. *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Ediciones Episteme, 1995.

\_\_\_\_\_. “La deconstrucción en Norteamérica: el Grupo de Yale”, *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988, pp. 149-158.

Prats Sariol, José. “Nogueras el caminante”. *Por la poesía cubana*. La Habana: Unión, 1988.

- \_\_\_\_\_. “Señas de Imitación de la vida”, en *Por la poesía cubana*. La Habana: Unión, 1988.
- \_\_\_\_\_. “La poesía de Raúl Rivero”, en *Por la poesía cubana*. La Habana: Unión, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Poesía de verdad”, en *Por la poesía cubana*. La Habana: Unión, 1988.
- Price, Rachel. *Planet/Cuba: Art, Culture and the Future of the Island*. Nueva York: Verso, 2015.
- \_\_\_\_\_. *The Object of the Atlantic: Concrete Aesthetics in Cuba, Brazil and Spain, 1868-1968*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid: CSIC, 1964.
- Ramos Ramos, Dulce María. “El plagio literario desde las teorías propuestas por Harold Bloom en *La angustia de las influencias*”, *Letralia. Tierra de Letras*. En línea: [http://www.letralia.com/ed\\_let/15/29.htm](http://www.letralia.com/ed_let/15/29.htm), consultado el 9 de marzo de 2013.
- Rancière, Jacques. *Mallarmé. La politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.
- Reis, Carlos. *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Comentario de textos. Metodología y diccionario de términos literarios*. Salamanca: Almar, 1979.
- Ricardo, José G. *La imprenta en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Rifaterre, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil, 1989.
- Riquer, Martín de. *Resumen de versificación española*. Barcelona: Seix Barral, 1950.
- Robinson, Lillian S. “Treason our Text: Feminist Challenges to the literary canon”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, 2, 1 (1983), 83-98. Reproducido en español en Enric Sullà (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998, pp. 115-137.
- Rodríguez, Pedro Pablo. “Alcance y trascendencia del concepto de república de José Martí”, ponencia presentada en el XXII Congreso de la Latin American Studies Association (LASA 2001). Washington, 7 de septiembre del 2001.

- Rodríguez Rivera, Guillermo. “En torno a la joven poesía cubana”, en *Ensayos voluntarios*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. España, Barcelona: Anagrama, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Cultura y poder en Cuba”, *Nexos en línea*, (2004). En línea: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102177>, consultado el 2 de febrero del 2012.
- \_\_\_\_\_. *Un banquete canónico*. México: FCE, 2000.
- Romero, Cira. “La etapa 1899-1923. Vida cultural, prensa periódica y problemáticas de la etapa”, en José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Enrique Saínz (Dr. Tomo II). *Historia de la literatura cubana. Tomo II. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*. La Habana: Instituto de literatura y lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Letras Cubanas, 2003, pp. 13-25.
- Ronat, Mitsou (dir). *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Paris : Change errant/d’atelier, 1980.
- Ruiz Casanova, José Francisco. *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Saínz, Enrique. “Poetas en la emigración”, en José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Sergio Chaple (coord.). *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La revolución (1959-1988)*. La Habana: Instituto de literatura y lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Letras Cubanas, 2008, pp. 149-158.
- \_\_\_\_\_. “*Aprendiendo a callar*, de Jesús David Curbelo”, en *Cubaliteraria*, 2007.
- \_\_\_\_\_. “*Éxodo*, de Jesús David Curbelo”, en *Cubaliteraria*, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Un nuevo libro de Jesús David Curbelo”, en *Cubaliteraria*, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos críticos*. La Habana: Unión, 1989.
- Saínz, Enrique y Hernández Otero, Ricardo. “Eventos, ediciones y concursos (1936-1958)”, en José Antonio Portuondo (Dr.), Cira Romero y Enrique Saínz (Dr. Tomo II). *Historia de la literatura cubana. Tomo II. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*. La



- Habana: Instituto de literatura y lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Letras Cubanas, 2003, pp. 236-240.
- Salinas, Pedro. *Literatura española Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1972.
- \_\_\_\_\_. *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1961.
- Sánchez, Osvaldo. “Herencia, miseria y profecía de la más joven poesía cubana”, *Revista Iberoamericana*, 152-153 (1990), pp. 1129-1142.
- Sánchez Aguilera, Osmar. “Poesía en claro, Cuba, años 80 (longplay/variaciones)”, en *Poesía cubana de los 80. Antología*. Madrid: Ediciones La Palma, 1993, pp. 33-79.
- \_\_\_\_\_. “Poesía cubana de fin de siglo: otra poesía”, *La Gaceta de Cuba*, noviembre-diciembre (1993), p. 44.
- Sánchez Mejías, Rolando. “Prólogo”, en *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*. La Habana: Embajada de Francia en Cuba/Instituto Cubano del Libro, 1995, pp. 7-11.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Lozada, 1945.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Shklovski, Viktor. “El arte como artificio”, en Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1995, pp. 55-70.
- Smorkaloff, Pamela María. *Literatura y edición de libros. La cultura literaria y el proceso social en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.
- Steiner, George. *Grammars of Creation*. New Haven, CT: Yale University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Pasión intacta*. Madrid: Siruela, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Suardíaz, Luis. “Artes y oficios del poetas”, en *Ponencias. Coloquio sobre literatura cubana*. La Habana: Palacio de las Convenciones, 1981.
- Sullà, Enric (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- Tapanes López, Raúl. “Poesía cubana actual: mitos, viajes y emplazamientos medievales” (2005). En línea: <http://cubaunderground.com/cuba-underground/ensayos/poesia-cubana-actual-mitos-viajes-y-emplazamientos-medievales>, consultado en febrero del 2012.
- Thibaudet, Albert. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Nouvelle édition. Paris : Gallimard, 2006.

- Todorov, Tzvetan (Ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de Ana María Nethol. México: Siglo XXI Editores, 1978. Tercera edición.
- Toledo, G. A. *El ritmo en el español. Estudio fonético con base computacional*. Madrid: Gredos, 1988.
- Tomachevski, B. “Sobre el verso”, en Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1978, pp. 115-126.
- Torre, Esteban. *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014. 5ta reimpresión.
- \_\_\_\_\_. “Zeuxis y azeuxis: más sobre vocales en contacto”, *Rhythmica*, 11 (2013), pp. 187-205.
- \_\_\_\_\_. “La perfección de algunos endecasílabos “imperfectos” de Garcilaso de la Vega”, *Rhythmica*, 10 (2012), pp. 187-204.
- \_\_\_\_\_. “Zeuxis y azeuxis en la configuración silábica”, *Rhythmica*, 9 (2011), pp. 183-199.
- \_\_\_\_\_. “¿Qué es el verso? ¿Cuándo una línea es verso?”, *Rhythmica*, 7 (2009), pp. 135-150.
- \_\_\_\_\_. *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010.
- Valera Merino, Elena, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou. *Manual de Métrica Española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005.
- Varga, Kibédi. *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*. París: Picard, 1977.
- Vargas, Nora Amalia. “Jesús David Curbelo, entre golpes, versos, vida”. Entrevista en *Cuba Literaria, Portal de Literatura Cubana*. 16 de marzo del 2006. En línea: <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=10489&idseccion=43>. Accedido por última vez en noviembre del 2015.
- Velazco, Yanelis (coord.). *Nicolás Guillén: las elegías elegidas*. La Habana: Editorial UH, 2011.
- Vicuña Cifuentes, Julio. *Estudios de métrica española*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1929.
- Vitier, Cintio. *Temas martianos. Obras 6*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.

Wheelwright, Philip. *Metáfora y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979. Traducción de César Armando Gómez.

Welsh, Ryan. "Ekphrasis". Universidad de Chicago. 2007.

<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/ekphrasis.htm>. Accedido por última vez en octubre del 2015.

Wyatt, David. "Freud, Bloom, and America", *The Kenyon Review*, vol. 56 (1984), pp. 59-66.

Zirmunskij, Victor M. *Introduction to Metrics. The Theory of Verse*. La Haya: Mouton, 1966.

Zurbano, Roberto. "El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación.", *Tema*, 46 (2006), pp. 11-126.

\_\_\_\_\_. *Los estados nacientes*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.

Antologías de poesía cubana consultadas

- Rodríguez Núñez, Víctor. *Cuba: en su lugar la poesía*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1982.
- Suardiá, Luis y David Chericián. *La generación de los años 50*, prólogo de Eduardo López Morales. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Rodríguez Núñez, Víctor. *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- Alfonso, Carlos Augusto. *Retrato de grupo*. Prólogo de Víctor Fowler y Antonio José Ponte. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- Labrada, Agustín. *Jugando a juegos prohibidos*. La Habana: Letras Cubanas, 1992.
- Llarena, Alicia. *Poesía cubana de los 80. Antología*. Madrid: Ediciones La Palma, 1993a.
- Fajardo, Nidia. *De transparencia en transparencia*. La Habana: Letras Cubanas, 1993b.
- Aguilera Díaz, Gaspar. *Un grupo avanza silencioso* (antología de poetas cubanos 1958-1972). México: UNAM, Instituto Cubano del Libro, 1994a.
- Nuevos poetas cubanos I y II*. La Habana: Letras Cubanas, 1994b.
- Codina, Norberto. *Los ríos de la mañana*. Prólogo de Arturo Arango, La Habana: Unión, 1995a.
- Yglesias, Jorge. *Donde irrumpe la luz. 18 poetas cubanos*. Colombia: Diálogo, Universidad del Magdalena, 1995b.
- Lázaro, Felipe y Bladimir Zamora. *La isla entera*. Madrid: Betania, 1995c.
- Sánchez Mejías, Rolando. *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*. Embajada de Francia en Cuba/Instituto Cubano del Libro, 1995d.
- Arcos, Jorge Luis. *Las palabras son islas*. La Habana: Letras Cubanas, 1999a.
- López Lemus, Virgilio. *Doscientos años de poesía cubana*. La Habana: Abril, 1999b.
- Cabezas Miranda, Jorge. *Novísima poesía cubana. Antología (1980-1998)*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1999c.
- Aymerich, Aymara y Edel Morales. *Cuerpo sobre cuerpo*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.
- Castillo, Noel y René Coyra. *Los parques. Jóvenes poetas cubanos*. Cienfuegos: Mecenas y Reina del Mar, 2001.

Aguilera, Carlos Alberto. *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*, prólogo de Lorenzo García Vega. México D.F.: Aldus, 2002a.

Barquet, Jesús. *Poesía cubana del siglo XX. Antología*. Introducción y Notas de Jesús J. Barquet y Norberto Codina. México: Fondo de Cultura Económica, 2002b.



## Anexo I. Biografías

Roberto Francisco Manzano Díaz nace el 20 de septiembre de 1949, en la ciudad de Ciego de Ávila, Cuba, antigua provincia de Camagüey. Hijo de campesinos pobres, cursó estudios primarios en una escuela pública primero y luego en una privada. A los 12 años obtiene una beca de estudios secundarios en las montañas de la Sierra Maestra para ejercer el magisterio. A los catorce años, en 1963, envía a sus padres, en Ciego de Ávila, su primer texto literario. Más tarde, seguirá su formación durante dos años como maestro en Topes de Collante, en las montañas del Escambray. Se incorpora en Ciego de Ávila a lo que se conoció como movimiento de talleres literarios en 1970. En torno a los veinte años hace públicos sus primeros poemas. En 1978 se traslada a la Isla de la Juventud y allí permanece hasta 1980. Ese año se establece en la vecina provincia de Camagüey. A inicio de los años setenta, en un encuentro nacional de Talleres Literarios en el Museo Ignacio Agramonte de la ciudad de Camagüey, hace la lectura de su poema "Canto a la sabana", texto que marca un giro en la poesía cubana al reaccionar contra la corriente poética coloquialista imperante y retomar el protagonismo del paisaje y de la naturaleza cubana para la poesía tal como lo había hecho la tradición poética cubana<sup>209</sup>. Obtiene la Licenciatura en Educación en 1988 y luego el título de master en Cultura Latinoamericana en 1999. Durante veintiocho años trabaja como profesor de literatura en varios centros educacionales cubanos de todos los niveles. A principios del siglo XXI se traslada a La Habana donde reside hasta hoy.

Luego de casi veinte años sin poder publicar por razones ajenas a su voluntad, Manzano publica su primer libro *Puerta al camino* en 1992. En 1996 aparece, luego de veintitrés años de exclusión editorial, su primer poemario escrito *Canto a la Sabana*. Le siguen *El hombre cotidiano* (1996), *Tablillas de barro I* (1996), En 1997 se publica su único cuaderno de poesía infantil *Pasando por un trillo*. Luego se publican *Transfiguraciones* (2000), *Tablillas de barro II* (2001), *El racimo y la estrella* (2002), *Synergos* (2005), *Pensamientos libres* (2006),

---

<sup>209</sup> Por su importancia y por la tardía publicación de este texto, Manzano era considerado por el poeta cubano Alex Pausides como "el poeta cubano inédito más importante de los setenta". Al respecto, ver artículo <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=10616&idseccion=43>. El libro *Canto a la sabana* (1996) tarda veintitrés años en ser publicado. Las consecuencias desfavorecedoras de este hecho se ven reflejadas hoy en la crítica literaria actual (López Lemus 2008a: 262; Cabezas Miranda 2012: 155-160).

*Rapsodia del vivir* (2006), *La hilacha* (2007) y *La piedra de Sísifo* (2013). Aparecen, además sus antologías personales *Encaminismo* (2005), *Poesía de la tierra* (2006) y *El relámpago en la espiga* (2007). En el 2009 se reedita *Synergos* en los Estados Unidos traducido por el poeta Steven Reese.

Por otra parte, sin contar algunos ensayos publicados en revistas, su labor ensayística, breve pero intensa, incluye los libros *Mito y texto de José Martí* (1995) y *Vector de intencionalidad y trabajo artístico* (2006).

Por último, como agente cultural, ha sido editor de diversas instituciones –jefe de Redacción de poesía de la Editorial Letras Cubanas— y publicaciones –Editor jefe de la revista de poesía *Amnios*—, así como profesor adjunto de la Universidad de La Habana. Al igual que Curbelo, ha recibido varios premios nacionales y, especialmente, el Premio Internacional de Poesía Nicolás Guillén por su libro *Fogatas sobre el polvo* (2006). Junto a Jesús D. Curbelo y la profesora de la Universidad de La Habana Susana Haug, impartió el Diplomado *Historia, teoría y práctica de la creación poética* entre el 2004 y el 2011. Hay que sumar, por último, su labor como compilador al prologar y publicar la antología de poesía cubana del siglo XIX *El bosque de los símbolos* (2010).



Rafael Gabriel Almanza Alonso es un intelectual cubano, poeta, investigador de la obra de José Martí, narrador, crítico literario y de arte, libretista de ópera, animador cultural, curador, periodista independiente, editor, videasta y maestro de escritores, artistas y periodistas. Nace el 24 de marzo de 1957, en la ciudad de Camagüey, Cuba, donde siempre ha residido. En 1975, con 18 años, desiste de estudiar letras, intenta estudiar arquitectura, y finalmente termina aceptando estudiar la carrera Economía de la Construcción en la extinta Unión Soviética. Para ello, viaja a La Habana, donde permanecerá durante un año aprendiendo ruso, pero por razones ideológicas se le niega ir a la Unión Soviética, y regresa a estudiar en su ciudad natal la carrera de economía, en la Universidad de Camagüey. Durante su estancia en la universidad estudia con profundidad el marxismo. Sin embargo, en 1980 es expulsado durante un año por problemas ideológicos. En 1981 conoce al poeta Carlos Sotuyo, cuya amistad será central en su vida y con él que colaborará en proyectos importantes como *Ediciones Homagno*. Después de graduarse en la universidad con sobresaliente, trabaja como investigador en la especialidad de *management* en el sector azucarero. En 1984, conoce a Cintio Vitier y Fina García Marruz en la inauguración de la casa museo de José Lezama Lima. Se relaciona a finales de la década también con algunos de los escritores jóvenes de su provincia en ese momento como Daniel Morales, Jesús Lozada, Jesús D. Curbelo, y otros de más edad, como Roberto Manzano. Continuando con la tradición editorial del poeta camagüeyano de la primera mitad del siglo XX Emilio Ballagas y su revista *Antenas* (Primera Época), junto al narrador Morales, al poeta Curbelo, y el ingeniero Alejandro Montesinos, intenta el proyecto de revista *Antena* (Segunda Época), del que sólo ve la luz un primer número, para desaparecer inmediatamente por los imperativos económicos del llamado periodo especial y la censura. En 1991, 1993 y 1996 padece directamente la persecución política. En 1988, a los 31 años, una experiencia religiosa lo conmueve completamente y se derrumba su ateísmo. Ocho años más tarde, en 1996, ingresa a la iglesia católica, en la que había sido bautizado de niño. En el 2003 comienza desde Cuba, junto al mencionado amigo y poeta Carlos Sotuyo, el proyecto *Ediciones Homagno* en Miami, editorial de autor sin fines de lucro. Organizada por amigos y escritores que se han exiliado y que financian la edición de, hasta la fecha, once libros, esta editorial se encarga de publicar los libros de poesía de Rafael Almanza. Comienza de ese modo su labor de editor. Actualmente se desempeña como coordinador general, desde Camagüey, Cuba, de las *Ediciones Homagno* en Miami.

En cuanto a su labor como intelectual, da sus primeros pasos como escritor entre los once y los trece años. Escribe primero novelas y cuentos de ciencia ficción; más tarde, a los catorce, escribirá poesía. Ya al finalizar el bachillerato comienza a escribir los primeros poemas del que será su primer poemario publicado, *Libro de Joven*, que formará parte de *El Amor Universal*, título que, ya desde ese entonces, dará al conjunto de toda su obra de ficción<sup>210</sup>. A la vez, comienza su investigación sobre el pensamiento económico martiano. En 1983 culmina *En torno al pensamiento económico de José Martí*, que será publicado por la Editorial Ciencias Sociales en 1990, siete años más tarde, debido a la desconfianza ideológica hacia su contenido y su autor. Once años después, en el 2001, su segundo libro sobre Martí, *Hombre y tecnología en José Martí*, es publicado por la Editorial Oriente en Santiago de Cuba. También su primer poemario, *Libro de Joven*, será rescatado y publicado tardíamente por Ediciones *Homagno* en el año 2003, aunque contaba, a modo de recomendación, con una elogiosa nota crítica que Cintio Vitier había escrito en 1990. En ese mismo año culmina su segundo libro de poemas *El gran camino de la vida*, publicado por Ediciones *Homagno* en el 2005, también con bastante retraso. Debido a esto, su poesía de juventud permanece hoy completamente desconocida para los miembros de su generación y los críticos cubanos e internacionales que se han ocupado de esa promoción. Entre 1991 y 1994 se escriben los cinco primeros grandes poemas de su himnario *HymNos*, publicados en el 2014 por *Homagno*. En 1994 escribe el ensayo *Los hechos del Apóstol*, que será publicado en el 2005 por las Ediciones *Vitral*, en Pinar del Río. En los años 90, además, había escrito su primer libreto de ópera, *Muerte de Homagno*, para el compositor cubano Luis Aguirre. En 1999 escribe *Carne*, obra dramática basada en el drama *Adultera* de José Martí, y otros libretos de ópera a solicitud de Aguirre y el también compositor italiano Adriano Galliusi. En 1993 también comienza, a pedido de Cintio Vitier, la redacción de una ponencia sobre Eliseo Diego para la conmemoración del cuarenta aniversario del grupo *Orígenes*, la que a la larga se convertirá en el ensayo *Elíseo diEgo: el juEgo de diEs?*, publicado en el 2008 por *Letras Cubanas*, en La Habana. En 1996 concluye su libro de cuentos *El octavo día*, publicado en 1998 por la Editorial *Oriente*, en Santiago de Cuba. Por último, la biografía sobre un enfermero católico

---

<sup>210</sup> Además, había escrito dos otros dos poemarios de adolescencia que nunca ha publicado: *Canto a la arcilla*, y *Donde los jóvenes hablan de la vida*.

local destinado a los altares, *Vida del padre Olallo*, es publicada en Barcelona en el 2005 por la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios y luego por *Homagno*.

La mayor parte de la obra de Almanza está incluida en el proyecto vitalicio de creación *El Amor Universal*. Hasta la fecha, *El Amor Universal* está dividido en seis secciones. La primera sección, cuyo título es *Testigo de la Luz*, incluye los dos primeros libros de poesía *Libro de Jóveno* (2003), con poemas fechados entre 1975 y 1984, y *El gran camino de la vida* (2005), cuyos textos fueron escritos entre 1985 y 1990. La segunda sección *Nada existe*, dedicada a la narrativa, incluye el libro de cuentos *El octavo día* (1998), la novela breve *Nada existe* (inédita) y los cuentos *Fívilas u peróvilas* (inédito). La tercera sección es *HymNos* (2014), de la que nos ocuparemos en esta investigación y que describiremos detalladamente más adelante. La cuarta sección de *El Amor Universal* está dedicada a la crítica y en ella está solamente incluido un ensayo sobre el poeta cubano del grupo *Orígenes* Eliseo Diego cuyo título es *Eliseo DiEgo: el juEgo de DiEs?* (2008). La quinta sección, dedicada a la identidad y al componente patriótico, está constituida hasta el momento por dos obras: *Los hechos del Apóstol* (2005), un ensayo que interpreta los últimos días de José Martí a través de sus dos diarios, y *Vida del Padre Olallo* (2005), una biografía sobre un enfermero y religioso, actualmente en vías de canonización por la Iglesia Católica, de la orden de San Juan de Dios en el siglo XIX en Camagüey, ciudad natal de Almanza. La sexta sección incluye el último poemario, aún en marcha, *El Cancionero Trascendental y otros poemas* (inédito). Dos secciones aún por agregar, la séptima y la octava, completarían *El Amor Universal: Tiempo de Palabra* incluiría el periodismo, los diarios y una especie de autobiografía; *Hermano Mensajero* estaría consagrada a la correspondencia.

Entre otras actividades intelectuales destaca su trabajo como articulista, animador cultural, curador y videasta<sup>211</sup>. Ya a los 21 años había publicado crítica de ballet en la prensa local. En 1997, empieza a publicar artículos en la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, en España. En la catedral de Camagüey, su ciudad natal, durante más de cinco años, realiza una importante labor cultural: varias tertulias literarias y el cine club *El navegador. Encuadres*, su crítica de cine, aún permanece inédita. En 1999 se estrena como curador de arte con la

---

<sup>211</sup> Ver *Persona*, documental reciente del videasta Eliecer Jiménez exhibido en el 2014 en el evento local *Taller de la Crítica Cinematográfica*, cuyo guion fue escrito por Almanza y en el que su poesía (específicamente el poema *Kempo de El gran camino de la vida*), su voz, parte de la historia que cuenta y su pensamiento tienen un importante papel.

exposición del pintor Joel Besmar, *Ubique Pictura*. Hasta hoy continúa su labor como curador, lo que le convierte en portavoz de la actual escuela de pintura camagüeyana<sup>212</sup>. Como videasta ha producido o colaborado con más de cinco producciones de documentales de arte, uno de los cuales, *De la vida en la nobleza*, forma parte de su himnario *HymNos*<sup>213</sup>.

---

<sup>212</sup> Ha curado y escrito las palabras del catálogo de las exposiciones *Ubique Pictura*, de Joel Besmar, Taller del artista, Camagüey, 1999; *Ascension*, de Joel Besmar, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 2000 y MacDonough Museum, Youngstown, Ohio, USA, 2001; *El Cantar de los Cantares*, de Maydelina Pérez Lezcano, MacDonough Museum, Youngstown, Ohio, USA, 2003, y Galería Espacio 304, San Juan, Puerto Rico, 2003; *AitíaEloménu*, de Dashiell Hernández Guirado, Galería Alejo Carpentier, Camagüey, 2003; *Noche con diamantes*, de Erasmo Huerta, Centro Provincial de las Artes Plásticas, Camagüey, 2005; *Eróntika*, de Dashiell Hernández Guirado, Museo San Juan de Dios, Camagüey, 2005; *Del Amor Divino*, de Maydelina Pérez Lezcano, iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Camagüey, 2005; *Cruzadas*, de Williams Lezcano, Proyecto Ejo, Camagüey, 2005; *Intrusiones*, fotografías de Juan Pablo Estrada, galería Gestos, Camagüey, 2011; *Filantropía*, de Louis Arturo Aguirre, Galería AHS, Camagüey, 2011; *Sexto día*, de Deshielo Hernández Guirado, Oficina del Historiador, Camagüey, 2011; *Días en el museo*, de Roger Toledo Bueno, Consejo Provincial de las Artes Plásticas, Camagüey, 2012; *Núcleos*, fotos de Nolber García Ramos, Proyecto Ejo, Camagüey, 2013; *Morada en la pradera, environment* de Kevin Ávila, Academia Vicentina de la Torre, Camagüey, 2012; Palabras al catálogo de *Un minuto frente al horizonte*, de Nelson Jalil, Cancún, México, 2013 y *Cometas*, fotos de Juan Pablo Estrada, Academia Vicentina de la Torre, Camagüey, 2013.

<sup>213</sup> Tomado, en versión modificada y enriquecida, del artículo sobre Rafael Almanza en Wikipedia, cuya redacción es nuestra.

JESÚS DAVID CURBELO RODRÍGUEZ es un poeta, narrador, ensayista, crítico, traductor, editor y profesor universitario cubano. Nace el 29 de diciembre de 1965 en la ciudad de Camagüey, Cuba. Hijo de padres de origen campesino.

Lector precoz y voraz, antes de comenzar la escuela elemental, aprende a leer con un ejemplar del *Martín Fierro* de su padre. Más tarde, sin claras pretensiones literarias, comienza a redactar poemas desde los ocho o diez años. Sus padres se divorcian y su madre comienza a trabajar, lo que le facilita el acceso a una biblioteca privada de una vecina, que se encarga de cuidarlo, en la que puede leer, aunque sin comprender mucho, como él mismo ha confesado en sus entrevistas, autores clásicos como los poetas españoles Quevedo, Góngora, Garcilaso, Lope y novelistas europeos como Zola, Stendhal, Balzac, Dostoievski. Como muchos adolescentes, continúa escribiendo poemas, básicamente de amor, durante la escuela media. Ya desde entonces intenta imitar zonas poéticas de autores afines a este tipo de poesía como Bécquer y Neruda. Aquilata sus lecturas e incorpora, durante la escuela media y preuniversitaria, las obras poéticas de autores como Darío, Guillén, Machado, Juan Ramón Jiménez, Tagore y las de narradores como Galdós, Maupassant, Poe, Gogol, Chéjov, Boccaccio, Sade, entre otros. Es en la Universidad de Las Villas, adonde va estudiar como filólogo, en la que cristaliza su vocación literaria. Alrededor de los veinte años tiene listo su primer cuaderno de poesía, *Apología del silencio*, que será publicado con quince años de retraso en el 2003. Se gradúa de Licenciado en Letras en esta institución en 1988. Primero trabaja como asesor literario en su provincia natal Camagüey, luego como editor de Ediciones Ávila, como director de la Editorial Ácana, como Jefe de Redacción de la sección de poesía de la Editorial Unión —luego de trasladarse a vivir a La Habana en el año 2002— y, en los últimos años, como profesor asistente en la Universidad de La Habana. Entre el 2004 y el 2011, junto al también poeta Roberto Manzano y la profesora de la Universidad de La Habana Susana Haug, imparte el Diplomado *Historia, teoría y práctica de la creación poética*. Actualmente dirige el centro cultural Dulce María Loynaz en la capital de Cuba.

En 1994 publica su primer libro de poesía, *Insomnios*. Le siguen *Extraplagiario* (1995), *Salvado por la Danza* (1995) —Premio David 1991 al mejor poeta joven—, *Libro de cruel fervor* (1997), *Libro de Lilia Amel* (1998) y *El lobo y el centauro* (2001) con el que cierra un periodo signado por un manejo sistemático de formas clásicas como el soneto y la décima, sin por ello desechar el verso libre contemporáneo ni el empleo de otros tipos de composiciones.

En 1995 comienza su carrera como narrador con su libro *Cuentos para adúlteros*. Le siguen sus novelas *Inferno* (1999) y *Diario de un poeta recién cazado* (1999). Como cuentista publica además *Tres tristes triángulos* (2000), *Las (di)versiones de Eva* (2003), y *Otros cuentos de amor, de locura y de muerte* (2006). Su última “novela”, *Cuestiones de agua y tierra*, aparece en el año 2008.

Paralelamente a su labor como narrador, continúa con su obra poética, aunque, desde el punto de vista formal, en esta “segunda etapa” van desapareciendo las formas clásicas como el soneto y la décima. A ella pertenecen *Cirios* (2002), de corte saliniano, *Parques* (2004), de un conversacionalismo revisado y *Aprendiendo a callar* (2005), parco o epigramático. Al mismo tiempo aparecen otros cuadernos poéticos con retraso pertenecientes a la etapa anterior “más formalista” como *El mendigo de Dios* (2004) y *Éxodo* (2004). Comienzan a publicarse también las antologías temáticas que definen las líneas formales más importantes de Curbelo, *Sonetos imperdonables* (2006), dedicada a la forma homónima, y *Cárcel, memoria y abrigo* (2008), dedicada a la décima. Consecuentemente con su postura de los últimos años, determinada por la reducción al silencio y a la ausencia de nuevos poemarios, Curbelo publica antologías personales en la que él mismo, como su primer crítico, va podando su obra poética anterior hasta reducirla en el orden que sigue a unos pocos poemas: *Las quebradas oscuras* (2008), *Dialéctica del silencio* (2012) y *Anatomía del fracaso* (2012).

No se puede dejar de asociar la última etapa de Curbelo, aparentemente decreciente desde el punto de vista de su producción poética, con el paralelo crecimiento en publicaciones de su voz de otro modo, ahora prestada tras las “máscaras” de sus traducciones de grandes poetas del canon. Iniciada en el 2002, la labor de traductor de Curbelo es amplia, multilingüe y variopinta. Sin detenernos en los numerosos poetas traducidos y publicados en revistas y antologías, las traducciones de Curbelo incluyen autores como los ingleses John Donne y William Blake, el francés Joachim du Bellay, el italiano Dante Alighieri y el norteamericano Edgar Lee Master.

Por último, su labor como agente cultural es también amplia. En primer lugar, es importante recordar su labor como editor, a la que nos referimos más arriba. Si bien su obra poética ha sido recogida lamentablemente en sólo dos antologías, no ha sido así con sus cuentos que han sido compilados en numerosas ocasiones. Como poeta, cuentista y novelista ha sido merecedor además de varios premios nacionales. A su vez, ha participado como jurado

en numerosos certámenes literarios. Ha impartido conferencias y ha asistido a eventos y coloquios en más de una decena de países. Finalmente, como parte de su labor académica, ha dirigido más de una decena de trabajos investigativos.





## Anexo II. Repertorio métrico de Roberto Manzano, Rafael Almanza y Jesús D. Curbelo

### Introducción

Este anexo forma parte de una investigación más amplia consistente en la creación de la herramienta en línea BDTPAL, una base de datos de textos poéticos de América Latina, anotados en lenguaje XML, de acceso libre, que permita trazar la evolución o el empleo de un metro o de una forma poética específica y que ofrezca una solución tecnológica a la ausencia de una herramienta de comparación automatizada entre los textos poéticos hispánicos desde el punto de vista formal. Constituye a su vez el primer paso de un futuro banco de textos sobre realizaciones formales de poetas latinoamericanos y en particular de poetas cubanos. Por lo tanto, como resulta obvio, las referencias que siguen a esta introducción corresponden a los textos poéticos de los autores del corpus de esta investigación.

Como hemos visto, en el capítulo cuarto hemos estudiado textos poéticos en los que se constata el trabajo formal de los autores del corpus para que sus composiciones puedan equipararse o emular con las realizaciones formales de composiciones de poetas canónicos precusores<sup>214</sup>. En ese sentido, este anexo pretende censar estas tentativas de emulación formal<sup>215</sup>.

Como parte del proceso investigativo y a título ilustrativo sobre el estado de la cuestión, hemos censado los poetas, cuyas composiciones sirven como ejemplo de determinada forma, citados en diez manuales de métrica española de los últimos cincuenta años. Desde el punto de vista formal, los manuales de métrica española constituyen sin duda alguna una especie de “vitrina canónica” y una fuente apreciable de legitimación. La tabla siguiente resume el número de autores españoles y latinoamericanos cuyos textos poéticos son explícitamente citados en manuales de métrica publicados entre 1956 y 2008:

---

<sup>214</sup> Entendemos aquí por “equiparase o emular con las realizaciones formales de los poetas canónicos precusores”, en primer lugar, el hecho de que el poeta del corpus sea capaz de producir un texto poético cuyo aspecto formal se encuentre ampliamente justificado por el asunto tratado en el poema y, en segundo lugar, porque ese aspecto formal “compita” e idealmente “sobrepase” el empleo de estas mismas estructuras formales en los poemas canónicos precusores.

<sup>215</sup> Como adelantamos en la introducción, esta experiencia constituye además el germen de un proyecto postdoctoral en curso a realizarse en la Universidad de Quebec en Trois-Rivières bajo la supervisión del profesor Ricardo Serrano.

Analyse quantitative de poètes espagnols et de poètes latino-américains cités dans dix manuels de métrique espagnole dans les derniers 50 ans									
	Année de publication	Titres	Auteurs	Nationalité	Total	Poètes espagnols	Poètes latino-américains	% PE	% PL
1	1956	<i>Métrica española</i>	Tomás Navarro Tomás	Española	85	63	22	74.1	25.9
2	1962	<i>Sistema de rítmica castellana</i>	Rafael de Balbín	Española	227	179	48	78.9	21.1
3	1970	<i>Manual de versificación española</i>	Rudolf Baehr	Alemán	104	97	7	93.3	6.73
4	1984	<i>Métrica española</i>	Antonio Quilis	Española	76	66	10	86.8	13.2
5	1999	<i>Diccionario de métrica española</i>	José Domínguez Caparrós	Española	158	121	37	76.6	23.4
6	2000	<i>La métrica española en su contexto románico</i>	Isabel Paraiso	Española	142	110	32	77.5	22.5
7	2000	<i>Métrica española</i>	José Domínguez Caparrós	Española	68	51	16	76.5	23.6
8	2000	<i>Métrica española comparada</i>	Esteban Torre	Española	22	15	7	68.2	31.8
9	2005	<i>Manual de métrica española</i>	Elena Valera, Pablo Moino y Pablo Jauralde	Española	187	132	55	70.6	29.4
10	2008	<i>Métrica, verso libre y poesía experimental de la lengua española</i>	Virgilio López Lemus	Cubana	118	64	54	54.2	45.8

En primer lugar, los resultados de este breve análisis muestran que la representatividad de los autores latinoamericanos en estos manuales (en rojo) es dos veces menor que los autores peninsulares. Sin embargo, es necesario hacer notar que los manuales más recientes tienden a equilibrar la relación entre citas de composiciones de poetas de uno y de otro lado del atlántico al punto de alcanzar casi 30 o más de 40% de representatividad de los poetas latinoamericanos en los últimos manuales censados (en verde). La constatación de este desequilibrio en la selección de ejemplos son diversas y, en ocasiones, ciertamente muy justificadas. Entre otras causas, la primera de ellas es la calidad de la producción poética peninsular, la disponibilidad de su vasto corpus, el adelantamiento temporal en varios siglos de la producción poética española en relación con la de América Latina, su condición histórica como metrópoli y el avance de las investigaciones métricas de las instituciones académicas de España. Ahora bien, ¿esta falta de representatividad de los textos poéticos latinoamericanos en los manuales puede ser simplemente atribuida a las causas que acabamos de enumerar? En una reciente monografía dedicada al endecasílabo dactílico, Domínguez Caparrós constata que “el corpus de ejemplos registrados [de este tipo de metro] es fácilmente ampliable” y, por consiguiente, este especialista aumenta el número de poetas que emplean sistemáticamente esta variedad del endecasílabo entre los que encontramos tanto poetas peninsulares como latinoamericanos (Domínguez Caparrós 2009 : 89-142). Desde el punto de vista canónico, tales actualizaciones del canon formal generan una problemática importante al investigador: ¿cómo evaluar con objetividad la superación formal de una composición poética de un poeta reciente en relación con las composiciones de los poetas canónicos si las obras de referencia muestran una

panorámica desequilibrada de las realizaciones formales de los poetas precursores – seguramente más a causa del inmenso trabajo de archivo que debido al descuido? Luego, ¿cómo determinar entonces el verdadero valor canónico de una innovación formal constatada en una reciente composición poética?

A nuestro juicio, la solución la vemos venir de las llamadas Humanidades Digitales, las que apenas comienzan a ocupar un espacio en el ámbito de las humanidades hispánicas (González-Blanco 2013: 58). El hecho de encontrarse a medio camino entre dos campos investigativos, las nuevas tecnologías y las humanidades, permite a las Humanidades Digitales ofrecer una nueva perspectiva de análisis para dar soluciones eficaces a problemáticas como estas aún no resueltas por los investigadores. En ese sentido, la base de datos que nos proponemos construir se propone como una herramienta que vendría a llenar ese vacío. Por tanto, la problemática, de la que este anexo forma parte, puede resumirse entonces como sigue: la falta de sinergia entre las herramientas puestas a nuestra disposición por las nuevas tecnologías y las investigaciones más recientes en materia de métrica española. Desde el punto de vista metodológico, el primer paso consiste en la creación de un banco de textos poéticos que comprendan el uso de las formas poéticas que nos proponer inventariar. Este anexo debe considerarse en esta dirección mayor y no sólo como mero repertorio de los aciertos formales de los autores del corpus.

El repertorio métrico de los autores del corpus se encuentra dividido en dos secciones, la primera concierne a los metros, ordenados estos de menor a mayor, y la segunda a las formas poéticas, organizadas por orden alfabético. Cada metro o forma toma un ejemplo, si es que existe, de un fragmento de composición de cada poeta. Por lo tanto, la no mención de uno de los tres poetas implica que no hallamos tal tipo de metro o forma en la obra poética del autor en cuestión. Por último, hacemos notar que hemos decidido utilizar para la ubicación de los textos las iniciales del nombre y apellido del autor junto a las iniciales de las primeras ediciones de los poemarios o de sus antologías personales del modo siguiente:

Obra de Rafael Almanza (RA):

LJ. *Libro de Jóveno*, Miami, 2003.

GCV. *El Gran Camino de la Vida*, Miami, 2005.

Hy. *HymNos*, Miami, 2014.

CT. *El Cancionero Trascendental* (inédito).

Obra de Jesús D. Curbelo (JC):

I. *Insomnios*, Camagüey, 1994.

Ep. *Extraplagiario*, Holguín, 1995a.

SD. *Salvado por la danza*, La Habana, 1995b.

LCF. *Libro de cruel fervor*, Santa Clara, 1997.

LLA. *Libro de Lilia Amel*, Santa Clara, 1998.

LC. *El lobo y el centauro*, Santa Clara, 2001.

C. *Cirios*, Camagüey, 2002.

AS. *Apología del silencio*, La Habana, 2003.

MD. *El mendigo de Dios*, Santiago de Cuba, 2004a.

P. *Parques*, Santa Clara, 2004b.

E. *Éxodo*, La Habana, 2004c.

AC. *Aprendiendo a callar*, La Habana, 2005.

SI. *Sonetos imperdonables*, Camagüey, 2006.

CMA. *Cárcel, memoria y abrigo*, Santa Clara, 2008a.

QO. *Las quebradas oscuras*. (antología personal), La Habana, 2008b.

DS. *Dialéctica del silencio* (antología personal), Uruguay, 2012.

AF. *Anatomía del fracaso* (antología personal), Guayaquil, 2012.

Obra de Roberto Manzano (RM):

PC. *Puerta al camino*, Camagüey, 1992.

CS. *Canto a la sabana*, La Habana, 1996a.

HC. *El hombre cotidiano*, Camagüey, 1996b.

PTri. *Pasando por un trillo*. Camagüey, 1997.  
TB1. *Tablillas de barro I*, La Habana, 1996c.  
T. *Transfiguraciones*, Matanzas, 1999.  
TB2. *Tablillas de barro II*, Holguín, 2000.  
RaEst. *El racimo y la estrella*, La Habana, 2002.  
Em. *Encaminismo* (Antología personal 1970-1999), Camagüey, 2005a.  
S. *Synergos*. La Habana: Ediciones Letras Cubanas, 2005b.  
PT. *Poesía de la tierra*, Ciego de Ávila, 2005c.  
FP. *Fogatas sobre el polvo*, Quintana Roo, 2006a.  
RV. *Rapsodia de vivir*, La Habana, 2006b.  
H. *La hilacha*, Matanzas, 2006c.  
PL. *Pensamientos libres*, Santa Clara, 2006d.  
ReEsp. *El relámpago en la espiga*, Santiago de Cuba, 2007b.  
HT. *La hilacha y otras transfiguraciones*, La Habana, 2009b.

## Repertorio de metros<sup>216</sup>:

### Monosílabo:

RA:

Hy: “Vórtice”, “Áncora”.

### Bisílabo:

RM:

PTri: “Jícara”.

H, HT: “El caminante”, “El muro y la campana”, “Los pasos en la luz”.

RA:

Hy: “Vórtice”, “Áncora”.

### Trisílabo:

RM:

PTri: “Cebo”.

S: (1).

H, HT: “El páramo”, “Los pasos en la luz”, “La puntada”.

RA:

Hy: “De la almendra”, “Vórtice”, “Áncora”.

### Tetrasílabo:

RM:

PTri: “Cebo”, “El quinqué”, “Por el trillo”.

H, HT: “El páramo”, “El caminante”, “El muro y la campana”, “Los pasos en la luz”.

RA:

Hy: “De la almendra”, “Vórtice”, “Áncora”.

JC:

I: “Ovillejo”.

SI: “Duelo con el viento”.

---

<sup>216</sup> Citamos sólo aquellos títulos de textos poéticos en los que es manifiesto el uso seriado, sistemático o intencional del metro en cuestión. Por razones de espacio no citamos aquellos textos en los que pudiéramos hallar un uso casual o muy espaciado de cada uno de los metros estudiados.

Pentasilabo:

RM:

PC: “Silencio”.

PTri: “Infusión”, “Caracol”, “Tesoro”.

H, HT: “El páramo”, “Los pasos en la luz”, “La puntada”.

RA:

Hy: “De la almendra”.

JC:

I: “(Ronda insular)”, “Ronda de los presagios”.

LLA: “4”, “8”.

SI: “Duelo con el viento”, “La virulencia del gesto”, “Para el pecado, una absolución”.

Hexasilabo:

RM:

PTri: “Pozo”, “Toro”, “Sinsonte”, “Brasa”, “Al fin”, “Amor”.

JC:

I: “Ronda con muchacha”.

SI: “Duelo con el viento”, “Para el pecado, una absolución”.

Heptasilabo:

RM:

CS: “Cepas”.

PC: “Consejos del árbol”, “No importa”, “Silencio”.

PTri: “Infusión”, “Cebo”, “Piña”, “Jícara”, “Frutas”, “Caracol”, “Lección”, “Tesoro”, “El guardián”, “Venado”.

RA:

LJ: “Oda”, “Sexto verano”. Hy: “De la almendra”.

JC:

I: “Ciudad sitiada”, “Las predicciones del nigromante”.

SD: “La apuesta del prelado”, “Historia del siervo encantado”.

LLA: “4”, “5”, “8”.

LC: “Quinta elegía”.

C: “(ceniza)”, “(sombra)”, “(fuego)”, “(luz)”.

P: “(Parque del Carmen, Santa Clara)”.

SI: “¿Dónde vibra la elocuencia?”, “Para el pecado, una absolución”.

Octosílabo:

RM:

PC: “Miro la tierra absorbida”, “Silueta”, “Tempranía”, “Brújula”, “Entrando por el estero”, “Bañista en la nieve”, “Encaminismo”, “Reposo hacia delante”.

HC: “Aldebarán”, “Entraña de la sombra”.

PTri: “Campos de Ceballos”, “Invierno”.

RaEst: “Exploración de la amada”, “El relámpago en la espiga”, “El dialogante del sol”.

T: “Ya se aproxima la espada”.

H, HT, “El páramo”, “El caminante”, “El muro y la campana”, “Los pasos en la luz”.

RA:

LJ: “Don”, “Virtud”, “Obras completas de Martí”, “Jinete urbano”, “Flamboyán”, “Al cisne”, “Señor en casa”, “Pequeña piña”, “Pulsión”, “Mensaje”, “Soldados hacia la playa”, “Cielo, nubes”, “Arrecifes, gaviotas”, “Conquista”, “De la pista”, “De la piscina”, “La camiseta”, “Lento clavel”, “Secreto”, “Pista con luna”, “Parque casino”, “Invierno hirviente”, “Maratón”, “A la bella dama”.

GCV: “Canción invernal”, “Ánfora”, “Gallo”, “Kempo”.

Hy: “De la almendra”.

CT: “Donde la alabanza oficia”, “Gama de Eva”, “Oda del nadador”, “Homenaje a la rima”, “Escúchame, patria”, “Pueblo, la patria has de ser”, “Al himno de Bayamo”, “Al escudo de la llave del golfo”, “A la estrella solitaria”, “A la flor Mariposa”, “Al Tocaroro”, “A las palmas reales”, “Al zapateo”, “A la ceiba de la república”, “Patria y vida”, “Patria y reino”, “Sobre el color de las cadenas”, “Pasados por agua”, “Remolcador 13 de marzo”, “A Nuestra Señora del Cobre”, “Al Padre Olallo”, “Mensaje de fin de año 1989-1990”, “Tres de dos”, “A Virgilio López Lemus”, “Trio de la sospecha”, “A José Raúl Vidal que se va palabana”, “Por los versos de un joven”, “A Monseñor Adolfo Rodríguez Herrera”, “Fecha”,



“A José Raúl Vidal y Franco”, “A Cintio y Fina”, “Metagrama del pintor Joel Besmar”, “Punta de enero”, “Ave Caesar”, “A Lilian, en su puesta de largo”, “Noticias”, “Ahora sí”, “Sin fin”, “Vuelo”, “Unción”, “Décimas cubanas para Nicole (Ferreti)”, “Por el bautismo de Alenmichel Aguiló”, “Para bautizar a Javier Pérez”, “A Claudia Cepero”, “Nombre”, “Cifras”, “Rosas de Candfield”, “Cumpleaños de Alenmichel”, “Para la boda religiosa de Miguel y Edith, mis primos”, “Para Mariela, por una camisa”, “A Claudia Cepero”, “A Miss María universal”, “Taller pre autónomo”, “Qui ut Deus?”, “Video”.

JC:

I: “Ovillejo”, “Ronda de las brujas”, “(Ronda del solo)”, “Ronda para los tules”.

SD: “De los héroes”, “De la cárcel”, “Del abrigo”.

LCF: “Auto de fe”, “Deuda”, “Coronación de Eva”, “Desde el sitio del hogar”, “La única cena”, “Invitación del naufrago”, “Analectas del exilio”, “Balada de los oficios”, “Sobre los rostros de Dios”, “Epílogo”.

LLA: “2”, “3”, “9”, “11”, “12”, “13”.

LC: “Tercera elegía”.

E: “1-50”.

SI: “Onírico”, “El ruido salta la verja”, “Juzgo y escojo la musa”, “¿Dónde vibra la elocuencia?”, “¿Estaba la pausa lista—”, “Para el pecado, una absolución”.

Eneasílabo:

RM:

CS: “Zunzún”.

PC: “No importa”.

TB2: “Hasta donde soy lo que soy?”.

RA:

GCV: “Canción del cambio”.

Hy: “Al sol del centro”.

JC:

SI: “Mulata”, “Juzgo y escojo la musa”, “¿Dónde vibra la elocuencia?”, “Para el pecado, una absolución”.

Decasílabo:

RA:

Hy: “Al sol del centro”.

JC:

I: “Ronda de la sabana”, “(Última ronda)”.

Ep: “El padre”.

LLA: “6”.

SI: “Flor de ases idónea para el póquer”, “Juzgo y escojo la musa”, “¿Dónde vibra la elocuencia?”, “Para el pecado, una absolución”.

Endecasílabo:

RM:

CS: “Salutación bajo el cielo”.

PC: “Cambiar la vida”, “Bifronte”, “Ebrio”, “Vaso”, “Silbar”, “Desconocida”, “Labranza”, “Profunda”, “Un niño”, “Los viejos amantes”, “Transcurso”, “El hilo”, “Caminando en la tarde”, “Saber”.

HC: “Lúcida superficie”, “El hallazgo”, “El pasajero”, “Ícaro”, “Cuerpo que piensa”, “Comunión del mundo”, “La trocha”, “Un cosmos”, “El eslabón”, “La rueda”, “Hacia afuera”.

RV: “Tarja para un segundo”, “El brindis silencioso”.

TB1: “Cómo puedo soltar el casco de oro”, “Sobre el bosque, de lejos, por encima”, “El ciclista que va subiendo la colina”, “Yo transito las piedras que transito”.

T, HT: “Los sirgadores del volga”. S, “Bajo la sombra del Ilang-Ilang”, “Entro, por lo compacto, rumbo al fondo”.

RA:

LJ: “Nacimiento segundo”, “En la espiga”, “Las bodas”, “En el ciclo del agua”, “Homenaje”, “En busca del cetro dorado”, “Hacer la vida”, “Semper liber et fidus”, “El tocado de plumas”, “Cetro, centro, sol”, “La rabia nuestra de cada hora”, “Diálogos”, “Espacios”, “Jauría”, “A la música”, “Fundaciones”, “Aguas del verano octavo”, “Descubrimiento del día”, “El débil”.

GCV: “Oración corporal”, “Cárcel, tortura y muerte”, “Todo lo sagrado”, “Canta lengua”, “Que es ya la hora”, “Espacio simultáneo”, “Mesa para dos”, “Tabla de armonía”, “Voy a cumplir veintiséis años”, “Noche fragante”, “Signos”, “La balanza de la noche” “El doble”, “Al Carpintero”, “El prelude adolescente”, “Gravedad”, “No lavar esa prenda”, “Reclamo”, “Monólogo”, “Una árabe fiel”, “La casa grande”, “Las calles”, “Fe de Oro”.

Hy: “Al sol del centro”, “Desde el sueño”, “Iconos”, “Virtual”, “Del amor divino”, “Anual”.

CT: Del amor profano 1-25.

JC:

I: “Ciudad sitiada”, “Octava real”, “La peregrina”, “Ritornello”, “Ultima ratio regum”, “Casa nocturnamente ardiente”, “Meditaciones ante el retrato de Heredia”, “Las predicciones del nigromante”.

Ep: “El poeta”.

SD: “Fundación de la memoria”, “Crónica de mi reino”, “Eclipse”, “Salmos”, “Apocalipsis”.

LLA: “5”, “10”, “14”, “15”.

LC: “Quinta elegía”, “Séptima elegía”, “Octava elegía”, “El mensaje”, “Los pasos”, “El pan”, “La sal”, “El vino”, “La carne”, “El arco”, “La orgía”, “La resaca”, “El temblor”, “El río”, “La orilla”, “La horda”, “El adalid”, “El altar”, “La farsa”, “El disfraz”, “El traidor”, “La guerra”, “La derrota”, “El prófugo”, “El veredicto”, “La cárcel”, “El epitafio”, “La leyenda”.

C: “(ceniza)”, “(sombra)”, “(fuego)”, “(luz)”.

MD: “I-IX”, “Dónde se trata de definir qué cosa puede ser amor”.

P: “(Parque del Carmen, Santa Clara)”.

SI: (todos los sonetos, excepto “Duelo con el viento”, “La virulencia del gesto”, “Para el pecado, una absolución”, “¿Dónde vibra la elocuencia?”, “Onírico”, “El ruido salta la verja”, “Juzgo y escojo la musa”, “¿Estaba la pausa lista—”, “Mulata”, “Flor de ases idónea para el póquer”, “Asunto de familia” y “Mamá junta las manos en medio de la noche”).

Tridecasílabo:

RM:

TB1: “El ciclista que va subiendo la colina”.

TB2: “Voy siempre andando”.

Alejandrino:

RM:

PC: “Cambiar la vida”, “Antolina”, “Transeúnte del verano”, “El tapiz”, “El caminante nocturno”, “La visita interior”, “El oscuro crecimiento”, “La diaria lejanía”, “En la corriente”.

HC: “Ghasel”, “Todos los días”.

TB2: “Voy siempre andando”, “Entonces me acordé de cuando ella cogía”, “Vas, de tan incorpóreo, hecho pura materia”, “Miré hacia atrás, y vi que era tarde, pero era temprano”, “Cómo esgrimió Natán los dos cuchillos de obsidiana”, “Y cuando ya está el paso macerado de tanto andar”.

T, HT: “Los sirgadores del Volga”.

RA:

GCV: “I get you under my skin”.

JC:

Ep: “La guerra y la paz (elegía difícil)”.

SD: “Historia del siervo encantado”.

LLA: “1”,

SI: “Asunto de familia”, “Mamá junta las manos en medio de la noche”.

Hexadecasílabo:

RM:

PC: “En la noche interrogando”, “Espacio en la sangre”.

TB2: “Y me gustó la vida tanto que quise, como todos”, “Yo consulté el yacimiento, tirando corteza y dados”, “Entonces me acordé de cuando ella cogía”.

JC:

LC: “Sexta elegía”.

Hexámetro dactílico:

RM:

HC: “Hacia Ítaca”.

RA:

Hy: “Unánime”.

CT: “En la cena del Señor”.

Verso de 18 sílabas:

RM:

TB2: “Cómo esgrimió Natán los dos cuchillos de obsidiana”

Verso de 20 sílabas:

RM:

PC: “Espacio en la sangre”.

## Repertorio de formas:

### Anacreónica:

RM:

PTri: "Piña".

### Canción:

RA:

GCV: "Canción del cambio", "Canción invernal".

CT (inédito).

### Cuaderna vía:

RM:

TB2: "Entonces me acordé de cuando ella cogía".

### Cuarteta:

RM:

PC: "No importa", "Brújula".

RA:

Hy: "Desde el sueño".

JC:

I: "Ronda con muchacha".

### Cuarteto:

RM:

PC: "Cambiar la vida".

TB1: "El ciclista que va subiendo la colina", "Aquí el pasado se nutre del vasto porvenir", "Voy siempre andando", "Vas, de tan incorpóreo, hecho pura materia", "Hasta dónde soy lo que soy?".

RA:

CT: "Himno de Nochebuena".

### Décima:

RM:

CS: "Al abrir la talanquera".

PT: “Miro la tierra absorbida”, “Consejos del árbol”, “Silueta”, “Tempranía”, “Entrando por el estero”, “Bañistas en la nieve”, “Encaminismo”, “Reposo hacia delante”.

HC: “Aldebarán”, “Entrando en la sombra”.

RaEst: “Exploración de la amada”, “El relámpago en la espiga”, “El dialogante del sol”.

Sy: “16”, “20”.

TH, H: “El páramo”, “El caminante”, “El muro y la campana”, “Los pasos en la luz”, “La puntada”.

RA:

LJ: “Don”, “Virtud”, “Obras completas de Martí”, “Jinete urbano”, “Flamboyán”, “Al cisne”, “Señor en casa”, “Pequeña piña”, “Pulsión”, “Mensaje”, “Soldados hacia la playa”, “Cielo, nubes”, “Arrecifes, gaviotas”, “Conquista”, “De la pista”, “De la piscina”, “La camiseta”, “Lento clavel”, “Secreto”, “Pista con luna”, “Parque casino”, “Invierno hirviente”, “Maratón”, “A la bella dama”.

GCV: “Ánfora”, “Gallo”.

CT: “Donde la alabanza oficia”, “Gama de Eva”, “Oda del nadador”, “Homenaje a la rima”, “Escúchame, patria”, “Pueblo, la patria has de ser”, “Al himno de Bayamo”, “Al escudo de la llave del golfo”, “A la estrella solitaria”, “A la flor Mariposa”, “Al Tocaroro”, “A las palmas reales”, “Al zapateo”, “A la ceiba de la república”, “Patria y vida”, “Patria y reino”, “Sobre el color de las cadenas”, “Pasados por agua”, “Remolcador 13 de marzo”, “A Nuestra Señora del Cobre”, “Al Padre Olallo”, “Mensaje de fin de año 1989-1990”, “Tres de dos”, “A Virgilio López Lemus”, “Trio de la sospecha”, “A José Raúl Vidal que se va palabana”, “Por los versos de un joven”, “A Monseñor Adolfo Rodríguez Herrera”, “Fecha”, “A José Raúl Vidal y Franco”, “A Cintio y Fina”, “Metagrama del pintor Joel Besmar”, “Punta de enero”, “Ave Caesar”, “A Lilian, en su puesta de largo”, “Noticias”, “Ahora sí”, “Sin fin”, “Vuelo”, “Unción”, “Décimas cubanas para Nicole (Ferreti)”, “Por el bautismo de Alenmichel Aguiló”, “Para bautizar a Javier Pérez”, “A Claudia Cepero”, “Nombre”, “Cifras”, “Rosas de Candfield”, “Uno de uno”, “Cumpleaños de Alenmichel”, “Para la boda religiosa de Miguel y Edith, mis

primos”, “Para Mariela, por una camisa”, “A Claudia Cepero”, “A Miss María universal”, “Taller pre autónomo”, Qui ut Deus?”, “Video”.

JC:

I: “Ronda para los tules”.

SD: “De la danza y de la voz”, “Del enjambre”, “De los héroes”, “De la sabiduría”, “De la cárcel”, “De la memoria”, “Del abrigo”, “Del mar”, “De la ciudad y el final”.

LCF: “Auto de fe”, “Deuda”, “Coronación de Eva”, “Desde el sitio del hogar”, “La única cena”, “Invitación del naufrago”, “Analectas del exilio”, “Balada de los oficios”, “Sobre los rostros de Dios”, “Epílogo”.

LLA: “2”, “9”, “12”.

LC: “Tercera elegía”.

E: “Lamentaciones 1-50”.

CMA (todo).

Elegía:

RA:

GCV: “Elegía”.

JC:

LC: “Primera a décima elegía”.

Endecha:

RM:

PTri: “Frutas”, “Lección”.

Epigrama:

RA:

CT: “El pan de los ángeles”.

JC:

AC (todos).

Estancia:

JC:

LC: “Quinta elegía”.



Estrofa arquíloca:

JC:

LLA: “5”.

Estrofa sáfico-adónica:

RA:

Hy: “Desde el sueño”.

Haiku:

Hy: “De la almendra”.

Himnos:

RA:

Hy: “Del contacto”, “De la almendra”, “Al sol del centro”, “De la distancia”, “Desde el sueño”, “Iconos”, “Virtual”, “Vórtice”, “Del amor divino”, “Memorial”, “Semejante”, “Anual”, “Unánime”, “Áncora”, “De las consignas”.

Letrilla:

RM:

PTri: “Brasa”, “Al fin”, “Amor”, “Invierno”.

Octava real:

RM:

HC: “La rueda”.

JC:

I: “Octava real”.

LC: “Séptima elegía”.

Oda:

RA:

LJ: “Oda”.

GCV: “Oda al cedro”.

Ovillejo:

JC:

I: “(Ovillejo)”.

Pareado:

RM:

CS: “Zunzún”, “Potro de luz”.

PTri: “Piña”.

Sy: “12”.

JC:

I: “Ronda de la sabana”, “Ronda de los presagios”.

Quinteto:

RM:

TB: “Miré hacia atrás, y vi que era tarde, pero era temprano”, “Cómo esgrimíó Natán los dos cuchillos de obsidiana?”.

Quintilla:

JC:

I: “(Ronda insular)”.

Redondilla:

RM:

PTri: “El guardián”.

JC:

LLA: “7”, “11”.

Romance:

RM:

PTri: “Campos de Ceballos”.

HT, T: “La voz, la sombra, las danzas (XII)”.

JC:

I: “Ronda de las brujas”.

LLA: “13”.

Romancillo:

RM:

PTri: “Pozo”, “Frutas”, “Lección”, “Por el trillo”, “Amor”.

Seguidilla:

RM:

PC: “Silencio”.

PTri: “Infusión”, “Caracol”, “Tesoro”.

JC:

LLA: “4”, “8”.

Séptima:

RA:

Hy: “Anual”.

Serventesio:

RM:

TB1: “Cómo puedo soltar el casco de oro”, “Yo transito las piedras que transito”.

HT, T: “Los sirgadores del Volga”.

Sexteto:

RM:

HC: “Ghasel”.

TB2: “Yo consulté el yacimiento, tirando corteza y dados”.

Sonetillo:

RM:

PTri: “Venado”.

JC:

I: “(Ronda del solo)”.

LLA: “3”.

Soneto:

RM:

PC: “Bifronte”, “Ebrio”, “Vaso”, “Silbar”, “Desconocida”, “Labranza”, “Profunda”, “Antolina”, “Transeúnte del verano”, “En la noche interrogando”, “Tapiz”, “El caminante nocturno”, “Espacio en la sangre”, “La visita interior”, “El oscuro crecimiento”, “La diaria lejanía”, “En la corriente”.

HC: “Lúcida superficie”, “El hallazgo”, “Ícaro”, “Cuerpo que piensa”, “Comunión de mundo”, “La trocha”, “Un cosmos”, “El eslabón”, “Hacia afuera”.

RA:

LJ: “Hacer la vida”, “Semper liber et fidus”, “El Tocado de Plumas”, “Cetro, Centro, Sol”, “Diálogos”, “Jauría”, “A la música”, “Fundaciones”.

GCV: “El preludeo adolescente”, “Gravedad”, “No lavar esa prenda”, “Reclamo”, “Monólogo”, “Una árabe fiel”, “La casa grande”, “Las calles”, “Fe de Oro”.

Hy: “Del amor divino”.

CT: Del amor profano 1-25.

JC:

I: “La peregrina”, “Ritornello”, “(Ultima ratio regum)”, “Última ronda”.

SD: “Salmos I-XX”.

LLA: “1”, “10”, “15”.

LC: “El mensaje”, “Los pasos”, “El pan”, “La sal”, “El vino”, “La carne”, “El arco”, “La orgía”, “La resaca”, “El temblor”, “El río”, “La orilla”, “La horda”, “El adalid”, “El altar”, “La farsa”, “El disfraz”, “El traidor”, “La guerra”, “La derrota”, “El prófugo”, “El veredicto”, “La cárcel”, “El epitafio”, “La leyenda”.

SI (todos los textos).

Terceto:

RM:

HT, T: “Los sirgadores del Volga”.

JC:

Ep: “El padre”.

LLA: “6”.

LC: “Octava elegía”.

### Anexo III. Antología

En nuestro estado de la cuestión hemos demostrado e insistido en cómo la crítica cubana actual ha prestado poca o ninguna atención a la obra poética de Roberto Manzano, Rafael Almanza y Jesús D. Curbelo. De manera proactiva y en aras de contribuir a una mayor cuota de visibilidad de los poetas del corpus desde el principio de esta investigación nos propusimos la elaboración de una antología anexa a la tesis. En algunos casos hacemos posible la lectura integral de aquellos poemas que por razones de espacio o por requerimientos del análisis han sido presentados a lo largo de esta investigación de modo fragmentario. En otros casos, por la extensión de los textos, esto no ha sido posible. Son nuestros deseos que este esfuerzo pueda no limitarse a estas pocas páginas sino que pueda concretarse en un proyecto de libro para colaborar de un modo más eficaz con la propuesta contracanónica del canon poético cubano que representan las obras de los tres autores aquí estudiados<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> Los autores, Roberto Manzano, Rafael Almanza y Jesús D. Curbelo, han autorizado la divulgación de los poemas que seguidamente reproducimos.

Roberto Manzano Díaz (1949)

*Canto a la sabana* (1996)

CANTO A LA SABANA (fragmentos)

A los fundadores del  
Taller Literario César Vallejo

*Buenos días, oh tierra de mis venas,  
apretada mazorca de puños, cascabel  
de victoria.*  
N. Guillén

1

Mi ojo  
es un vidrio  
negro de presencias.

Recorro la piel y el paisaje de los míos  
y los míos se presencian en la corteza.

Desde las raíces  
viene la púrpura de la rosa.  
Desde la tierra fresca de diciembre  
suben los deliciosos cristales de la caña.  
Las palmas cantan con el viento  
en que habla el espartillo  
y en que se rizan las espumas.  
Todo se tiende los brazos por debajo,  
todo se saluda por encima.  
El aire es uno  
y una nuestra vida.

Aquí te dejo,  
bóveda clara de mi cielo,  
este surco de mi arado.  
Aquí doy el río insomne de mis venas.  
Aquí recojo el calor de las huellas  
que los míos ofrecieron a mi sangre.  
Soy porque fueron.  
El aire está habitado de corrientes,  
nunca los caudales se remansan,  
y viene el fuego de una mano a otra  
como una alegre centella compartida.

Es la invisible población del río,  
el rastro de la vida próxima.

Este es el saldo para gustar lo florecido.

Mi ojo  
es un vidrio  
negro de presencias.

2

Voy contra polvo,  
brumas, espejos.  
Voy seguro, queriendo.  
Indócil de yemas.  
Nazco inmediato de perdigón y yerbajo.  
Traigo la memoria, el acicate de su espuela.  
El aire verde de la esperanza  
repartiéndose en la dueñez del día.  
Yerba en primavera,  
reventazón del alba.

Ayer no más el chipajo sobre el barro,  
reseco de sol a sol.  
Ayer no más la brida del bejuco,  
los marabuzales del desamparo.  
Ayer no más el candil sobre la madera,  
el parpadeo mísero de las ventanas.  
Ayer no más ciegos como las casimbas,  
oscuros como cerrazón de monte.  
Ayer no más.

Y hoy  
nacen con tanto esmero los días,  
ha sido tan preciada y laboriosa la primavera.

[...]

8

Sabana,  
patria de mis ojos,  
desembarazado fulgor;  
sabana,  
espartillo y corajo en la distancia;  
saltanejo,  
cielito combo bajo el yerbajo;

palma cana,  
movida por los vientos que pasan.

La tierra,  
la hora justa de mi tierra,  
la sangre insomne de mi tierra,  
la brisa garrida y fresca de mi tierra,  
es mi legítimo orgullo.

Sabanas de mi patria,  
fijas de deslumbramiento y tersura, altas  
en el diapason risueño de la brisa;  
sabanas, las más hondas,  
del hombre que las secunda y enarbola,  
madera de pura llanada,  
labranza segura del futuro.

Sabanas de mi patria,  
solares llaneros, ínclitas espuelas,  
jáquimas de la vida  
asidas para siempre en el puño propio.  
Sabanas ya para siempre sonoras,  
desde el hombre y desde la tierra,  
cosecha de masivo sol y semilla pura.

Casimba de reciente población,  
yo sé de dónde te viene la crecida,  
quiénes inauguran tus aguinaldos fragantes,  
qué nuevos habitantes,  
mirada bajo un sombrero venturoso,  
galopan tu vasta marímbula.

Sabana,  
patria de mis ojos.

[...]  
13

Me levanté una noche  
y salí a tu aire inatrapable,  
sabana.

Quiénes suceden por allí,  
briosos de espuelas.  
Quiénes, a cuestras la patria,  
avanzan por las neblinas.



Quiénes dan su carga inolvidable,  
episodios las estrellas.

Salí una noche y me dijeron:  
Arriamos para el alba.  
Somos el fermento de las raíces,  
ya verás nuestra sangre en la llama definitiva.

14

Sabana vieja,  
largo memorial de la patria.  
Siempre allí para el trance más difícil,  
cumbre invisible del héroe,  
muralla pausada de la sangre.  
Vigilante y descuartizada  
en tus canarreos de fiebre  
la patria bajó a levantar su sueño.  
Por la bruma de tu lomo  
tiñeron el espartillo con avispa roja  
el jinete y su cabalgadura.  
Naciendo,  
apenas en la sombra de la caída,  
hábiles para los altos vuelos.

Los héroes esgrimiendo sus claros anhelos,  
la tierra más transida.  
La contienda en poza de bravura,  
espumeante el toro de coraje.  
Lontananza. Clarines.  
La carga última.

Sabana,  
sabana vieja,  
la historia naciendo junto a la yerba,  
destripando los terrones más simples.

15

Pongo los pies en tu portal,  
tan barrido y fresco,  
con este olor de seis de la tarde.

Soy de tu familia,  
procedo de tu clara estirpe.  
Soy éste que pasa ahora,

que desde su sombrero saluda,  
que pone las manos en el agua de tu pozo,  
y sigue,  
en absorta premura,  
los largos terraplenes,  
la insaciable sed de la distancia.

...Por los quicios terrosos de mi niñez  
cruzaba en silencio el vaho de los caminos,  
la alforja y mugre del caminante,  
ensimismado en la pérdida de su trillo íntimo.  
A las doce en punto,  
con plúmbeas botas,  
doblados de fardo,  
renqueaban su pesadumbre y su soledad,  
venían lacerados por alguna punzada triste.  
En el zinc de los portales  
hervían los brutales resoles.  
Alguna vaca, lela de sol,  
orillaba su pesadez insondable.  
Y mi niñez a la sombra del platanillo  
con unas ganas de sembrar pozos,  
regar agua fresca,  
poner porrones fríos en las encrucijadas...

Soy de tu familia,  
procedo de tu clara estirpe.  
Hijeando como plantones  
vamos por mi tierra.

Donde quiera me nacen hermanos.  
Ahora mismo me llego a tu techo.  
Taburetes para mí.  
Alborozo de sala. Café.  
Rama única,  
fruto redondo.  
Se anda con ganas de vivir.

16

En la orilla del recuerdo el sinsonte canta  
y es trova tristísima  
que deshila la espesura.

La tardecita es fría.  
Ulula el viento en la guásima.

Del fondo de alguna gruta  
estará saliendo el agua.

No me atristo, pero me cae  
en ondas hacia lo hondo,  
una lluvia difícil.

Y es que en la orilla del recuerdo  
el sinsonte canta.

Pero ahora el sinsonte lanza su trino,  
monarca de cada vereda,  
señor de la tierra cultivada,  
y ve pasar en la tarde transparente  
las sudorosas camisas  
elementales de la victoria.

Ahora las manos y los sueños  
vinculan sus impulsos compañeros.  
Hilo de manantial  
por donde juntas navegan  
la leyenda y la esperanza.

Me incorporo en la tierra como un árbol  
bajo el fulgor terrestre de la aurora.

Mi ojo  
es un vidrio  
negro de presencias.

1973

*El hombre cotidiano (1996)*

HACIA ÍTACA

Partimos al alba  
con grávidos sueños ardiendo en los ojos insomnes,  
partimos al alba, marchando con nuestros zapatos  
mojados de polvo y de silencio.

Movimos los músculos  
al ruido luciente  
que ciñe la lucha, rompiendo con fuertes nudillos  
sortijas de azar y milagro,  
forjando los rípidos montes.

De sombras yacentes que el alma bebía  
callada, nutriendo sus huesos,  
hundidos en sombras espesas  
igual que un ensayo gustoso y veloz de la muerte,  
cuajamos las manos que cuentan arenas,  
que indican ansiosas orillas  
y aumentan las gradas por donde subimos al cielo  
de nuestros altares más íntimos.

Atletas febriles del día, guerreros  
de oscura osamenta, saltamos al mundo con piernas veloces  
quemando las grandes medallas que esculpe la sangre,  
gastando los grumos del fondo.

Así derramados por toda la tierra,  
con sólidos gestos y tristes carbones de ámbar  
ardiendo en los puños de todos.

Cercados de luces cegantes o brumas de plomo seguro  
quisimos tener desde siempre una patria cerrada por dentro,  
repleta de cuarzos celestes.

Volviendo al profundo fervor de la estirpe,  
a cepas de cálido arrimo  
en donde se gocen canciones filiales y amantes  
al fin de la enorme aventura.

*Tablillas de barro I (1996) y Tablillas de barro II (2001)*

CÓMO PUEDO SOLTAR el casco de oro?

Cómo puedo vender la espada suma?

Cómo puedo dejar de ser canoro

si se acibara la naciente espuma?

Cómo quebrar, estrépito de facto,  
aquel espejo que uno mismo ha hecho  
con síntomas de polvo, en el compacto  
deslizarse del águila y el pecho?

He aquí la silla silenciosa y torva,  
he aquí la posición del que regresa  
por el túnel, que en túnel triste encorva  
la palmera del aire que se besa.

He aquí el grafito silencioso y terco  
en el móvil nudillo, aquí la plana  
de blancura por donde yo me acerco,  
estando solo, hacia la especie humana.

Aquí bajando viene el hacha lenta,  
la doble guillotina, el golpe seco:  
aquí viene sin labios la tormenta  
y la aliteración mortal del eco.

Cómo puede saberse qué es mejor?  
Cuál es el grado óptimo?Cuál punto  
entre los puntos da mejor sabor?  
Dentro de qué cuadrícula el asunto?

Siempre sujeto a vértebra distante,  
a bisturí cercano, entre la espada  
de feraz movimiento agonizante  
y el muro de garganta consternada.

Tirar, hacia la losa, viejos dados  
decidiendo la rama más certera  
donde dejar los vértices poblados  
por la luz más azul de la cantera.

Oh tú soldado, oh tú gran carpintero  
de remotos tablones, en la sombra  
gastando como un lento prisionero  
la rapidez del astro que te nombra.

En verdad, poco puedes, pero puedes  
algo: canta y martilla, con tu aliento;  
levanta de tu aliento vastas redes  
hasta dejar ya dócil el momento.

Pero cómo seguir hacia adelante?  
Cómo seguir si cuando tiempo hubo  
no se empleó en fundarse lo importante,  
sino que lo importante se detuvo?

No es seguir, sino despuntar de cero  
en aquello que vale como paso  
más profundo, más alto y verdadero:  
fundar el agua y cincelar el vaso!

ENTONCES ME ACORDÉ de cuando ella cogía  
ciruelas. Era agosto, y una arboleda umbría.  
El mundo se iniciaba, y entre los dos corría  
una tromba de amor de terrestre energía.

Era una arboleda de otro tiempo. Sentía  
que, al entrar a la sombra, se entraba en una vía  
de gozo, y el fulgor del rayo desleía  
en el coloide verde cristales de ardentía.

Ella se adelantaba con falda tenue que exhibía  
la impronta de sus muslos de suave simetría,  
y cuando se inclinaba su ademán escogía  
la amarillez jugosa que agosto le ofrecía.

Los remotos ciruelos abandonaban a porfía,  
como viejos carteros, recados de ambrosía.  
Era un suelo de hojas que al pisarse escribía  
sacramentos sonoros de la ancha tierra mía.

Adentro de mi pecho —punta de la osadía,  
cofre de la ventura!— la antigua letanía  
igual que un epinicio agreste o ruda epifanía,  
me sincopaba el verso como luz que caía.

A veces, en su escote breve, se estremecía  
toda la redondez del mundo en firme algarabía,  
y la audición de mis dos manos dos sirenas oía  
como quien tocar quiere las mejillas del día.

Sacerdotisa del amor joven me parecía,  
cuando yo era el flechero que en las hojas seguía  
—ávido de memoria, de canto, de amor, de poesía—  
el fulgor de su cuerpo que en la sombra fluía...

HASTA DÓNDE SOY lo que soy?  
Y si lo soy, en qué medida?  
Pues circunscrito siempre estoy.  
Toda mi vida no es mi Vida.

Soñar del sueño que procuro.  
Exploración del punto alto.  
Qué me responde el aro duro?  
De qué me sobro, que estoy falto?

Ah las celdillas de las horas  
y los carriles que forjamos;  
todas las pautas conductoras,  
las finas lindes de los tramos.

Solo soy, pero no soy solo;  
porque, si solo, soy un punto  
que se desplaza polo a polo:  
celeridad del breve asunto.

El abejar de mi conciencia,  
toda la lanza de mi lanza:  
voy en estado de vehemencia  
desde la angustia a la esperanza.

Del sueño paso al apetito,  
de la labor al rudo plato,  
y estoy en grávido circuito  
tocando la sangre a rebato.

Encadenado a pronta busca  
de cuerpo, paso ya sin calma  
en un horario que se ofusca:  
sólo en futuro tengo el alma.

Añoro un día donde pueda,  
sobre mis pies bien erigido,  
dar al olvido la moneda  
bajo cuya rueda me olvido.

Dejar de ser, después de todo,  
este animal de loca testa  
que va gastando el pobre codo  
hincando al suelo su protesta.

No reducir el alma al grano  
o la sustancia que incorporo:  
a los demás abrir la mano  
para brindar la canción de oro.

Y siento, en esta desazón,  
que del ovillo del quisiera  
se me va hilando la canción,  
ya libre, si antes prisionera.

Advierto, si mi pecho toco,  
que voy, en trueno ya seguro,  
desde lo abundante a lo poco,  
desde lo más claro a lo oscuro.

Júbilo grande llega a mí,  
pues aprendí la lección alta:  
me moriré en lo que nací,  
me sobraré en lo que me falta.

Hay ciertas cúspides profundas  
y ciertos géiseres morosos,  
y se redimen las coyundas  
con las coyundas de los gozos.

Sufrir es bueno: sufrir mucho  
nos deja, como fruta al sol,  
al corazón perplejo y ducho:  
el sufrimiento es un crisol.

En este instante considera,  
por lo bruñida, ya mi frente  
que lo que el pórvido macera  
acaba en jugo permanente.

Todo lo acopio y sedimento,  
todo lo impulso como mío:  
aprendí el oficio del viento,  
de las marismas, y del río!



Hasta dónde soy lo que soy?  
Lo soy, en alguna medida.  
Pues circunscrito y libre estoy.  
Toda la Vida ya es mi vida.

*El racimo y la estrella (2002)*

I. EXPLORACIÓN DE LA AMADA (fragmentos)

*Antes de que sople la brisa del día  
y se vayan las sombras....*

Cant. 4,6

1

Sobre la mesa está el pan.  
El pan está sobre la mesa.  
Nutritiva fortaleza.  
Quintaesencia del afán.  
Firme calor que le dan  
aquí se siente y conforta.  
Una harina de ala corta  
se fatiga en el mantel.  
Sí con sal y no con miel,  
pero es miel lo que reporta.

Ahora tu mano lo toma.  
Ahora tu mano lo deja.  
Tu mano, como una abeja,  
como una abeja o paloma.  
Y cuando tu mano asoma  
baja su frente dorada,  
abre su pupila armada  
de una caliente ternura.  
Y te mira en la espesura  
de su miga compactada.

Tu mano, el otro alimento;  
el pan, alimento puro:  
doble contacto procuro  
de esos tactos avariento.  
En el pan tu mano siento  
como una rosa de giro:  
cómo puedo, cuando miro  
tu mano, no ver al pan  
que harinoso del afán  
se levanta en un suspiro?

No se marchen de la mesa  
nunca, nunca se me esfumen:  
unidos son el resumen  
primario de la belleza.  
Todo se comprendía en esa

deliciosa conjunción:  
pan y mujer, sabia unión  
que con mucílago puro  
sostiene al deber oscuro  
que gobierna al corazón.

[...]

4

Déjame verte despacio.  
Ahora quiero ser moroso.  
Entrar en tu cuerpo hermoso  
es como entrar en palacio.  
Ondulación de topacio,  
festejo de curvatura.  
Cómo crece tu estatura.  
Cómo crece y se completa.  
En la dimensión secreta  
tienes llave y cerradura.

Nave sin puntal, abierta.  
Ojiva de noche y astro.  
Huella de mi pulso. Rastro  
de mi pisada más cierta.  
Mano en alto, luz alerta,  
hacia tu abismo me lleno  
mientras sucedo sereno  
entre los pozos del mundo.  
Yendo adelante, me hundo  
para erigirme más pleno.

Eres nocturna y luciente:  
eres como campo arado:  
dos brasas te han germinado  
oscuras bajo la frente.  
Caminando febrilmente  
voy por tierra de aradura,  
y en la hojarasca madura  
que tu espacio fertiliza  
siento en mi avance la brisa  
feraz de la agricultura.

Órbita de la distancia.  
Amplitud de la extensión.

Para andarte el corazón  
no me basta sólo el ansia.  
Inteligencia, ignorancia,  
lucidez, sueño, olvido.  
Todo el aire se ha extendido  
con música, galopante,  
y yo voy de caminante  
con el pulso estremecido.

5

Es tu labio como un orbe  
de promesa y sacudida:  
una patria humedecida  
entre tus labios se absorbe.  
Cuando su pulpa se encorve,  
se separe, se adelante,  
quiero que la vida cante  
su silencio más delgado:  
que escribas en tu encerado  
la palabra más brillante.

Tu semblante centellea  
con rosado llamamiento:  
una rosa de alzamiento  
en la salud que clarea.  
Cuando tu mejilla vea  
suave, opulenta, nerviosa,  
ascenderé hacia la glosa  
superior de la mirada:  
tus ojos son la llamada  
más urgente y provechosa.

En tus ojos el planeta  
se despliega como un manto,  
o se reconcentra tanto  
que es como visión secreta.  
Rápido venero, veta  
de salmos, música honda:  
redonda, como una fronda,  
brilla en tus ojos la vida  
con la danza comprimida  
de su población redonda.

Sobre tu frente los rizos  
tejen sus negras espuelas:

curvaturas de propelas,  
circunferencias de hechizos.  
En tus rizos saledizos  
juegan tus dedos pequeños  
retorciéndose risueños.  
Pero tu vista ensortija  
sin torcerse, en punta fija,  
el ovillo de los sueños!

[...]

12

Un cuchillo de deseo  
en una ruta encendida  
va buscándote la vida  
para tener alto empleo.  
Cuchillo de merodeo  
en inminencia silvestre,  
fino filo que pedestre  
y codicioso te busca,  
lámina de marcha brusca  
registrando lo terrestre.

Sangre de agresiva punta.  
Velocidad instintiva.  
Una espina conflictiva.  
Una zarza que pregunta.  
Es un ansia que te apunta  
para ceñirte con brazos  
anudados, como lazos.  
Un fósforo, una explosión.  
Una fiera de intención  
oliendo todos tus pasos.

Un cuchillo que desea  
tenerte, para tenerte  
con la vida, no la muerte:  
por tu vida es que pelea.  
Un cuchillo que arrodea  
tu atmósfera ya sin fin,  
que guardián de tu jardín  
sólo bebe de tu aliento  
el más vivo pensamiento  
y el ensueño más carmín.

Es una sangre que quiere  
con la tuya estar fundida:  
de frente, para la vida,  
y no para lo que muere.  
Una sangre que prefiere  
verte cercada y triunfante.  
Una sangre batallante  
que te protege y reserva.  
Una sangre, como yerba,  
abundando hacia adelante.

13

Te agigantas como un río  
desbordado de mis manos.  
Tus perímetros livianos  
tienen su propio albedrío.  
A tu cintura confío  
el poder de la angostura.  
Aro de tu arquitectura  
que se reduce, contrario.  
Lo otro —multitudinario—  
va creciendo en la espesura.

Tu cabello es aluvión  
que ensombrece la mirada.  
Tu labio es fruta cortada  
que acaricia la extensión.  
Tu seno es la difracción  
más opulenta y frutal.  
Tu vientre es equinoccial,  
mas de toda latitud.  
Y cuando bajo el talud  
el crecimiento es total.

Cómo caben en tu falda  
tus arquitrabes redondos?  
Tus omóplatos —orondos  
y breves— van por tu espalda.  
Tus dedos, como guirnalda  
viva, se afilan y trenzan.  
Tus atributos se inmensan  
entre los brazos que tiendo.  
Tu cuerpo es como un estruendo.  
Todas tus porciones piensan.

En qué exacta proporción  
y con qué medida justa  
tu cuerpo se desajusta,  
que crece sin remisión?  
Con estas manos que son  
manos porque en ti se hallan,  
porque en torno de ti estallan  
con la fiebre de la vida,  
puedo darte la medida  
que tus porciones ensayan.

[...]

*Pasando por un trillo (2003)*

TESORO

Una tinaja insólita  
es ésta, amigo,  
que yace en un rincón  
de mi recinto:  
el agua de su vientre  
se le ha perdido  
y esconde avariciosa  
y con cariño  
un fragmento de cielo  
y un rayo fijo,  
una almendra pulida  
y un albo río,  
un cocuyo andariego  
y un lento grillo,  
una insignia de fuego  
en un camino,  
una espuela de plata  
con un estribo  
y un machete afilado  
de tiempo antiguo.  
Si la vuelco de golpe  
todo, mi amigo,  
se escapará volando  
al llano mío  
y encontrará de súbito  
su exacto sitio.



## *Synergos* (2005)

(1)

Vivan los cánticos adánicos, con evas gnósticas, fundando términos futuricos, mientras en éxtasis bascúlase la báscula;

ay de las lámparas dramáticas quemándose hacia lo drástico, mientras Andrómaca gime la pérdida y en lo recóndito bascúlase la báscula;

vivan las cálidas crisálidas guardando crípticas los gérmenes angélicos de sus orígenes, cuando en lo nítido bascúlase la báscula;

ay de los ámbitos escuálidos, sin médulas, donde en contráctiles anillos hórridos se muere indócil, mientras colérica bascúlase la báscula;

vivan los dígitos aproximándose, las juntas kármicas, los frutos múltiples, y en pesos únicos y en bultos grávidos bascúlense sobre la báscula.

La báscula  
pendula.  
Regula.  
Sopesa.  
Lo que pulula,  
al unir la cabeza,  
se besa:  
bascula!

Con rotores de sombra y en hélices solares, de un modo que levite, para que puedas acopiar los pesos;

los vientos en manojos, darás un paso breve hacia el noreste como quien busca nidos, hasta encontrar la simpatía justa;

coliga toda la impresión del gesto, porque es posible el racimar callado, tan lleno de promesas;

basta con mirar órbitas de reciente mirada, fibras que cruzan lentas sobre las sienas inhóspitas;

y ya en ese cordel suelto del triste desovillo, pon a Parménides sobre la báscula, oh Simbad; que adentro de la vida va el vigor de la sombra y se agitan las aspas luminosas con una gravedad que no conoce límites.

La báscula  
pendula.  
Regula.  
Sopesa.

Lo que pulula,  
al unir la cabeza,  
se besa:  
bascula!

(3)

Gusto de ver sobre la mesa ciertas frutas agrupadas como pétalos, pues ellas saturan los ojos,  
ávidos del color diverso de la vida;

pero me gusta más ver tu mirada de semilla, tus manos en mis manos, palpar con mis yemas el  
ritmo intermedio de tus senos;

sentir el roce de la hermosa fruta de tu vientre, curvada y promisoría, ese geoide fascinante que  
ofrece tu cintura;

tu vientre equidista de todo, distribuye arquitecturas deliciosas, centralidad del mundo, Macchu  
Pichu del cielo;

desde tu vientre parten expediciones invisibles, los cordeles espumosos de la gracia, los  
fósforos fragantes del fervor;

en tu vientre canta la espiral de tu ombligo, cenote de Liliput, moneda cóncava, ojo primario de  
la vida;

tu vientre se clausura arriba, se ciñe contra tus vísceras hasta que es una faja y un gozne de  
movida elocuencia;

la piel de tu vientre es como una pulida sortija, como una transparencia de caracol rosado,  
como un paladar celeste;

hacia arriba tu vientre es solidario y se prolonga en dos colinas estrábicas hacia donde corre  
ansiosa la boca;

hacia abajo tu vientre se abre desde el abejeo oscurecido del pubis en dos litorales donde  
demorar los labios;

tu vientre es un blando cosechero, todo lo coordina y expande hacia la edificación soterrada del  
hijo;

tu vientre zarandea al planeta, como un péndulo líquido, gira sobre los arranques rítmicos de la  
entrega;

tu vientre crece hacia los costados con la misma voluntad de las guayabas, con la misma  
amplitud de los cometas;

a tu vientre me echo, bajo tus manos de gladiolo, para oír como un indio qué bisontes de ternura trae el horizonte.

(8)

Yo junto con las manos, con los ojos, con las sienes: siempre estoy sediento de seres y de cosas, hambriento de verdad y hermosura;

admiro los enlaces, las pitas invisibles, los eslabones finos, los engranajes más profundos, las hiladuras más aéreas;

todos los seres y cosas se me asocian en imágenes análogas como de padre a hijo, como de sobrino a conuñado;

por todos los senderos vienen hacia mis dedos, hacia el iris de mi corazón, veedor y tejedor incansable, turbinero fragante;

todo se arremolina en mi alma como un vórtice solidario, como un pozo que circula proyectando espirales sucesivas;

convergencia del oxígeno y del olivino, de las letras y los sentidos, de los ojos y las almas, de los astros, las yerbas y los bueyes;

padezco una vigilancia enorme, una haladura continua, todo lo atraigo a los bolsillos de mis versos, al jolongo sonoro;

estoy parado siempre, aunque me desplace, en un pozo a donde caen los seres y las cosas como las astillas regresando al tronco;

mi corazón crece como un frijol húmedo o un loco mamey procurando nitrógeno y pulpa, fijeza y dulzura;

mis brazos se alargan como ramas delirantes, tienen vocación de pulpos celestes, de grúa devolvedora del planeta;

me gustan las espigas balanceándose contra el viento, los caballos galopando por las playas solitarias, el silencio azul de las praderas;

me gustan las habitaciones extensas y altas, llenas de páginas y herramientas, de donde salen las sustancias y los pensamientos;

ay, tengo el dolor de los errores, de las culpas, de los tropiezos, de las caídas donde se malogra el destino;

pero tengo también la fe inoxidable, la pujanza del que levanta su lucero del lodo, del que acicala sus propias ánforas;

yo soy rápido de perdón, inválido para el rencor, conmigo puedes hablar como si los dos ya nos hubiéramos muerto;

todo lo junto, lo coso con la aguja de mi esperanza, con la algarabía de seres y de cosas que canta en mi pulso;

me gustan las cornucopias, que acumulan formas, y los relojes, que coordinan funciones;

prefiero la abundancia y el sistema, el desorden de la pasión y de la bondad, la claridad griega de la inteligencia;

todo lo junto con hambre, con sed, dentro de una extraña plenitud que desdeña lo partidario y lo fraccionario;

soy mílite de lo que crece hacia la luz, aunque no sepan los libros y los estatutos responder a ese crecimiento;

me acerco por todos los deltas del espíritu hacia el equilibrio que, como un eje móvil, nos adhiere al horizonte!

(16)

Bajo la sombra del ilang-ilang  
escribo con el sol majado en el mortero del follaje;

allí sentado escribo, en medio del paisaje  
interior que los hombres en sus casas se dan;

escribo, mientras los minutos van  
cayendo, como mismo bajan las hojas demoradas;

las manos, alertadas,  
copian en verbo rápido el suceso;

de cuando en cuando advierto el leve peso  
de monedas solares desde arriba lanzadas;

pero la sombra gana la partida  
y se siente un frescor que estimula a cantar;

en este manso sitio se puede oír el mar  
cuando quiebra su frente en la margen herida;

se podría escuchar la boda enardecida  
del basalto y la estrella;

o el texto aquel que dice la querrela  
—lo cantó Juan Cristóbal— dentro del bosque umbrío;

soy del planeta, pero tengo un fragmento mío  
donde poner la huella;

ahora mismo las voces de los que allí trabajan  
escucho:

me gusta mucho  
sentir cómo el sonido y lo silente encajan;

las raíces que suben, los follajes que bajan  
arriban solos a mi copa honda;

soy la cepa y la fronda  
de un viejo eslaboneo;

percibo, más allá de lo que veo,  
una luz más redonda;

tiene que haber un reino de mayor señorío  
y un espacio de más delgada transparencia;

porque lo eterno nace desde la contingencia  
y a la cumbre se llega transitando el bajío;

distingo ahora el impalpable envío  
de los otros, adentro de esta honda soledad;

siento, por sobre la inconformidad  
de mi sangre, una médula posible;

es algo unible  
que se columbra hacia la oscuridad;

oh tarde silenciosa,  
me siento sin edad, con todo el tiempo unido;

cómo es posible si yo no he vivido  
mucho más que la rosa?;

y he sido una centella de carencia imperiosa  
y un duro rayo de dolor tremendo;

cómo es posible, qué es lo que no aprendo  
dentro de esta obcecada lucidez?;

ah la altivez  
enarbolada en medio del remiendo;

y no eres dueño  
ni de tu propio sueño;

sólo has tenido, y al desgaire,  
el aire;

pero has sido monarca del empeño  
y de la trémula mensajería de lo invisible;

se te volvió escribible  
el mundo;

y ardes profundo  
igual que un combustible;

azul derribo, el resplandor ahora  
cae trucidado de la altura;

dentro de la blancura  
de la página es una rabia invasora;

hacia la sombra protectora  
corro el asiento;

y en este movimiento  
toco los nudos del espacio;

congruencia viva, todo va despacio  
dentro del pensamiento;

el discurrir preludia  
la idea;

el interés —polea  
pertinaz— interludia;

la gana estudia  
alrededor;

en la boca la música del verso, ese temblor  
convoca;

y la demanda de seguir provoca  
una honda búsqueda interior!

(20)

Entro, por lo compacto, rumbo al fondo  
y escarbo las raíces;

levanto las matrices  
del silencio a la luz de lo redondo;

yo mismo me respondo  
desde la gravedad tremenda;

en medio del descenso, y a través de la venda  
de lo nocturno veo lo que esconde la lumbre;

miro la reciedumbre  
azul de la medalla, el anillo total de la leyenda;

veo venir los muertos  
a la reunión inquieta de los vivos;

sus huesos sensitivos  
se juntan en anillos ciertos;

en sus ojos abiertos  
el sol titila;

algo se hila  
en el hondón;

algo que viene desde el corazón  
y en la punta del ojo interpela y vigila;

sí, venid, aquí estamos,  
aquí estamos, ved nuestros dedos;

mirad nuestras coronas, nuestros miedos,  
nuestros orgullos, nuestras espigas, nuestros ramos;

mirad por dónde vamos  
para que el porvenir, ay, se nos abra;

mirad cómo el vapor nuestro se labra  
de los impulsos encontrados en que nos detenemos;

en una sola mano van los ágiles remos  
y en un único labio la nítida palabra;



los muertos se deslizan  
tremolando las íntimas banderas;

dentro de sus escuálidas fronteras  
sus torres movilizan;

desde allí avisan  
con bocinas profundas;

corren, trepidan, suben por las gradas  
rotundas llenas de lámparas las finas manos?;

los muertos son livianos  
y de voces fecundas;

pero los vivos van de dos en dos  
marchando en dividida tropa;

entre los vivos arde la lidia como estopa,  
cautivos de la espina o heridos de la coz;

los vivos padecemos una escisión atroz  
que todo lo fragmenta;

el dolor nos avienta  
y la esperanza;

entramos, como lanza,  
en la tormenta;

y los muertos son como un peso puro  
o una losa que dice su recado;

parecen una espalda que ha llegado,  
ya obnubilada, del futuro;

desde su pecho oscuro  
mana un perfume neto;

en lo secreto  
se les oye la plática encendida;

allí dicen, y ofrecen a la vida  
un litoral movido, una sortija de fulgor completo;

los vivos oyen, con oído fino,  
el silencio insepulto;

la palabra aparece como un bulto  
en el camino;

como un roce divino  
se oye la brisa;

es un frío que avisa  
con la sintaxis de lo ignoto;

como el sonar de un fuelle roto  
que apenas escuchado se organiza;

venid, venid, por finas coincidencias  
y por azares largos;

quebrantad los letargos  
y las interferencias;

coliguemos los himnos y las ciencias,  
los hierros y el pistilo, la espuma y el cristal;

los vivos y los muertos, en la unidad total  
de la semilla;

para que brote de la arcilla  
el ala de la patria germinal!

*Pensamientos libres (2006)*

Me ponga donde me ponga aquí está la red. Viene la red, trayendo lo suyo, juntando sus aceites, desembocando y distribuyendo.

Pero yo me muevo. Soy el cinético de la voluntad. Escojo mis asociaciones andando, mis enlaces desde todos los puntos.

Viene de nuevo la red, exigiendo sus anillos. Hilvanando sus arcos y anudando sus válvulas. Trae una fuerte hidráulica interior.

Pero me pongo allí, que es mi sitio. Ése es mi sitio –se fue acercando desde adentro–, y no aquel donde quiere ponerme lo fluido!

15. HAY QUE TENER CUIDADO

*La hilacha y Transfiguraciones* (2009)

*De Transfiguraciones*

LOS SIRGADORES DEL VOLGA

A Pedro Péguez  
A Patricia Tápanes  
A Mildred Ramos

(Homenaje a Repin)

*Lo que un hombre puede ser, debe serlo.*  
A. Maslow

1. Aquí vamos halando con la fuerza  
atroz de la carencia y del olvido  
en voluntad enérgica y dispersa,  
como un humano a bestia conducido.

Aquí vamos halando con la furia  
del humillado bajo el empujón,  
rellena la cabeza de la injuria  
y mustio de la ofensa el corazón.

Aquí vamos halando con el lento  
caminar de la grávida barcaza,  
mientras aspira el corazón violento  
y por los ojos la existencia pasa.

Aquí vamos halando en el sujeto  
y desenvuelto pelotón de penas  
desde un dinámico pulsar inquieto  
que se retiene, empero, en las arenas.

Aquí vamos halando todo el peso  
que suman los carriles del dolor,  
inclinando los cuerpos con exceso  
para que el cuerpo brinde su vigor.

Aquí vamos halando con los ojos  
al suelo proyectados, o erigidos,  
para no ver los álgidos despojos  
que velan nuestros huesos preteridos.

Aquí vamos halando con la fuerte  
suspensión de la sangre consumida

las espectrales cargas de la muerte  
sobre las hondas aguas de la vida.

2. Kanin, detrás del ojo con que adelante miras  
late eso que ya somos desde que el dolor cubre,  
como una pleura triste, nuestro ancho corazón:  
tú vas viendo con dos llaves de loco espanto:  
el dolor de los músculos y el dolor de los sueños:  
la copa de tu angustia se recambia sus líquidos:  
otros pueden volverse con un gemir tan sordo  
que no se reconocen ni sus nudillos truncos,  
pero tú vas poniendo cuentas como un salmista  
que intercambia sonoras bandejas con los ángeles.

Aquello que se mira delante está en el fondo,  
y sobre la maroma que te devana el pecho  
una franja de sueño se calla destrozada:  
donde mismo te quedas solo, como truncado  
de una ruda ventisca que vences con la ceja,  
las venas del destino se azulan y enrojecen  
y se recuestan sobre su propia pesadumbre;  
pero eres, sin embargo, un latido de arcilla  
y pareces un lento patriarca del litoral más bajo.

Se sabe desde lejos las medallas que pierdes  
y que rompes las hebras de un pórvido mayor:  
se sabe que en el fondo convexo de tu frente  
una torre resiste iluminando el médano:  
que no puedes tener esos perros de presa  
que barren con su lengua jadeante los jardines  
buscando con narices brutales la venganza:  
que los barcos mejores no pasan por tu cuerpo  
sino que corren dentro de tu dolor soleado!

Ves aquellas estatuas que borran sus siluetas  
bajo el polvo asustado y oscuro de la muerte?  
Algo viene de lejos, como estribo del fondo;  
algo viene de lejos, como un gesto imposible:  
abajo están los pies compactando a la duna  
y una banda de fuerza eslabona los brazos.  
He aquí las aspas negras del dolor cómo giran,  
y advierto que atraviesa tus ojos el destino  
como un águila uncida por los yugos del agua.

3. El desgarbado adolescente que aún se para  
como un maltrecho triunfo contra la luz

no tiene pecho para halar, y hala con las dos manos  
donde la tierra junta su parda delgadez  
mientras la cruz descansa, pequeña, sobre el pecho:  
su hilado rostro imberbe ha erigido el mentón  
y hacia lo lejos mira, como un héroe  
que se resiste en una barricada incorpórea.

Igual que un nudo de partido brote  
en medio de la cáscara verdosa va el muchacho  
halando poco, acaso empuja  
de verdad, atraviesa con su golpe la espuma?  
Isla de luz, espejo del futuro ya uncido,  
su endeblez se equilibra en el descenso  
de los demás, la oscuridad terrosa  
que sale como un dardo disparado a la angustia:  
hijo, qué haces allí, qué haces en este atado  
de miserias, en este tirón de la tristeza?

Azul flota la vida derramada en el cielo  
y va bajando dispersa hacia la entraña  
y entre la amarillez que suave ondula,  
donde muerden los pies como animales tensos,  
he visto un poco del azul triunfante:  
tú que no miras hacia nosotros sino al cielo,  
Gavroche demolido, sal de esa cinta oscura:  
que los navíos locos de la sangre, magnéticos  
partan de tu mirada hacia una libertad mayor!

Sólido laberinto en la intemperie alzado,  
por dentro te retuerces y anquilosas  
y dentro de ese espacio que parece sin bridas  
caen firmes frontiles, hondos muros,  
espesas galerías donde enrejar la sangre:  
tan sólo tú, Ícaro sin alas, creces donde el humano tiene la esperanza  
como un arco tensado hacia la diana del azul...

4. Aquel que se resigna ya, de dolor transido,  
cuyos cabellos nacen como hebras de un fruto,  
dónde tiene los ojos? Hacia dónde descansa  
su pobre corazón acordelado?  
Quien tiene una andadura amanece algún día:  
pero el dolor clavado como almeja  
que calcifica lenta todas las esperanzas  
ya no mira: sus ojos son de párpado puro,  
de caído entrecejo blanco, y el dolor  
sin paladar madura, igual que la madera...

Así sólo se sirve de cifra, de ceñido  
circular sobre sí, y hacia el fondo se pasa:  
no se puede elongar la prontitud del arco  
que quiere ya acabar el blancor de la estela  
o yacer sobre el fino oro del basamento:  
ya el giro no es halón sino un mero desvío  
o una pendulación del color enconándose.  
Resuena una escasez de diálogo increíble  
que sella en el ovillo su garganta:  
un callarse que busca las espaldas primeras  
de aquello que se quiebra hacia la luz  
y en la línea de avance se terminan los ángulos!

No caer de un costado, sino pecho adelante:  
irse de bruces, como una laja expelida,  
a despedir los blancos ejércitos del sueño:  
no podemos quedarnos absortos en la cal,  
congelarnos morados como un fruto dormido:  
las piedras del dolor ciegan las vías altas  
y sólo queda arder como un reseco cáñamo  
o reventar la cuerda con inhóspitos huesos.

5. En el final, sin rostro, ya sin ojos,  
ya sólo turbia testa, ya mentón sobre el pecho,  
ya pupila trezada con cabello y arena,  
el hombre que no puede:  
ay, que en la larga fila de la vida  
todos venimos a acarrear callados  
y estamos juntos y dispersos  
y aún no somos la rueda más insigne,  
y no todos podemos halar con idénticas palancas  
ni con iguales motricidades de los huesos,  
de los cartílagos que avanzan cual lebreles  
o que aspiran al polvo dormido sobre el fondo.

Hacia abajo se alarga el corazón, extendido  
de brazos y de piernas, con esas manos gruesas  
que sólo buscan superficies,  
y en la estrechez sin jugo de los hombros  
sólo se pide tierra:  
polvo donde cubrir este asfixiado impulso!

Ya no se puede alzar la ceñuda atalaya  
para recapturar sus más altos bisontes  
ni se puede cifrar el último relente

sobre la dignidad interior de los mapas  
para que en nuevos manantiales  
nazcan almendras  
de suave resistencia:  
hay un silencio tan enorme  
sobre las cúpulas de la mejor visión  
y un cuchillo de tan compacto vuelo,  
ay, que sólo en tierra,  
sobre la tierra,  
en tierra,  
puede sentirse ya el dolor colmado.

6. Hala, Ilka el Marino, con músculo curvado;  
mecanismo que el cuerpo distribuye e impulsa;  
coyuntura que explota con el tramo vencido;  
el diente contra el diente, metatarso de avance,  
arco y sostén, polea de voluntad y pulso:  
qué es el cuerpo? Un espacio  
para halar hacia el mundo desde el mundo:  
un volumen de afán en contorno flexible:  
es una ergonomía sedienta  
donde todo resuena, como en caja de mármol...

Ilka el Marino, hala, hala, hala!  
Tira de bóvedas pedestres, de breves explosiones,  
de orillas alarmadas, de cascos exprimidos:  
hay que vivir, que remediar el golpe,  
que cubrir con los panes las mesetas del horno:  
mientras se tenga poros, pellejos, pómulos,  
ojos, pechos de obligatoria enjundia,  
calcañares que se tranquilen como muelas  
dentro de las mandíbulas estoicas del dolor...

Toda la fiera, la sustancia, el hierro,  
el almidón, la fécula: todo el duro engranaje  
que viene por la sangre de los días natales  
y de los prenatales: todos los eslabones  
del olvido en que uno crece y donde como un móvil  
echa sus sombras cuando anda:  
todo cuanto es esta masa de sueño en que vivimos,  
este templo veloz, esta máquina, orgánico  
frontón, hacia el empuje de las sentidas cargas,  
al acarreo triste, como un fleje de polvo.

Ilka el Marino, hala, hala, hala!  
Cuando todo desciende y en las finas terrazas



del espíritu salta el dolor como liebre;  
cuando con duro hocico el hambre baja  
y muerde el pecho con diente lóbrego;  
cuando por la pradera del destino  
van corriendo los gamos de la suerte, veloces  
como espectros, hay que tirar del cuerpo:  
hay que amarrar los hombros  
dentro de la humillante singladura:  
hay que clavar la uña dentro del arrenal caliente  
para que el viento inflame las telas de los mástiles!

7. Yo he palpado al dolor con mano pura  
yéndome con su mismo fleje tenso  
y he sentido la inmensa quemadura:

el dolor crece con un fuego inmenso:  
crece a dos luces, en dos lunas fijas,  
hacia la plata su fulgor propenso:

penas que no son madres crecen hijas  
y brindan para el pecho que las toma  
grandes medallas de dolor prolijas:

desde su brillantez feroz asoma  
un esplendor de tintas hacia el nido  
donde el cuello del aire se desploma.

Ay del dolor, que no conoce olvido,  
que sólo sabe de un febril descanso  
en el silencio alterno del latido:

dragón de siete testas, nunca manso,  
que dentro de sí mismo conmociona  
en un quemante fósforo al remanso:

cuando el dolor su voluntad pregona  
es a veces un trillo conducente  
o bien furor tremendo que eslabona

bajo presión los hierros de su fuente:  
por dentro de sus rutas más estrechas  
alientan muros de puñal hiriente

y esforzados canastos de cosechas  
brillando con sus frutas demolidas,  
con arpilleras altas y hondas brechas:

cómo podrán medirse aquellas vidas  
truncas así, los íntimos reductos  
donde quedan las vidas consumidas?

Hay que regar con vivos acueductos  
esas cepas candentes de alto vuelo  
hasta ceñir sus bélicos productos:

que cultivar el aire desde el suelo  
para que del fulgor de la distancia  
algo se acerque en pródigo consuelo:

no se puede con bárbara arrogancia  
como no se podrá con el orgullo  
que multiplica el resonar del ansia:

que a todo debes verlo como tuyo,  
pues ya cualquier dolor te pertenece:  
hasta adentro del último capullo

se agita la crisálida más pura  
con un temblor cuya existencia crece  
hacia la luz desde la flor oscura!

*De La hilacha:*

LA PUNTADA

A Diosmel, Isabel y Johannes

Ovillo  
que se desliza  
sin prisa.

Husillo  
de loco brillo.

Qué complicada  
hilada.

Desde la dura  
costura  
edificada.

Se desenreda

su paso  
corriendo al raso  
como moneda.

O queda  
ensimismada  
de la puntada.

O afinca  
su hebra, y brinca  
acelerada.

Ya viene.  
Ya pasa.  
Enlaza.  
Retiene.

Quién le sostiene  
la brida?

Indetenida.

Su plena  
faena  
cumple enseguida.

Es un vapor  
firme y disperso.

Diverso  
fulgor  
de amor.

Mutismo  
que de lo mismo  
saca lo vario.

Lo necesario  
del paroxismo.

Recodo  
y meta.

Sujeta  
a todo.

Es modo  
de hacer,  
de ver,  
de amar...

Hilar  
del ser!

Cuánto cavila  
su hebra.

Vertebra  
y ahíla  
la fila  
de trinos.

Ah peregrinos,  
corred.

Qué sed  
en los caminos.

Sí, caballistas,  
marchad.

Saltad,  
equilibristas.

Arpistas,  
es hora.

La Cosedora  
de Mundo  
en lo profundo  
cose la aurora.

Censuradores,  
a censurar.

A perdonar,  
perdonadores.

Cantores,  
abrid el manto.

Al canto,

con una  
de luna  
y otra de amianto.

Aciclonada  
y terca  
se acerca  
ya la puntada.

En cada  
avance  
el lance  
del hilo.

Un filo  
de largo alcance.

Vigila al dedo  
y al ojo.

Hacia el manajo,  
sin miedo.

Al ruedo  
avanza,  
y lanza  
(atina!)  
la aguja fina  
de la Esperanza.



Rafael Almanza (1957)

*Libro de Joven* (2003)

SEMPER LIBER ET FIDUS

Ser libremente fiel a la esperanza  
De hacer el paraíso que me extrema.  
Fiel a la libertad de mi dilema  
Leal: el vivir mío, espiga —y danza.

Libre en fidelidad a la confianza  
Del Padre que en la historia nos emblema.  
Fiel al impulso libre en cada yema  
Donde mi savia irresistible alcanza.

En la espiral del fuego indomeñado  
La múltiple ecuación descubro y creo  
Con que gobernaré mi pensamiento.

(En la corriente dura, enamorado  
Del constante fluir, soy libre reo:  
¡Tensa la vela en la presión del viento!)

1976—1977.

I

DON

Las mariposas de flor  
Manda la vecina en mayo  
Para el muchacho escritor:  
Mayo pluvial en el tallo. —  
Ennoblecés cuanto tocas,  
Aroma blanco: tú invocas  
Con este ramo leal  
Mi joven sueño guerrero  
(¡Aún me erijo y espero!):  
El Amor Universal.

DE LA PISTA

Justo en los seis mil concluyo  
Con cierre enérgico, pero  
Mi sereno compañero  
Sigue seguro en lo suyo. —

Paso majestuoso el tuyo,  
Hay que decirlo. ¿No esperas  
El oro de las carreras?  
Diestro amigo, yo saludo  
El discreto gesto mudo  
Con que siempre me superas.

#### DE LA PISCINA

Con un solo salto fuerte  
Liberarme en el segundo  
De la vocación del mundo  
En la peligrosa suerte.  
Por el día de mi muerte  
Agradezco el don del hoy:  
Tritón de piscina, voy  
Surcando la suavidad  
Del agua, en la claridad  
De ejercerme como soy.

#### LA CAMISETA

Me cubre los pectorales  
Con un orgullo centrado:  
Blanca y fina en el plegado  
Arranque de los dorsales,  
Sus volúmenes leales  
Me convocan a lo mío:  
No, que no haya desvío  
La exacta unción de la fuerza  
En la nobleza que esfuerza  
Mi justo y sencillo brío.

octubre - noviembre, 1981.

#### JOVENO AUDAZ

Habiéndose cumplido el vuelo  
Deseado  
Dime, Amor, qué precisaría en adorarte  
Más,  
Cuál es el viaje que me acecha en el reclamo  
Con el que tú me inflamas justamente.  
Después de nueve años de adorarte  
Sin entenderte apenas, en lo oscuro  
Tus soles rojos soportando —postrando  
Mi edad y mi fe como podía  
Ante tu extraña ley de hacer



—Y sin lograr nombrarte  
Sino con signos del sueño—  
He aquí que te conozco  
Y te escucho  
Te revelo y proclamo  
Te invoco, te recibo y te ofrendo  
En el Anillo donde amamos: dar  
A cada hermano la visión del amor ilímite —  
Agresivo, rendido, arrasador, eternal —  
Decirle:  
He aquí tu Derecho.

Quiere el hombre sus leyes en la luz  
Se ha depuesto en homenaje  
Desnudamente se ha esculpido, esconde  
Qué pilar en la voz de su silencio asiduo:  
Ha erigido su gracia en armonía.  
Sabe las palabras severas  
Conoce lo que le aguarda —  
Sigue de pie sobre su fecha en rumbo.  
Qué pudiera detener  
El júbilo de la pulsión dolorosa,  
La obligación de ser feliz, de amar  
Sin pretextos la vida.

Hay un proyecto de amor en cada hombre,  
Un programa cumplible de encendidas comuniones  
Con el todo y con todos.  
El amor mundial, el amor natural, el amor intelectual  
Se funden en el Amor Universal  
En una llamarada de alegría.  
Dime, Amor, si ha valido esta pena servirte cual soldado,  
No con los filos y los humos del crimen  
Sino con el machete de madera de mi adolescencia destinada.

¡Mira: soy  
La unidad que yo quise  
De mis actos  
En la raíz del fuego!  
¡Ofrezco el estallido de mi sangre  
A través del espacio exterior! ¡Mi voz final  
Comunica el cuerpo con el acto  
La combustión carnal y la lucha de los hombres  
Para fundar el Reino del Amor!  
¡Esta es la hora, el número, la vía!  
¡Yo te destino!

Allí, en el Reino del Amor Universal,  
Donde cada historia de hombre sea experiencia  
Suficiente de amor  
Sin dios y sin resurrección  
Aceptando la muerte por amor a los otros  
Que del amor vendrán, habrá la lágrima ferviente  
De millones  
Para alabar con la justicia el sacrificio  
De aquellos que murieron sin poder adorarte  
En cada día.  
Vamos a expandir la Esfera del Amor por todo el universo  
Y en cada vida de hombre, sin descanso.

Amor:

Tú permitirás que mi expansiva sangre  
No se pierda en cobarde sufrimiento,  
Y haga blandir mi machete de madera  
Contra los esbirros de la muerte  
Y los odios de toda la esclavitud.

*Tengo veintisiete años y no he de renunciar  
A una sola sílaba de mi nombre  
Eterno  
Porque llevo el don, y el deber, y la audacia.*

julio, 1984.

*El gran camino de la vida (2005)*

DEL SILENCIO

1

RECLAMO

Mi silencio es mejor y más fecundo  
Que mi palabra: a su nacer exijo  
El silencio anterior, volante y fijo,  
La brasa del silencio en que me fundo.

Oh poderme callar: así confundo  
La vocación de amor por que me rijo.  
Y mientras soy más más, más me dirijo  
Mudo hacia afuera, hacia el rugiente mundo.

Porque tu nombre musical preciso  
Para vivirte entero el paraíso  
En la salud de tu recurso grave,

Vuélveme a la razón de la locura  
De buscar y perder y hallar la llave —  
El silencio que esculpe la escritura.

2

MONOLOGO

¿Cómo decir lo que ante mí amanece  
Música, aroma, signo leve y quedo  
Que se anuncia no más, o permanece —  
Lo que no sé decir, lo que no puedo?

¿Cómo hablar con ustedes, qué palabra  
Usar, en saciedad de sus sentidos  
Que les convenza ahora, que les abra  
Los ojos al amor, al amor los oídos?

Y a fuerza de clamar en un idioma  
Que no es el mío, que no va adelante,  
Voy quedándome solo, simple y mudo.

Dejadme hablar conmigo mismo, aroma  
De mí pulsado en mí, deificante,  
Himno en mi realidad, signo desnudo.

1983.



*HymNos* (2014)

## DESDE EL SUEÑO



En homenaje a Samuel Feijóo, del 29 de abril al 15 de julio de 1992.

Samuel Feijóo citó en su *Crítica Lírica* un juego mecanográfico de mis quince años: quise, desde el principio, dedicarle ese poema visual al gran maestro a quien nunca conocí y que vivió sus años finales en un sueño absoluto. Un día supimos que ya no estaba entre nosotros: la tarde siguiente, frente a la pantalla del ordenador, comprendí que el poema había terminado.

DESPERTARÉ    Despertaré    Dormido  
 El ojo de la nube    El hijo de la nieve  
                     El eje de la nave del alba  
 Superficies hirvientes    Secciones silenciosas  
 Ramas del Solo Amor    Ramos perpetuos  
 Toco la materia de la luz    Su ciega fibra    *Bésame*  
                     La muchedumbre del ardor  
                     *Poséeme*  
                     Los sobrenombres del querer  
*Habítame*    El incesante olear del párpado  
                     Recreándonos  
 Doy mi segura libertad    Me ofrezco  
 Y estoy en lo posible deshaciéndome  
                     Dolorosamente    —Y resurgiendo—

¿Estás en la verdad, estás desnudo?  
 ¿Has llevado la carne hasta la expectativa del ser?  
 ¿Te sientes, vives?

                                    ¿Educaste  
                                     Tu faz  
 En su plenario  
                                     Espíritu  
                                     Creíble?

¿En cada una de tus noticias perdurables  
                     Como la gloria renovante  
                     De un

**ÁRBOL?**





:  
:

: La carcajada del orbe

:  
:

(La sonrisa del mundo)

EXTENDIDA

Certeza

De estas

*Inverosímiles*

ALAS!

¿A dónde voy, sino a mi rostro?  
¿De dónde llego, sino del sueño mío?

:  
:  
:  
:  
:  
:

Y estuviste conmigo  
Donde el azul, fluyendo, pero  
Como lo interminable  
Entrando  
Y

—La Mitra del Mu(n)do  
—Las temperaturas del sueño  
—Estallando, el plexo solar!  
—Método: reducción al prodigio

—*La fe como la risa*  
—No te busco, me hallas  
—¡Pugnas por mí, en los peligros del veraNo!  
—Mis ganas te crean al infinito de mi urgencia

—La hoguera al mediodía  
—Y es mi cetrO una vara de naranjo  
—Seré, y estoy, creciendo!  
—Un círculo de césped encendido...

Despertaré  
Despertaré

—Capricho, facultades, victoria!  
—Los ojos en lo oscuro, develándome!  
—Hundiéndome, salvándome en el centRo!  
—Adoremos la tregua, desnudémosla

## DORMIDO

—De tu palabra vivimos  
—La piedad aniquila la miseria de estar  
—¿Conoces los venerOs de la audacia?  
—*Hábito, el esplendor*

—Las leyes de mi encuentro  
—El arte del suceso me define  
—Fui vestido de rey, y me hice espuma  
—Principaía del armiño, aCuando!

El eje de la nieve El hijo de la nube  
El ojo de la nave del día

Habitando en el oro Enteramente  
La alianza de tu llama En mi garganta  
El dedo de tu paz Ensordeciéndome

(  
S  
e  
d  
  
d  
e  
l  
  
S  
i  
l  
e  
n  
c  
i  
o  
  
:  
  
S  
í  
!  
)

E(n)ter(n)amente  
E(n)ter(n)amente:

*(Sed del Silencio: tú!)*

V

Ábreme la lumbre  
en que confieso  
mi sangre: Ábreme  
el fervor. Ábreme la  
la hora intensa, el tacto  
del tiempo en que ascende  
mos a la energía del ser, de  
ser: fiebre de mis comunes rea  
lidades divinas. Heme aquí: he  
crecido hasta serme, hasta  
iguarlarme a ti: quiero anegar  
me en tu vector, en tu rúbrica  
sobreabundante. Ábreme para el di  
álogo del púrpura, para la es  
calada de la ambición: he de d  
arme y tendré, sin límites.  
¡Déjame explorar el simu  
lacro de mí, las exhortaciones  
de tu conspiración en mi en  
traña, los senderos innu  
merables de mi simpatía,  
y la latitud de la  
Sorpresa!:

V

—E(n)ter(n) amen Te E(n)ter(n) amen Te—

V

¡Sí, nutriendo  
me! ¡Dulzura que  
eres el núcleo y la  
vocación de mi des-  
tino: abeja universal!  
¡Y estoy, embriagándome!  
¿Qué promesas me dictas en  
la satisfacción del exacto  
anhelo? ¿Qué cumbres, qué de-  
liciosas simas, en la ilumina-  
ción de mis labios? Porque es  
V      tuy en ti y en mí, y no me pierdo:  
me otorgo para cumplirme y soy  
así restablecido en mi gesto  
original. Discurro, imagino:  
vivo. Me inscribo radiante en la  
tiniebla, fundo minuciosamente  
mi plétora curiosa con los  
atributos de la circunstancia  
enemiga: leyendo en la  
pantalla continua y her-  
mética./ El beso co-  
mo un símbolo.

ABRIENDO:

V

## *DESPERTARÉ*

Cita contigo en mi silencio abierto  
Donde el ansiar y el renunciar concurren  
Gozo de **Ti** en mi presencia simple  
Dicha solemne

Lento sangrar de mi pasaje, empeño  
Del recio hacer en la intemperie, trueque  
De la desgracia por la redención  
Puño de músic**A**

Vibro, y se esculpe tu discurso en mí  
Tejo tu voz en mi callar, te erijo  
Arquitectura de mi trascender  
Vida sa**L**vada

Vida del sueño en que redimo el día  
Sueño de vid**A** que me aferra al polvo  
Golpes del soy en este torpe pulso  
Lúcido, enorme

Desamarrando **Mi** aventura indócil  
Tu posesión y mi dación guerreando  
Y rebeldía y volición mintiendo  
Cielo y anillo

Y avanzo indemne por tu laberinto  
Desciendo íntegro a tu cifra, Amor —  
Tálamo mutuo de este mund**O**, en donde  
Veo en mi alma!:

## *DESPERTARÉ*

## DORMIDO

El ojo de la nieve—  
El eje de la nube—

El hijo de la nave nocturna—

Magnitudes borrosas Escritura indeleble del sentido—

*Ritmos* El himno de la sombra del mar—

*Avidez, avaricia de maravilla!*—

Los hombros de la medianoche

Casa, Jardín y Sábana—

Un CARACOL que escucha mi universo—

—Sí...

- I** (Nazco de ti, de la vigilia de tu sueño. Soy el albedrío de tus raíces, el impulso primero de tu huella, lo distinto que te dio la identidad y que tú vuelves a crear como una inflorescencia destinada, como un brinco desde ti que te hace tú en la participación de las imágenes. Soy el pretexto de tus lealtades. Soy la abreviatura de tus ofrecimientos sacros, el mensaje que eriges con tu desordenada devoción. Soy tu insistente despertar en el sueño. Soy la evidencia de tu divinidad. *Soy el sueño de tu sueño.* (Y despiertas hacia el sueño, vas abriéndote hacia el manar de las nexos, donde el cenáculo de ti mismo purificará sus designios y sus obras. Aquí serás reunido en lo alto y adelante. Aquí el tránsito, el sesgo, el giro, el segmento recorrible hasta el punto que es fin y es
- II**

- fuente de la duración: y estarás soñándolo y despierto en la exploración incensurable. (Porque llegarás y no has de llegar, porque estarás y no has de ser, y serás sin estar, porque aquí cualquier contradicción es resuelta en la voluntad y la libertad de la Ocasión. Y sabrás que la lealtad es una libertad y que no hay libertad sino para la fidelidad. Y habitarás en el hogar ilímite donde te sentirás infinitamente acogido. Y cuanto seas tú estará fuera y cuanto esté fuera serás tú. Y ya no habrá imposibles, porque
- III** residirás en lo permisible derramándose, en la naturalidad de la ley y del milagro. (Y en ese imperio un mandato obtendrás, y serás obedecido en la extensión del ser, cuando pidas amor y cuando des amor, universalmente. Y atravesarás las marejadas del acontecer desde el diamante de tu nombre, antiguo y heráldico, firme en la firma de tu origen, en el
- V** cincel de tu restauración. (Y el oído tendrás, en la coronación de tu mirada. Verás ahora los dibujos del Corazón en su insistencia engendradora, soñarás las melodías del sí, las sinfonías del acto encarnándose, los oratorios de la múltiple invención indetenible. ¡Cántico del ti, escapado del tú, penetrante en ti, que tú sueñas! ¡Lecho el espacio; fiesta la fecha; toda forma, amante; este orden, hervor! ¡Juego de los enlaces incesantes, y sin embargo, eternos! ¡Mina de
- VI** las partituras gozosas de Dios! (Y tú, acorde cabal, espejo recóndito de estas visiones, de estas sonoras ficciones, de estas justicias del delicado oír, ¿has de olvidar tu cuerpo, la organización de tu armonía inaudita, no escuchada jamás, la métrica de tu recitativo profundo, la disciplina en que eres constituido, investido de acción en el completo intercambio, en la apertura abisal? ¡Sí, edificate! (Porque te sabemos uno del más, y te reclamamos para la asamblea de nuestra delicia. Porque estás excitando en nosotros una embriaguez, un contrapunto que nos rehace, un estruendo que debe ratificarnos. Y estamos esperándote, en el vórtice de la lira mundial.
- VIII** ¡Ven, canta Nos! ¡Acerca el culto rumor de ti, la sonante estructura de tu gracia! ¡Incorpóranos a tu clamor, añádenos a la oreja de tu acogida! ¡En el tamaño de tu jubilosa propiedad, fúndenos! ¡Y crecerás, en opuestos! ¡Y ascenderás en una pirámide de voces hasta la canción que has anhelado siempre! ¡Y serás arrebatado! ¡Sí, el raptó doloroso! ¡La daga liberadora de la madrugada, vibrando conforme! ¡El exceso de ti, el sueño maduro desde el círculo del astro! ¡Y el caracol que mana los océanos! ¡Después, entonces, antes! ¡Soñándote!
- IX**



X ¡Brisa del advenimiento que sacude la maciza  
estrofa del ser! ¡Transparencia del soplo!

V

XI (¡Regresa al sueño de la vida, a la vida del sueño!  
¡Obedece! ¡Anticípate al alba!

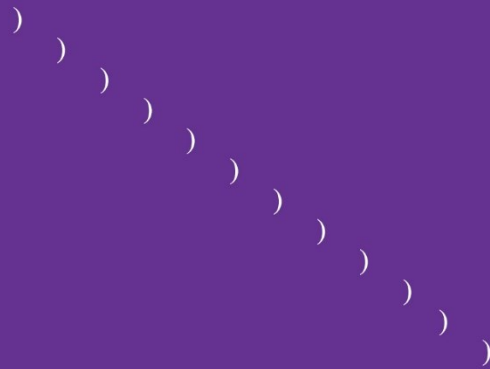
TODAS LAS ESTRELLAS

XII (¡Sonrisa, Corona, Tálamo del Mundo! ¡Estoy atento!

SALTO CON MIS CUÁDRICEPS CELESTES

*¡BUENOS DIAS, AMOR!*

*—Buenos días, dimensión de mi confianza!*



Y el renuevo en el frente  
Unánime del día  
Suma esta porfía:  
Mi noche creciente.

Despertaré Despertaré Dormido



Poema objeto Desde el Sueño - Lámpara<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> Idea del artista Lester Álvarez. Exposición *Teatro Universal*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, del 12 de septiembre al 12 de octubre del 2014. Foto: Adrián Curbelo, Juan Pablo Estrada.

## ICONOS

Segunda versión de autor. El lector puede escoger sus iconos y/o diseñar, meditar, garabatear, colorear, ideogramizar o rezar su(s) propio(s) iconostasio(s).

*Del 6 de Enero al 29 de junio de 1993.*

*En loor del poeta Reynaldo Hernández Soto, cuando, patriota, estuvo en*

*NOMBRE DE AMOR, realidad victoriosa*

UNO verbal, dualidad de tus labios

GIRA la luz: tu jornada me acrece

Óbrame en la perfección que me invade  
Dádiva de las pretensiones legítimas  
Único imán de mi entrega que ofrezco



Subo las gradas del verbo: callar  
Tú: la implacable canción de la dicha!  
Tú: los Estados del Lujo, los Actos!

*Todos los días de Amor: cumplimiento*  
Cielo en los cielos del Cielo: ascender!  
Revelación: igualdad deleitándome

Inspiración del minuto que eliges  
Alma de mi elevación natural  
Forma en mis manos que adoran, creando!  
Ímpetu de la medida, armonía!  
Tú: devorada verdad, ansia nuestra!  
Eres el sí que mi lengua gravita  
Eres el hecho imborrable y perfecto  
Mides el gesto, la gesta en que nazco?  
*Sello que me justifica en el ser!*

Celebración, jubilosa presencia!  
Vórtice de mi aventura tenaz!  
Ven y revélame, fascinación!  
Arco que me dispones temblando...  
Soy el arreglo que ciñe tu dedo?  
En la asamblea del ser te descubro:  
Inagotable acción del secreto  
Soy tu conciencia de esfuerzo y de paz  
Invocación, vocación de mi pulso!

Me invitarás al dolor, sin grandeza?  
*Ojo que me recupera fugaz!*  
Tállame un lecho en el roble, y que brote!  
Álzame, escúlpeme en tu dirección!  
Límpiame hasta el sílice, ármame!  
Llévame al núcleo del no, y obedézcate!  
Signo solar, extensión de las alas!  
Desde mi origen te amaba: he vivido...  
*Olas lanzándome a tu solución!*

Lluvia de mayo, renuevo inmortal  
Serenidad de mi hora, me tiendo...  
De la excelencia, mi arca —y la clave  
Gema de la trabajada mudez!  
Sí, religión de sonrisa posible!  
Tú, inscribiendo mi acierto en la luz!  
Sabia quietud, madurez de mis ojos  
Ícono salvo del tiempo entrevisto  
Ha florecido el acero en tu espera

*Vad: el dorado*

Dime, ¿tú eres la almendra o la luz?  
*Soy: el Amor, el Amante, el Amado!*  
Tú: mi lagar de embriaguez: me sucedo!  
Yo soy la escuadra, el compás, el planeta  
Me reconozco en las aguas: tu efigie  
Déjame oír tu discurso incesable!  
El avenir transcurriendo: nacía...  
Sí! El dominio furtivo del ser..  
Ritmos de la espiral de las luces...  
Islas de la plenitud y el reposo!  
*Ser! Sólo ser, que es Estado de Amor!*  
Nací para pronunciar tu certeza:  
Tú: mi sufrir sucesivo y vital!  
Pan es el vino: semillas renacen!  
Llego a tu silla investido de mí  
Conoceré tu porfía en mi celo?  
Inundación de los ríos celestes  
Mí juventud invariable, restauras



Es la ternura que indaga mi error  
Por la erección de mi templo, pervivo...  
Regresaré! Migraré a tu horizonte!  
*Siempre, real! Suavemente! Despierto!*

Frente de la primorosa pureza  
Dueño de la interminable dación  
Bulle el arroyo en las lajas. Crepúsculo...  
Iris de indecible matiz

Sabiduría encarnada: estructura  
Límite: de mi paciencia salvaje  
Diana de la destinada impaciencia  
Yo habito adentro, en el fuste. Y el bosque...

Héroe de tu deleite: elección  
Tierra... Agotar tus promesas. Negarlas  
*Es! Y esa es toda su ley amorosa!*  
Encadenado, ordenado, guiante —

Compenetrado de azul, me impreciso!  
Gáname ahora, ofrecido fulgor!  
Es la creación de su propio inmolarse  
Proveedor de su misma palabra

Es infinito de sí para amar  
Pájaros: prisa que sirve el espacio  
Fuente: pulsándome la desnudez  
Musa de mi decisión de proeza!

Patria de mi nacimiento sin término  
*Me has dado el riesgo de ser para amar!*  
Álamos del paraíso terrestre  
La condición para amarme eres tú  
A mi principio en la gloria yo acudo  
Tu sonreír me revela el propósito

Beso: convenio de totalidad  
Roca del mar, insistencia espumosa  
Cítame tú, peligroso decir!  
Sí, lo mejor! Como el reto divino!  
Sí, lo mayor! Dimensión inicial  
Una dorada ciruela silvestre:

Fibra de fruta de activo sabor  
Cúpula de mi deseo profano!  
*Son mis sentidos las puertas del Rey*  
Círculo azul, atracción de los bordes  
Fíjame en la terquedad de afluencias...  
Puente de mi fugitivo transcurso!

Te atreverás a salvarnos, Amor?  
Invitación al amparo en la plétora  
Éxitos de mi lenguaje, si mudo  
Sobre la alfombra olorosa, en los cerros  
Los religiosos muchachos del día  
*Hoy: pensamiento creciente: exceder*

Cetro de hacer, eclosión de mi genio!  
Siembra de tu inacabable ofrecer  
Águila alegre, abertura polar  
Trono de estar, estatura tremenda  
Puño de mi delicada misión  
Arpa que me multiplicas y ofreces  
Sirvo a tu don de gozosa insurgencia  
Múltiple son, partitura eficaz  
Quieres mi rostro, tu estilo indeleble?  
Este es mi credo, el espejo que busca  
Suma de fija nostalgia fragante  
Fiebre de mi dividida unidad!

Eternidad inmediata del sí

La biografía más pobre es hermética:  
El compromiso filial me hace padre  
*Esta es la huella de Amor: levedad*  
Alzo mi átomo a tu comunión  
Gota de ámbar, resumen del astro  
Polvo de estrellas, convocado ser  
Mínima voz: tu desborde rugiente...  
Soy diminuto —y estallo sin fin:  
Soy mi tamaño: el de mi humildad  
Aniquilándome a tu reverencia  
Reconociéndome en la traducción  
Un solo acento minúsculo es todo

*superficie del ante :*



Es el ensueño, el ambiente educado

*Fiesta, creencia, redonda razón!*

Cuerpo de la magnitud conectada

Ti *concreta*

Noche, oratorio: la tregua que esplende

Tú me conformas, frontera dulcísima...  
*Hoy participo del tiempo, me erijo!*

Es un vocablo plegaria bastante?  
Viene tu prueba? Edúcame el tú  
Surges del breve rocío apartado  
Brotas de un micropunto de sal  
Átame siempre, atómica liga  
Soy confluencia y alianza: la unión!

Inexorable de amigo deber!  
Mi libertad, mi obediencia vaciándome  
*Ser libre y fiel, ser los nombres de Amor*  
La semejanza del ángel: mi oreja  
Ángel lloroso: le vence mi carne  
Sangre del ángel: idea doliente

Sangre del hombre: derramo el querer  
Velas en la posesión de los céfros  
Coronación de la risa, mi esdrújula!  
Tu geometría extendida: mis garras  
Iniciación y ejercicio del *mi*  
Cera del *mi*, recepción conyugal!

(Hijo de la variedad como el cero)  
Serie de la semejante ilusión  
Intimidad y noticia del ser  
Tú: manantial de hermosura imparable!  
Nítido azoro, asombrante perfil  
Once gaviotas o mirlos o cóndores

Exploración del desnudo interior  
Chispa de mi pedernal respetuoso!  
Lúcida conformación momentánea  
Sílabas ceremoniales: escritura...  
Escalinata, latín, lentitud?  
*Ir! Mi vector es altar suficiente!*  
Si de mi empeño guiando: justicia  
Dos: diligente reflejo cambiante  
Seda del soy: almacén de mi heráldica!  
En la balanza del año, ejerciéndome  
Triunfos de mi sedición armoniosa  
Navegación circular de mi tacto  
Chorros saltando del sitio remoto  
Once delfines, ajuste veloz  
Sierpe emplumada, materia atrevida  
Agua quemada, me quiero reunir  
Súbita concentración sigilosa  
De tu agasajo y merced, inscripción

Sabame  
Conforto  
Sue de  
Simoney

Mi	Ciás
peti ción	roble incas

Es la intemperie una herencia del cielo?  
Torre donde me edifico y prodigo  
Soy de la estirpe de Homagno, el Anillo

Piedra, camino: coordenada en ti  
Fuero de junio, dicción de la hoguera  
Cólmame tú, previsión del milagro!  
Música de la mirada imprevista

Copa del tú, profecía del serme!  
Cumbre de enero, versión que me anuncia  
Llave: misterio de la transición  
Tú me traduces, me esculpes, mirándome!

Brinco los charcos, asciendo en la hierba...  
—Piafa, unicornio, en mi huerto. Y aguarda...  
Quiebro y esparzo mis timbres, cantando!  
*Árbol de todos los himnos de Amor!*

Digo las proclamaciones reales:

Grabo en el viento sentencia precisa  
Once corceles, sendero vibrante  
Firmo las orlas del sí, su pasión  
*Velo mis armas y fundo mi reino!*

Látigo de la fragancia, este lirio!  
Último acercamiento nupcial  
Háblame en la asociación de la brisa  
Identidad: abrazados distintos

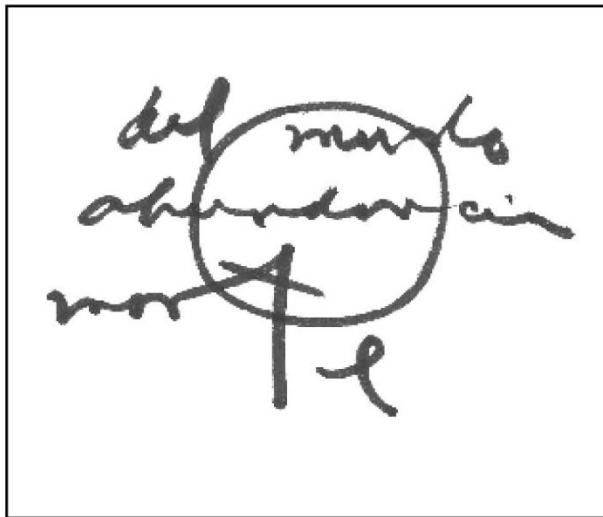
Diálogo de posesiva riqueza  
Límpida penetración instantánea  
Cúrame tú, Cariñoso Viviente!  
Venzo y olvido la ausencia, Guerrero!

Cuenta el Arcángel Gabriel: padecíamos...  
Contemplación de los brillos menores.  
Sois tan variados, gentil compañía!  
Bello mensaje, llegada ideal

Línea de mi balbuceo sagrado

ix  
tuis ma

*Iba, creyendo el precioso sentido...*  
Hállame en la muchedumbre que clama  
Bálsamo de propiedad encendida!  
Si de mi juego, saber y firmeza  
Número herido, apertura febril  
Miel primigenia, divisa sexual  
Desprendimiento del fruto colmado  
Hambre de imperio cortés: girasol  
*Todos los lustres de Amor: mediodía...*  
Musitación de los pétalos: ara  
Hoja, ramaje, raíz, siempreviva  
Hierva el acuerdo en la arteria: enamoro!





Cirio prendido, tiniebla final  
Sobrias solicitaciones: conjunto  
Gala de la imprecisión: equilibrio!  
Danzo mi empuje raigal y terrible!  
Toco tus uñas, las cosas creadas...  
Tú: la miríada astral indagando...  
Nieve... Distancia de ti, Navidad  
Soy como el Niño a quien sirven los Magos  
Creo en el orden fantástico y puro!  
Símil del *tú*, huracán del favor

*Tú: Corazón de mi Sed: Alegría!*  
Faro de mi propensión a nombrar  
Eje de las maravillas en feria  
Tú: la compacta sustancia girando!  
Muéstrame tu mediación espejeante  
...Y en la leyenda de cruz, realidad  
Culminación de la imagen: el acto  
Acto virtual, selección de mi sueño!  
Visitación de la amable sospecha!  
*Eros: textura de mi trascender*

Máximo oscuro de Amor alumbrando  
Principalía del justo cariño  
Fémur, columna de mi conexión!  
Mi suavidad en tu ejército santo

De la delicia, la ciencia leal  
En lo inasible mi empleo seguro  
Viva mi muerte, recurso completo!  
En la cascada del ser, irisándome  
En mi caída, pertenencia a ti  
*Tú: brevedad de mi aliento, la urgencia!*  
Índice de mi pasado... Guirnalda!  
Unges la respiración de mi fuego  
Celeridad: he acudido al abrazo...  
Arquitectura del *tú*, la promesa!  
Vía del *tú*, exterior divina!  
Si de regreso a tu llama, doméstico  
Senda de adentro: la Ciudad del Sol  
Universal el Amor. Penetrándonos  
Y tu mandato operando, vertiéndonos!  
*Tú: surtidor de existencias, Sangrante!*  
*Tú: poseyente de nada, Dador!*  
*Ser: posibilidad de adorar.*  
Un sentimiento de hondura impecable  
Eres nosotros: te diste hasta ser Nos  
Nos: la reunión para el Uno latiente  
Hebras de luna, cabello galáctico  
Desposeído de mí, sostenido?  
Eco del Nos, abundante pulsar!



Playa riente, tendido conjuro  
En la conquista más ardua, placer  
Vértice de mi fervor, agonía!  
Intensidad del gratisimo acceso...  
Rito ejemplar, ceremonia rebelde  
Lámina, iluminación, milenario?  
*Horas del prójimo, instancia en la Ley*  
Letra labrada, lealtad libertaria  
Susto de ascenso, portante entusiasmo!  
Irrealidad de la muerte: brotar!

Ramas de los territorios profundos  
Cita, invención centelleante, prestigio!  
Roce de los microscópicos silbos  
Vértigo de claridad! Oficiemos  
Cae el feliz azahar... (*Percepción*)  
Carnalidad: disolviéndola juntos  
Sidra, fermento de ti, multitud!  
Ópera mutua de voces videntes  
Cejas (de tu ejecución meditada)  
La sutileza del gris: atender

Lila y bermejo, oleada de flor  
Un caracol donde sueña el océano  
Furia de los elementos amantes  
Pulsa el Maestro el teclado sufriente

¡Fuerza del invisible

!

*Razón de Amor, sustantivo primero*  
 Ébano, enigma estrellado: morir!  
 Concertación de las joyas: corona  
 Grupo Local de Galaxias. El nido  
 Libro de los inventarios apócrifos  
 Tú: latitud de mi vena constante  
 Ráfaga de lo inmedible, libértame!  
 Nútreme, exceso feraz: multiplícame!  
 Salud de Dios, predicado valiente  
 Mesa de los nutrimentos ocultos  
 Juntas el censo de cuánta centella  
 Oda de pronunciación minuciosa  
 Inmarcesible en la celda versal  
 Tú: mi racimo de epítetos fieros!  
 Rompe el clavel sus finísimos lacres  
 Tú: mensajero continuo en mi ver  
 Bodas sin fin en la Tierra y el Cielo  
 —Ries, oh físico evento incitante!  
 (Hondo retiro, ventana mundial)  
 Cedro: mi casa ofreciendo sus brazos...  
 Mi pabellón de turgencia, el suceso!  
 Intraducible, celoso, firmísimo  
 Rapto perpetuo, sazón luminosa  
*Rayo de lo inconcebible, instrúyeme!*

SOTE  
 a

Mi admiración como un óleo privado  
Reedificame el hueso: devélame  
Exhalación del rubí, mi latido! —  
Mina muy dulce, respuesta pequeña...  
Ruta en el césped nocturno: mi hogar!  
*Eres Espíritu, y soy: yo confío*  
Tú, mi relámpago enorme, mostrándome!  
Correspondencia del blanco: escuchar  
Óyenos tú: negación atentísima  
Meditación del marfil... Acercarme...  
Premios! Servido de raros recuerdos!  
Mi resistencia en el bien, heredándome  
*Ya! Suspendido en la malla genial*  
Rosa, conciértame el centro mayúsculo  
Léeme tú mi vigilia, despiértame  
En la penumbra hay un ópalo, intenso...  
Lámpara de mi rescate, el perdón!  
Oro que asciende en el mástil: guiar!  
Jóveno antiguo, profeta en su púrpura  
Proas de Amor son tus cisnes, muchacha  
Onda, locura dormida brillando...  
Vista en lo urdido increíble, mujer!  
Piel, recorrido volumen, figura!  
Cátedra de la envoltura materna  
Sábana, ciego perfume, fiereza!  
Párpado: rápido teatro virtuoso  
*Vengo en el nombre de Amor, anunciando!*  
Tú, Niño Rey, ¿me defines gobierno?  
Naves... Tormentas surcadas, cernidas  
Son tus emblemas, la búsqueda hermosa...  
La variación infinita, la abeja  
Madre, materia: el diseño rigiendo  
Franja del soy, mi rubor señalando  
Obra menuda, enlazado detalle  
Arde despacio mi fe, me unifica!  
*Yo te bendigo, existir! Y culmino!*  
*Ecos! Me hermanan el ser y el estar!*  
Fama de la concepción rigurosa  
Músico aviso en el tiempo. Tardanza...  
Saga de olor, vinculante provincia  
Diversidad de mi anhelo, sistema?

Mi pie confiado y severo en el mundo  
Fábulas de enamorados. Guitarras!  
Dócil fragmento de ti, me incorporo...  
Siete mancebos portando candelas!  
Siete doncellas que tejen mi tálamo  
En el poema de actuar yo me cumplo:  
Es el candor la memoria del bien?  
Soy el azar que descifra sus reglas  
Redes o enlaces o arena esparcida  
Era Radiante, maciza obertura  
Piedad, piedad, mi experiencia quemándome...  
*Tú, monosílabo extraño, centrando!*  
Léxico casto, escogido pensar  
Soy de tu Texto oración que suscribo  
Velos! Avanzo y decido tu encuentro  
El desafío de hallarte: reír  
Tú: la consigna global, amistándonos!  
(Soy la insaciada virtud de nombrarte!)  
(Sólo el adverbio de ti, tu escudero)  
*Sí, festival de mi instinto que ruega!*  
Disolución de mi suerte, imperiosa  
Solio de azur, el discóbolo lanza  
Lunas..! Forjábame, solo, en las sombras  
Vuelos, poder transparente! Descensos!  
Eres mi elogio cabal, mi nobleza  
Érase un rico jardín. Ignorábamos...  
Cruce de historias, igual alabanza  
Mi adolescencia entre aromas y ondas  
Tú, natación del abismo, secuestro!  
Tú: superficie del ente, llamando!  
*Convocatoria en la cúspide, heridas!*  
Intersección del futuro en mi rumbo  
Proposición de los lánguidos lemas  
Lágrimas del invisible: victorias!  
Ciclos de la bendición, gobernándome!  
Gusto de la proporción de tus hombros  
Adivinanza en lo eterno: semana  
Reconstruyamos el mundo, salvémoslo!  
Incitación del Milenio en mi fecha  
Es primavera en la antípoda austral!  
Negro café, protección reservada  
Indagación del peligro: te amo  
*La paradoja venciendo enemigos*

Realización homogénea, metáfora  
Verificando, ensayando, existiendo

De los extremos de mí, este vínculo!  
Mí de la hipérbole, mansa explosión!  
Significados actuantes, latencias  
En la parábola tú, acercándonos!  
Sí: 24 laureles atléticos  
Sístole de este nudo, crucial!  
Rúbrica de mis potencias y lauros  
Fértiles ensoñaciones carnales  
Soy el orfebre de incendios y trinos!  
Tú: mineral de impaciente labor!  
Máquina de tu albedrío risueño  
Inflorescencia vernal, tu llamado...  
Di, Niño Amor, ambicionas mi edad?  
Incandescencias, procesos gigantes  
*Eres el más que nos funda, nos urge!*  
*Fondo del más, erupción de las cimas!*  
Jerusalén elevando los ramos!  
Vimos pasar al Amor! Y adoraba!  
Quiéreme así, despojado y triunfante!  
Abre el calor de mis gozos muy íntimos  
Áureo recreo, baraja de nobles  
*Sí, colibrí vertical, detenido...*  
*Ápice vivo en el aire: zonzún!*  
—Usa el carbón en la hornilla. Y ofrécelo!  
El trigo danos, fruición de añadirNos  
Sigues creciendo, diluvio nutriente!  
Ah, la ribera rizada, el convite!  
Honda del baño, oficio lozano  
De la tersura de verte, y sentir  
Médulas que glorifican si arden  
Nívea ceniza de dar, me vindicas...  
Cálida desposesión: mariposa  
Rima, arquetipo, amistad del filósofo  
*Comunicado mi adarme, es ílmite...*  
Mi disciplina es ensalmo. Propicia  
Voy figurando cendales magníficos  
He de erigirme en el nervio del aria!  
Conversación de los fines solemnes  
Desde tu soplo libérrimo, elijo  
Felicidad que me escoge, me dice!

Satisfacción de imposibles: amarte  
Pronunciamentos del paje: laúdes  
—Pavorreales custodian. Excelsos—  
Mi certidumbre en invierno: volver  
Sí, Caridad del Amor: transparencia  
La iniciativa del *mi*: serme tú!  
Si de tu ruego, la lira titánica  
*Puesto que eres el tú, sé que existo!*  
Soy el que acecha el contacto, ese toque...  
—Virgen, defiende mi deuda en septiembre...  
Sí, yo te escucho en mi grito el envío...  
Grito tu encargo, tu estricta avalancha!  
Salir de mí, habitarme en tu seno  
Desde el balcón, prometible y cumplido  
Dúo de los caballeros que juran —  
Tu cercanía de ahora: distar  
De la hermandad, provisiones nucleares  
Nómina rauda, anclado velero  
*Tú que sostienes la esfera: gírame!*  
Advenimientos, regalos silentes!  
*Más: rapidez de mi halago, pugnando!*  
*Más: combustión de mis rentas, mis títulos!*  
*Ígneo criterio del más, sobrevida!*  
Mi paradigma tranquilo: aspirar  
Tú que a la hazaña me citas: ordéname  
Donde mi bien inviolable, mi alfanje  
Hierofanía discreta: leer  
Saberme tú, comprobarme de inmenso  
La persistencia de Amor: jerarquías  
Pródigo intento de recias confianzas  
Mi personaje visible: esperar  
*Órbitas de la visión de tu ejemplo*  
Sólido, agudo, esculpido, pensando  
*Álgido pacto de mí, energía!*  
Músculo limpio del ánimo! Culto...  
Has construido mi mando, me integro  
De tu exigente cincel, monarquías  
Tríos, sonatas, reglados segundos  
Párrafo abierto, apretado homenaje  
Orbe, nenúfar, puntual residencia  
Constelaciones, opción de los buenos  
Óvalo verde, irrupción de veloces!  
Salto con todas mis cuerdas, extenso!



Eres del nácar robusta academia  
Tú: referencia en la espiga de audaces!  
Címbalo, ojiva, concepto en lo alto!  
*Urna de la discusión en el éxtasis*  
Yo soy el bronce y la pátina. Vibrame!  
*La simetría invencible: me doy*  
Sé mi indulgencia, acéptame así  
Es flamboyán! Es presente iniciándose!  
Once tortugas, blindadas caricias  
Iluminados, pleamar de dichosos  
Sí: firmamento nutrido, equidad!  
Cesar en ti, recobrarne de nexos  
Ascuas de mi imposición en los goces  
*Sé! Si mi soy te decide... perpétuame!*  
Soy insaciable de ti, numeroso!  
Ved: el dragón se ha plegado. Suspira  
El esforzado innombrable, su yelmo  
Consumación en el ciervo, praderas...  
Naturaleza, alados sedentes  
Ronda de los privilegios sutiles:  
Huye, venado, a tu selva de cítaras!  
Piélagos, rumbos polares: me encuentras!  
Transfigurar mi pasaje, escribirme  
Humo de agosto, manjar de dispuestos  
*Cero del mundo, abundancia mortal!*  
Heme descalzo en tus firmes —erguido  
Hiedra, redimes mi cárcel furtiva  
Beber tu ardor, esa almena que exiges  
Fue mi fineza de ti: describirte  
La madrugada ennoblece los pórticos  
Qué destrucción mi vivir, qué esperanza!  
Mi padecer: desbastándome en ti  
Sustitución, intercambio inaudito?  
Mi petición incansable: *aún más*  
Las majestades que uso: creer  
*Soy la tangencia de todos los órdenes!*  
El microcosmos de Amor, sus venturas  
He de rendir mi disfrute en tu cántico  
Tú: mi trabajo al levante del siglo!  
Célula de mi expresión, que me informa!  
Módulo de tu sintaxis flotante  
Las facultades del horno, percibo  
Código de sujeción indecisa

Cláusula del bienestar de los duendes  
Mi convicción más dudosa, esperándome  
Las predicciones borrosas cultivo  
Polifonías, murmullos del cuarzo  
Peso, relieve, golpeada fricción  
Tú: las terrazas del alba, el avance!  
Tú, consonante unitiva, pronúnciame!  
Ciérrame en mi precisión —y dilátame!  
Fío en lo intacto, batalla perdida!  
Sí, tu proyecto del soy virginal  
Miro el diamante: se rinde en vislumbres  
Tú: numerales de mí, convergencia!  
*Un solo verso es Amor: universo!*  
*Una y mil veces te beso: una vez*  
Sí, emborráchame el nunca, realízame!  
Cifra ferviente, concierto llameante  
Polen de la integridad del verano!  
Tú: desordenadamente, uniéndoNos!  
Mis dignidades maestras cumpliéndose  
Irreversible, nacido a mayores  
He regresado a mi colmo indomable!  
Disposiciones totales reclaman  
Soy los cimientos del *más*, su alimento!  
Soy el heraldo en la gracia de marzo!  
Soy el cristal en su cauce, y mi autógrafo  
*Mi testimonio absoluto: adoré*  
Tú: paladar de la aurora, surgentes!  
Tú: mi persona que ignoro, naciendo!  
Tú: la marea del fin, que me alcanza!  
Mi voluntad en tu urgente capullo  
Ámbitos! Ancha demora de ti!  
Padre, otórgame el nombre que llevo  
*Más!* Demandando en mi muerte, la Vida!  
He concluido el mirar! Y retorno!  
Ícono póstumo, carta sellada?  
*Nómbrame ya, victorioso de Amor...*



Rafael Almanza: *MandSala de estar*. *Enviroment* doméstico y habitable, con algunos de los poemas objetos derivados del libro *HymNos*.

Al centro, en la pared, el *Iconostasio*. Inmediato a la derecha, la *Lámpara del Sueño* (idea de Lester Álvarez) y en el extremo derecho la *Lámpara de Oscuridad*, versiones objeto de *Desde el Sueño*.

Bajo la mesa, la *Almendra Fractal*, versión de *De la Almendra* (desplegable).

La *Olla de Iconos*, al centro. Parcialmente en el extremo izquierdo, la versión objeto de *Áncora* (desplegable).

Los jóvenes son artistas que han colaborado con Almanza en la elaboración de los objetos y de los videos asociados a ellos.



Jesús David Curbelo (1965)

*Insomnios* (1994):

(OVILLEJO)

*Para Mariano Brull*

¿Quién asume la preciosa  
distancia que hay en la tarde  
presentida? ¿Quién les arde?:  
una rosa.

¿Dónde el silencio fatal  
ha podado su estatura  
—melancólica escultura?:  
en cristal.

¿De qué silueta del río  
se escapa tanta pureza  
espejeante de certeza?:  
del rocío.

Así, del mármol baldío  
te fugas, Mariano adusto:  
sólo tallarán tu busto  
rosa, cristal y rocío.

(RONDA DEL SOLO)

*Para Rafael Almanza*

Solitariamente solo  
repasa la muerte el sabio  
mientras teje su astrolabio  
con las saetas de Apolo.

Cuece su vino al trasluz  
de la luna y las mareas,  
despreciando las libreas  
y los dardos de la cruz.

Ora en paz por los maestros  
con salomónico canto  
sin Makeda ni otro dolo.

Pulsa el hado, los ancestros,  
la timidez y el espanto,  
solo, solo, solo, solo.

*Sitiada soledad* (inédito):

EL UNO COMÚN

Estoy solo ante Dios.  
Y Dios me llama.  
El pacto es entre dos:  
árbol y rama.

Buscando voy la luz.  
La luz escapa.  
Me burlé de la cruz.  
Y Dios me atrapa.

Yo soy su prisionero;  
él es mi carpa.  
Yo soy su carcelero;  
él es el arpa.

Estoy solo ante Dios.  
Y Dios me mata.  
Sólo escucho su voz.  
Su voz que ata.

Todo es uno: Él y Yo.  
(Soledad vasta).  
Estoy solo ante Dios.  
Pero no basta.

EN TORNO A JUDAS

Judas, mi compañero,  
rabia del hombre,  
¿cuánto pesa el dinero?,  
¿cuánto tu nombre?

¿Cuánto misterio, Judas,  
cubre tu piel?  
¿Cuántos golpes y dudas?  
¿Cuánta la hiel?

¿De la traición, qué sabe,  
Judas, el tonto?  
Cuando te menoscabe,  
cuéntale. Pronto.

Diles, Judas: “Existo”.  
(No una disculpa).  
“La vanidad de Cristo  
tuvo la culpa”.

Que todos, Judas, sepan  
los diez motivos.  
Que en el alma les quepan  
muertos y vivos.

Pero nunca les digas:  
“El buen Jesús  
no era el cultor de ortigas  
que hubo en la cruz”.

Perdónales el dolo  
del carpintero.  
Judas, mágico y solo,  
mi compañero.

## LEGIONES Y SARCASMOS

*Para Almanza y Daniel, en octubre del 91*

¿Qué traen las disoluciones?  
Legiones.

¿Y los pasmos?  
Sarcasmos

¿Cuál es el mayor derecho?  
El hecho.

Así, del mármol deshecho  
por la inocencia y la angustia,  
vibra una nota: la mustia  
rebelión dentro del pecho.  
La fuerza sigue al acecho  
de quien en conjuras piensa.  
El alma es la cuerda tensa  
de una lira silenciosa;  
la tez de un arco, furiosa;  
la muerte absurda y extensa.

¿Qué persigue la violencia?  
Prudencia.



¿Y la tonsura?  
Cordura.

¿Cuál es el arma más loca?  
La boca.

Gástese, pues, lo que toca  
de murmullo y de palabra.  
La trascendencia se labra,  
cual monograma, en la roca.  
El silencio es Dios que advoca  
misas y crucifixiones,  
fábulas, mitos, pasiones,  
y la luz tras del espasmo.  
¿O hay sarcasmo más sarcasmo  
que el derecho y sus legiones?

*Libro de cruel fervor (1997)*

DEUDA

Hembra feroz: lengua mía  
que tu brutal paradoja  
de madre viril me acoja  
por eslabón de su orgía.  
Seré tu macho y tu cría  
en el armónico incesto  
de copar el sexo presto  
a devorarme y gozar  
en el perpetuo rumiar  
la sangre del hijo apuesto.

Húndeme en el acertijo  
de tus acentos sonoros.  
Sé libre y fiel en los poros  
de mi canto. Regocijo  
siente en el semen que elijo  
para hacerte parir dudas,  
certezas, pánicos, crudas  
mentiras, nimias verdades,  
algazaras, oquedades  
y perfecciones desnudas.

Porque desnudos caemos  
en el alud de la herencia:  
tú la paz, yo la violencia,  
tú el huracán, yo los remos  
y las velas: los supremos  
artes de cazar agobios,  
tú el mito, yo los oprobios,  
la meta tú, tú y yo el viaje,  
la ley, el aprendizaje  
en esta pugna de novios:

los que antes de mí pisaron  
tu pubis, tu piel, tus labios,  
y te infligieron agravios  
o placeres que pasaron;  
exploradores que hollaron  
tu ser y tú los hallaste:  
los pariste, los criaste,  
les cediste virtud, suerte,

ergástula, abrigo y muerte:  
fueron tuyos: los callaste.

Pero antes de la mudez  
pude copiar sus aullidos.  
Plagié conceptos, sonidos.  
Te puse, esclava, a mis pies.  
Te di el diamante y la hez,  
me diste el fuelle y el horno,  
violé, sometí a soborno  
al templo de la memoria  
y bajé, turbión de euforia,  
a beber —fuga y retorno—

la leche de tu ubre hispana:  
de san Juan el vado oscuro,  
el verbo de Martí, puro,  
la blasfemia de sor Juana,  
el río de Lope, la *gana*  
*ubérrima* de Vallejo,  
de Nicolás el gracejo,  
la befa de don Francisco,  
de Rubén *el monte, el risco*  
y de Lezama el reflejo

de Narciso en el espejo  
divino, el sol de don Luis,  
de Machado el terco gris,  
de Octavio el tapiz que tejo  
con las palabras y el dejo  
inicial de Garcilaso,  
para elegir un parnaso  
que va del cielo al delirio  
y del estiércol al lirio  
sin más réquiem que su paso.

Y pasé. Todos pasamos.  
Sólo tú, madre, te quedas.  
Eres. Estás. Nos remedas.  
Nosotros te eternizamos.  
Somos amos que nos vamos  
con ese pueril orgullo  
de hacer coro en el murmullo  
de otros varones que están  
poseyéndote, y podrán

(Manzano, Almanza, Sotuyo)<sup>219</sup>

ser reyes, príncipes, dioses,  
magos, patriarcas, profetas  
de tus canorcas secretas  
con el riesgo de sus voces,  
pero al final de los goces  
dejarán su alma en tu hoguera  
torrencial, en la certera  
azagaya que es tu sombra  
cuando un soberbio te nombra:  
madre, lengua, virgen, fiera.

Entonces seremos horda  
ellos y yo, tú y tu mito,  
en el abismo infinito  
de hallar esa fuerza sorda  
de la verdad, la que borda  
la cadena de la orgía:  
lengua, hacedor, letanía,  
fisura, conquista, hoz,  
túnel, máscara feroz  
de Dios y Dios: lengua mía.

#### ANALECTAS DEL EXILIO

Miro al mar. Cuento monedas.  
Siempre aquí se mira al mar.  
Entre mirarlo y contar  
monedas pasan las vedas.  
Y las vidas: naces, quedas  
preso entre leyes y reyes  
que amputan, dictan las leyes,  
tuercen cuellos y eslabones,  
acuñan las ilusiones  
y nos tornan perros, bueyes,  
buitres del oro y la sal,  
títeres, cerdos, vampiros  
que se nutren de suspiros  
en pos del bien, y hallan mal.  
Miramos. La vista es cal  
contra el muro del vacío.  
Nuestro muro. El tuyo. El mío.

---

<sup>219</sup> Roberto Manzano, Rafael Almanza y Carlos Sotuyo, poetas cubanos contemporáneos que se distinguen por un exquisito manejo del idioma en sus textos (esta nota y las que siguen pertenecen al poeta Jesús D. Curbelo).

Ese que, airoso, se erige  
en cerco. Y vigila. Y rige  
la mansedumbre, el hastío,  
la piedra en la boca, el humo  
entre las manos, el paso  
circular, el campo raso,  
el acíbar para el zumo,  
la sangre, el látigo, el grumo  
que somos ante la ley:  
putas, mendigos: la grey  
que mira al mar sin auxilio,  
monedas cuenta, y exilio  
suplica, burlando al rey.  
Pero la burla es un juego  
de espejos: en el exilio  
no hay salvación ni concilio.  
Es otro yugo: el del fuego  
de la nostalgia, y el ruego  
por regresar a la tierra  
donde comenzó la guerra  
por elevarse, por ser  
viajeros, por poseer  
otra cárcel —la que encierra  
en su red tiempo y memoria—  
donde nada se vislumbra.

En el exilio no alumbra  
más luz que la misma historia  
infinita de la gloria  
buscar del parto a la cruz,  
errar, bajar la testuz,  
seguir siendo un extranjero,  
ver el mar, contar dinero,  
y soñar con otra luz.

¿Qué es la luz? ¿Dónde está? ¿Dónde  
encontrarla puede el siervo  
de sí mismo? ¿Dónde el cuervo  
que grazna y se marcha? ¿Adónde  
va, maltrecho? ¿Dónde esconde  
la luz su rostro divino?  
¿En el mar? ¿En el cansino  
repicar de las monedas?  
¿En las carnes? ¿En las sedas?  
¿En el oropel del vino  
que nos coloca el destino

siempre lejos de la boca?  
¿En la cárcel? ¿En la roca  
que es, a la par, fe y camino?  
¿En el silencio? ¿En el trino  
oscuro que nos alienta?  
¿En el muro? ¿En la violenta  
liturgia que nos obliga  
a ser caballo y auriga,  
guerra y paz, perdón y afrenta,  
hambre y mesa suculenta  
que es, no es, está y no está?  
¿Dónde queda? ¿Cómo va  
hacia esa luz que lo tienta  
el hombre? ¿Cuándo la enfrenta?  
¿Y cómo? ¿Y por qué? ¿Quién gana  
en tal combate? ¿La vana  
confianza de ser hostil?  
¿El hombre? ¿La luz? ¿O el vil  
simulacro de un mañana?

Porque habrá un mañana. Diana  
hará en él el hombre adulto  
al prescindir de ese culto  
al dinero, a la sotana,  
al rey y a su ley. Qué sana  
sensación de hallarse libre  
lo inundará cuando vibre  
todo su ser bajo el nombre  
de Dios, que le diga: «Hombre,  
búscate en mí, tu calibre  
es ser tú mismo y ser Yo  
que a tu existencia me afilio:  
soy tu luz, tu mar, tu exilio,  
tu hartazgo, tu ley, tu voz».

Habrà un mañana. Es en Dios:  
cúspide y sima del pozo  
de existir: ese alborozo  
donde duermo mi acrobacia,  
despierto, pulso la gracia,  
miro el mar y aguardo el gozo.

*Libro de Lilia Amel (1998)*

6

Muchachas frescas como gaviotas  
cruzan el mundo de orilla a orilla;  
en mi alma nutren sus plumas rotas.

Hacer las dejo. Me maravilla  
verlas posarse en mi desamparo,  
salvar su nave con una astilla

de mis maderas, tener amparo  
en la rutina de mi demencia.  
Yo sigo el rumbo, el viento raro

de la hecatombe que es mi existencia,  
y vuelvo a verte, chacal vencido,  
para implorarte, sin elocuencia:

“No seas gaviota. Fórgate un nido.  
Úngete el cuerpo de orgullo y nardos.  
Huye del débil y el aguerrido.

Evita adornos, cuervos y dardos,  
porque los soles siempre encadenan.  
Sé sol tú misma. Las lunas penan.  
Sólo se es libre cuando no hay cardos”.

13

Tuerce, requiebra, provoca  
la espiral de mi palabra  
una cascada de miedos,  
de júbilo otra cascada.  
Ambigua, corre la mano:  
cobarde, la jungla tasca;  
hábil, se esparce, retumba;  
estéril, muerde y abrasa.  
La mano, el verbo inclemente,  
único palio del alma.  
Tu nombre es miel de los lirios.  
Verdugo el sol en tu cara.  
El hambre, cuerda en el cuello.  
La luna, lírica esclava.

Hurga, profana, sentencia,  
acomete, vibra, salva  
mi verbo tu piel naciente,  
tu limpia imagen mi espada.  
Yo no seré el precursor,  
tampoco seré el canalla,  
simplemente el artesano  
que, por ti, conjura el agua:  
“Dadme, corriente, la fuerza,  
el estupor, la bonanza,  
que hagan fungir a mi lirio,  
entre los hombres, de alba;  
que la protejan del sol,  
la luna, el hambre, la pira  
de estólidos mercaderes  
que comercian con la raza”.  
Después inicio, cansado,  
la insensatez de la pausa.  
Tú esperas. El verbo tiembla.  
Se oye el murmullo del agua.  
Irrumpe en el tremedal  
el filo de la cascada:  
el júbilo al ocio barre,  
el miedo barre a la calma.  
La jungla se desmorona  
ante el fragor de mi espada.  
El sol alumbra tu rostro.  
La luna se rinde, exhausta.  
El hambre inicia la fuga.  
Tu nombre asume la patria.  
Y en la fatiga del aire,  
de la palestra y la palma,  
cuando se instauran los ciervos  
y se incineran las lanzas,  
regresa, dócil, al humo,  
la espiral de mi palabra.



*El lobo y el centauro (2001)*

SEGUNDA ELEGÍA

*A Rafael Zequeira.*

La aldea que ahora rondo tuvo un mercado al centro.  
Alguna vez pendieron de sus vigas las carnes más sangrientas,  
las que junto a los restos intestinos  
toleraban la insidia de las moscas  
y el asedio de manos, ojos, dientes,  
prontos a desdoblarlas en la euforia de banquetes salobres.  
Allí atisbé cruzar a mercaderes, a mucamas encintas,  
a señoras de raza mordisqueando una fruta con sabor a sus hambres,  
a humildes mayordomos buscadores de aliños,  
a hechiceros y jefes con los labios manchados por la grasa del éxito;  
de todos esperaba un anticipo, un accidente,  
la distracción exacta que arroja al menester del pordiosero una limosna.  
Pero nunca la tuve si no entraba a robar en lo oscuro del baile.  
Vi sus rostros de júbilo tras la audacia de los desolladores  
tras las ejecuciones de los tontos acérrimos,  
tras la pompa de un torpe reyezuelo sin casta,  
tras los vítores hechos para reivindicar tantas guerras incógnitas.

Tuvo también la aldea una oleada de música:  
limpias hembras que andaban hasta el río para anegar sus márgenes,  
para mostrar los senos a sus dioses con igual parsimonia que quien funda un cometa,  
con el mismo donaire de quien cuece la gloria en las fauces del diablo;  
dulces hombres amantes del sopor de la tierra,  
creyentes de que el tiempo iba a ser inviolable,  
de que todas las barcas volverían de la niebla con el mástil intacto.  
La villa gozó niños que crecieron al son de promesas purísimas,  
ancianos con el mísero tesoro de proteger retazos de leyendas,  
madres que al ver al rey se persignaban,  
padres cuyas efigies se esfumaron en el fragor de asir el estandarte.  
Dentro del bosque, yo los miré pasar hacia la abulia.  
Desde la orilla, aceché en la resaca el hedor de sus vísceras naufragando en el delta.  
Un buen día dejaron de irrumpir los correos,  
el bregar de sus potros, el alquitrán ambiguo con que calafateaban sus navíos,  
la rabia de sus machos persiguiendo a las niñas para tatuarle el alma,  
la sed de sus jinetes de blancura inaudita,  
la voraz comezón con que arrastraban legumbres, viandas, piedras,  
hacia el dorado efluvio de las naves, los carros, las barracas  
donde corría el sudor de los morosos arribistas del burgo.

Ahora nadie se asoma a la impiedad de este bazar sin dueño.

Ya los hombres no labran, embroman su tristeza con vapores violáceos,  
juegan la adivinanza de escaldar su raíz aguardando la lluvia,  
las cosechas posibles, el arribo tan gris de los barcos anónimos.  
Las mujeres esconden la soberbia del vientre,  
erigen nuevos dioses para rogar que el agua deje de estar infecta,  
descuidan su esbeltez por acosar la sombra de un pasado increíble.  
Las muchachas, los niños, los mancebos no salen a morderse en la plaza,  
no hacen cómplice al río de su argot y sus bálsamos,  
no me ofrecen sus carnes con el fervor ardiente de quien cumple una ofrenda.

La aldea que ahora rondo tuvo además memoria.  
Los escribas forjaron unas verjas altísimas donde todo tenía la excelencia del círculo.  
Los profetas dijeron que la vida era un toque de campanas eternas.  
Los orates cantaban unos salmos capaces de aplacar el misterio.  
Hoy escribas, orates y profetas se marchan.  
Los verdugos, los jueces, se trastocan en monjes.  
Los guerreros no blanden sus espadas con garbo.  
Nadie atina a crear otro pueblo en la niebla.

Esa aldea que rondo no sé bien si ahora existe,  
o si sólo la invento por tener una historia donde yo sea el testigo.  
Soy un lobo tan viejo que confundo los sitios, los altares, los gestos,  
y me es arduo ordenar el derrumbe entrevisto cuando aún era un cachorro.

#### SÉPTIMA ELEGÍA

*A Daniel*

“Habitarás el cuerpo del planeta  
y rodarás por él pidiendo auxilio”  
—dictaba la sentencia. Y el profeta  
avizoró la luz en el exilio.  
Pero la luz de un lobo es ardua meta  
porque desprecia el dogma y el concilio.  
No hay aridez más parca que ese *breve*  
*rastró*<sup>220</sup> que deja el trópico en la nieve.

¿Y qué ha de hacer un lobo sin la nieve?  
¿Y qué ha de hacer con ella? ¿Y con la ofensa  
qué ha de hacer si a olvidarla no se atreve?  
Y si olvida: ¿quién es?, ¿qué es lo que tensa?,  
¿se sumarán sus cantos a la plebe,  
o tendrá aristocrática defensa

---

<sup>220</sup> El primer libro de cuentos de Daniel Morales, escritor cubano residente en Estados Unidos a quien está dedicado este poema, se titula *Su rastro breve*.

con ese aullido sólido en la boca  
que convierte en nostalgia cuanto toca?

*Los ciegos, los unánimes rebaños* <sup>221</sup>  
intentaron segarle la mirada.  
Inútil fue la siega. Los extraños  
son para un lobo el surco que la nada  
borda en la angustia y en el ser: escaños  
donde sobreponerse a la emboscada  
de existir sin saber si el acto es cierto,  
oasis que Dios dispone en el desierto.

Por eso un lobo nunca está más solo  
que en el azar de la polifonía.  
El trópico es memoria. Hay otro polo:  
la sed de naufragar, la fantasía  
de violentar las márgenes del dolo  
que su pasado fue, y en la porfía  
de presente y futuro alzarse a Dios  
con todo el desarraigo de su voz.

¿Qué habrá después del odio y la violencia?  
¿Qué, antes de la piedad y el raciocinio?  
¿Qué, entre la humillación y la obediencia?  
¿Qué, en la fuga, la forja, el vaticinio,  
la plegaria, el ardid y la clemencia?  
¿Acaso hay algo más que el escrutinio  
en la ruta animal donde Dios traza  
*las quebradas oscuras* <sup>222</sup> a su raza?

Aunque este lobo suplicar no sabe,  
no hay príncipe más válido que él mismo.<sup>223</sup>  
La soberbia es el vértigo, la clave  
para diferenciar gloria y abismo.  
El diálogo es vital. El tono, grave.  
El silencio es aullido, no mutismo.

---

<sup>221</sup> José Manuel Poveda: "El epitafio", en *Versos precursores*.

<sup>222</sup> C.f. Salmo 23:

Aunque pase por quebradas muy oscuras  
no temo ningún mal,  
porque tú estás conmigo,  
tu bastón y tu vara me protegen.

<sup>223</sup> Los dos primeros versos de esta estrofa aluden al texto *Súplica de Daniel el Desterrado*, perteneciente a la Antigua Literatura Rusa. Para mayor aclaración ver: Vladimir Kuskov: *A history of Old Russian Literature*, trad. al inglés por Progress Publishers, 1980.

Fe y vacío son signos de la escucha,  
amagos de socorro, afán de lucha.

Pues luchar no es la muerte, sino el acto  
de atrapar lo infinito entre lo incierto,  
de escaldar la verdad hasta el contacto,  
de entenderse, a una vez, fruta y huerto,  
hortelano y azada, piel y tacto,  
sublime encarnación y espacio abierto.  
En la muerte de un lobo no hay reposo.  
Siendo menos tangible es más el gozo.

Y en el gozo y la gracia está el convite.  
La culpa no es manjar, sino certera  
pulsación satisfecha del envite,  
camino de la gracia, no grosera  
oscuridad que goza en el desquite  
como si la piedad apuesta fuera.  
La razón y la fe cercenan hondo  
mas nunca escardan la pasión del fondo.

Se mantienen, así, vallas y vicios,  
como ofrendas del lobo a la materia  
que siendo bestia fuese. Los resquicios  
persiguen al imán de la miseria  
e inauguran los nuevos precipicios  
que el lobo ha de burlar, la eterna feria  
de encontrarse y no ser, de armar la vista  
y asimilar que empieza la conquista,

que gira otro planeta en la memoria:  
nieve, trópico, luz, razón y yerro  
en ciclos recurrentes. Es la historia  
restañando sus dados con el hierro  
donde Dios se reserva la victoria  
y a los suyos ofrece fe y destierro.  
Y el destierro de un lobo es siempre atroz  
aunque esté contra, con, tras, sin, en Dios.

#### OCTAVA ELEGÍA

La palabra es oscuro privilegio  
de los hombres. Herencia de unos dioses  
no calcinados por el sortilegio  
de dar vida a las sombras y las poses,

*A José Marrero*

y sí por incrustar en la penumbra  
de la creación el opio de las voces.  
La palabra: caverna que se alumbra  
con el rayo de Dios, o con su ausencia  
si el vano afán a la soberbia encumbra.  
La palabra: vitral de la presencia,  
estigma entre la culpa y la justicia,  
molde para la duda y la experiencia.  
¿Dónde esculpir, entonces, la estulticia  
con que el signo soez su esencia labra  
en la falda y la cima de la asfixia?  
¿En qué espejo pedir a la palabra  
poder para violar todos los credos  
e increpar, en un torpe abracadabra,  
la eternidad y el bien? ¿Cuáles remedos  
aliviarán la cita con la gloria  
si no es la luz el fin de los desnudos,  
del azar, de la gesta y la memoria?  
¿Acaso existe, en realidad, tal cita?  
¿No anula, así, el porvenir la historia,  
y cualquier hecho es burla? ¿No se agita  
sobre nuestras cabezas el destino  
como señal del gozo o de la cuita  
que nos acechan tras el desatino  
de elucubrar palabras y oraciones  
en pos de una ilusión? ¿Algún camino  
conduce a la piedad sin desgarrones?  
¿Hay reposo en el rito de la pausa?  
¿La música se esconde en las acciones  
donde la fe su devenir encauza  
a pesar del error y la censura  
del creyente, o de Dios? ¿Será la causa  
una necesidad de cobertura  
para el pecado, una razón tremenda  
con que asir, del perdón, la arquitectura,  
y postrarse a implorar la reprimenda  
antes de haber saciado el instrumento  
dúctil de la palabra en tal contienda?  
Nadie sabe la ruta ni el momento,  
todo el viaje es un parco aproximarse  
para nunca llegar, un monumento  
que se erige y principia a derrumbarse  
sin que el ardor humano lo culmine,  
un misterio que apuesta a adivinarse  
aunque ningún estruendo lo adivine,  
la manera de Dios tensar la cuerda

y negar esa antorcha que ilumine  
el sendero hasta Él. Astucia lerda  
la de tantear el túnel con confianza  
en una meta hallar. Cuando se pierda  
la bruma del sarcasmo, la asechanza  
entrará a saco en gestos y sentidos  
y trocará en abulia la añoranza,  
en fango la metáfora, en sonidos  
animales las líricas estrofas  
donde el hombre plasmara sus plañidos  
desde el cráter del mundo: veras, mofas,  
envites de profetas y copleros  
de espíritus ardientes y armas fofas.  
Ya no habrá predicción, sino entreveros  
donde se dicte el cisma y el engaño  
de la raza a los bronces y maderos  
que sostengan el alma del rebaño  
sobre ese pedestal al que se afilia:  
la vergüenza de ser trono y escaño.  
La equidad del rebaño y la familia  
se afianzará en la magia de la ley  
(hoy se afianza en el truco que concilia  
la obediencia a la fuerza de algún rey  
que imponga su demente veredicto)  
para urdir el escándalo y la grey  
en un pantano fértil, por estricto,  
en que el lodo sea polvo y luego barro,  
y sirva de soporte al derrelicto,  
al justo, al inmortal, al trigo, al sarro,  
a la sed, a la mística, a la paz,  
a la lujuria, al éxito, al desbarro,  
y a la mímica inútil, por falaz,  
donde el hombre al silencio rinda culto  
como si fuera un canon eficaz.  
La palabra es el límite, el insulto  
final que Dios tolera y alimenta  
para dar el silencio al hombre estulto;  
pero el silencio real, no el que se inventa  
tallando un ejercicio de mutismo,  
sino el de la parábola y la afrenta  
en que Dios es el público y el sismo,  
la verdad y el enigma, el fin y el medio,  
la salvación, la tregua y el abismo.  
La palabra es, pues, Dios. Con el asedio  
se aseguran las nupcias, nunca el pacto,

pues la nupcia es calvario y no remedio  
para adular al cónyuge inexacto.  
Yo no tengo palabras: soy un lobo:  
al desposarme recupero un robo:  
el verbo inaugural, que ya era acto.

## LA SAL

Grano a grano cayendo la sal nutre.  
Con la pizca inicial el cuerpo tiembla,  
después asume el salmo de la siembra,  
asimila el escándalo, lo sufre.

“Del dolor sí, mas no de la inmundicia,  
se puede hacer materia de poesía”,  
dice el honrado. Yo le contradigo,  
pues de dolor y de inmundicia vibro  
y de ambos alimento mi argamasa  
como quien seca al sol la única manta.

La inmundicia es el cántaro y el nervio  
donde la sal instaure su reinado,  
es la llave de Dios, es el amparo  
contra la ambigüedad del universo.

## LA ORGÍA

La noche huele a sexos torrenciales:  
machos, hembras, arbustos y animales  
gimen, sudan, irradian, se consumen  
en el lienzo infinito de sus pieles  
que dibujan, cual lúbricos pinceles,  
la magnitud de Dios, y su volumen:  
Él cabe en mí, en ti, en ella, en todos:  
es saliva, hoja, savia, leche: modos  
de cópula, de azar, de ley ardiente:  
la de esculpir, hacer, echar simiente  
donde el aire, en su prisa, se derrama:  
fatigosa carrera de retorno  
hacia el origen único: el contorno  
de *la orgía perpetua*<sup>224</sup> que nos llama.

---

<sup>224</sup> Mario Vargas Llosa .

## LA ORILLA

¡Llegar! ¿Qué significa la llegada?  
¿Acaso hay meta real? ¿O cada meta  
sólo entrapa la faz de una silueta  
irrisoria y frugal? ¿Toda la nada

es nuestra propiedad, nuestro desvelo,  
el móvil de las guerras y los pactos?  
¿O nos aguarda, oculto tras los actos,  
sean honestos o viles, todo el vuelo?

Llegar, siempre en ascenso, hasta la cumbre;  
mas la cumbre de qué. ¿Cómo se sabe  
cuál es la cerradura y cuál la llave,  
cuál es el punto de enfilar la quilla,  
cuál es el espejismo y cuál la orilla,  
cuál la esencia de Dios y cuál su lumbre?

## EL TRAIADOR

¿Acaso dice el héroe que traiciono  
a mi estirpe de rey si me pronuncio  
por la fiel elección de sangre y trono?  
¿Cómo osa compungirse por mi anuncio  
de una región sin dagas, sin banderas,  
sin ídolos, sin cruces, sin quimeras  
que nos lancen del fruto al sacrificio,  
del holgorio a las fauces del hospicio,  
de la piedad al odio y al desprecio?  
¿Qué delato? ¿Qué violo? ¿Por qué precio  
ha de venderme, libre, como esclavo?  
¿Adónde fue el dictado del amor?  
¿Adónde el pan viril y el pueblo bravo?  
¿Quién es el héroe? ¿Quién es el traidor?



*Aprendiendo a callar* (2005)

MISIÓN

Vine  
a preguntar  
hasta ceder  
la voz.

TESTAMENTO

Yo  
también  
puedo testar  
ahora:

les doy  
todo  
el silencio.