

Cruzar al otro lado de la noche o la práctica del “poema de largo aliento”¹

Cross to the Other Side of the Night or the Practice of the “Long-Winded Poem”

Víctor Rodríguez Núñez²

RESUMEN

En el siguiente trabajo se expondrán algunas consideraciones y experiencias en la escritura que concierne al llamado “poema de largo aliento”, en especial como autor de *Actas de medianoche*. En este sentido, no se pretende exponer análisis o conclusiones de corte teórico, sino proponerlo como ejercicio, experiencia de escritura que oscila entre la redacción sin destino o estructura hasta conducir a su consecuente ajuste formal.

Palabras clave: poema, poesía, aliento, escritura, tradición, poema de largo aliento.

ABSTRACT

In this work is will present some considerations and experiences about writing that concerns the call long breath poem, especially as the author of *Acts of Midnight*. Also, it is not intended to present analysis or conclusions in theoretical sense about this poem, but to propose it as an exercise, a writing experience that oscillates, first, between writing without destination or structure, then, until it leads to its consequent formal adjustment.

Keywords: Poem, Poetry, Breath, Write, Tradition, Long Breath Poem.

Estos apuntes se enfocan en mi experiencia como autor del “poema de largo aliento”, *Actas de medianoche*. El texto consta de 2156 versos y está dividido en dos libros, con ediciones separadas en 2006 y 2007, en España, y publicados juntos en un solo volumen en 2008 y 2009, en Cuba y Venezuela. Sin partir de ninguna teoría ni arribar a ninguna conclusión teórica, intentaré describir los hechos y, cuando sea posible, analizarlos.

En pocas palabras, el “poema de largo aliento” ha sido, según esta experiencia, un saludable ejercicio de liberación. Ha resultado una alternativa ante el poema como composición, donde se introduce, se desarrolla y se concluye un tema. Primero, ha permitido escribir a rienda suelta, sin dirección ni destino, y sin estructura. Luego, esa libertad de creación se ha reafirmado en el proceso de reescritura, donde se han seguido principios formales estrictos, como la regularidad estrófica y métrica. Así, la disciplina de la forma ha reforzado la emancipación del contenido, la construcción no de un sujeto, sino de una subjetividad. Este “poema de largo aliento” constituye un caso de poesía dialógica, de novelización de la lírica.

1 Versión de la ponencia presentada en el Congreso Internacional *De largo aliento.../ Le souffle long.../ The long breath...*, Universidad de Toulouse-Le Mirail, Francia, marzo 14-16, 2013.

2 Poeta, periodista, crítico, traductor y catedrático, Cuba, ORCID iD 0000-0002-2811-9420, rnunezv@kenyon.edu

Comienzo contextualizando. Las notas para *Actas de medianoche* fueron tomadas en Austin —Texas, Estados Unidos—, entre el otoño de 2000 y el verano de 2001. En ese tedioso año académico escribí mi tesis doctoral, *Poesía e [in]subordinación*, sobre obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Julián del Casal, Nicolás Guillén, Dulce María Loynaz, Emilio Ballagas y Cintio Vitier.

En síntesis, estudiaba cómo la poesía cubana había representado los diferentes tipos de condiciones subalternas: nación, clase, etnia, género y sexualidad. También, analizaba poemarios de esos autores en su contexto social y cultural, donde significativamente cada una de esas condiciones había sido relevante.

Fue una medianoche septembrina, cuando no podía dar un golpe más en el ensayo, que salí al balcón de mi pequeño apartamento de estudiante, y empecé a escribir (a mano, como siempre). Lo hice en una libreta amarilla, de las más baratas que se conseguían en la librería de la Universidad de Texas, destinada a tomar notas para la tesis y que aún no había usado. Lo seguí haciendo cada día a esa misma hora (el único momento en que hace fresco en la tierra de la estrella solitaria), hasta que se llenaron las cien páginas disponibles.

En aquellas nocturnas sesiones de escritura nunca me preocupé del qué, ni del cómo, eran simples instantes de descanso, momentos de descompresión mental y física. Tenía otras cosas más inminentes de qué preocuparme, como terminar el doctorado y conseguir un trabajo digno. Así que, por primera vez en mi vida al escribir, solo escribía, practicaba la escritura en su mayor pureza; escribía únicamente como alivio, sin ningún propósito, asunto, orden. Una escritura no automática sino más bien orgánica.

Cuando se terminó la libreta, se acabó también la inspiración o, mejor dicho, la necesidad de escribir (por cierto, debe haber una relación entre el medio que se usa y la escritura que se produce, y valdría la pena aclararla). En mayo de 2001 defendí con éxito mi tesis doctoral, dirigida por el notable poeta y académico uruguayo Enrique Fierro, y conseguí un puesto como profesor de literaturas hispánicas en Kenyon College, donde aún trabajo. Esa libreta amarilla halló la manera de colocarse dentro de alguna de las decenas de cajas que transportamos en un camión de U-Haul desde Austin hasta Gambier, Ohio.

Cuando comenzó la actividad en Kenyon, en agosto de 2001, fui notificado de que ese año solo tendría que dar clases. Aproveché la inusual situación —me había convertido en académico para ser escritor, ¿verdad?— y me dediqué a pasar las anotaciones de la libreta texana a la computadora. Sucedió que a veces de una página sacaba en limpio solo un verso, o viceversa, de una línea salía toda una página.

Cabe aclarar que tampoco en ese proceso de reescritura me impuse otro objetivo que no fuera recrearme en el acto de escribir. Ocupé todo ese entretenido año académico y en mayo de 2002 tenía un manuscrito, compuesto por fragmentos de diferentes tamaños, con más de 300 páginas. Después me fui a Cuba, como hago en el verano desde hace casi dos décadas, y leí por primera vez el material. Ocurrió en la playa de Varadero, en otro ardiente balcón, pero durante las tardes y a la brisa del mar, y me sorprendió sobre todo la unidad interna de aquella fragmentación. Maquinalmente fui agrupando los fragmentos por familias de sentido y, al final, había catorce pilas: supe entonces que había escrito un soneto.

Los dos años académicos siguientes fueron un calvario —la realidad de la docencia universitaria, ¿verdad?— Sin embargo, durante el 2002-2003 fui

capaz de darle forma a *Actas de medianoche I*, y durante el 2003-2004 a *Actas de medianoche II*. Me había dado cuenta de que en aquel soneto desmesurado se tomaban dos posiciones ante la otredad: la diferenciación y la identificación. Y los dos libros giran, en el mismo orden, en torno a esas actitudes —sin ser sistemáticos y mucho menos, temáticos—. Por ejemplo, el amor no es el asunto de ningún poema, sino que (como ocurre en la vida), aparece y desaparece, se mezcla con otras variables

El poeta y crítico español Fermín Herrero acierta al advertir que en este poema no hay, “excepto la pista de las citas iniciales y cierta contigüidad semántica, una línea argumental que permita saber cuál es el contenido” (2007, p. 394). No acierta cuando ve en eso otra manifestación de la “poesía irracional y hermética” (2007, p. 394) de Hispanoamérica —por lo general, el irracionalismo alude a una razón alternativa, y el hermetismo, a un cambio radical de discurso—. Aquí se asume una concepción dialéctica y materialista del mundo que es crítica consigo misma.

Recuérdese que las notas para *Actas de medianoche* fueron escritas al mismo tiempo que mi tesis doctoral. Nunca en mi vida he leído más teoría literaria, y de tendencias más diversas, que entonces. Entre otras hierbas, materialismo cultural, perspectiva de género, crítica de raza, teoría torcida, estudios de descolonización, y sus aplicaciones a la poesía. Es decir, este poema se escribe, en el mejor de los casos, en diálogo con esa teoría literaria —tiene que ver con varias escuelas sin afiliarse a ninguna—. Surge de la tensión entre la frustración como académico de no poder llegar al núcleo duro de los textos que estudiaba, y la satisfacción como poeta de saber que quedaba al menos una cosa irreductible a la razón moderna.

Si algo me obsesionaba cuando escribía *Actas de medianoche*, era el cuestionamiento del yo, del sujeto universal del conocimiento.³ Así lo ha reconocido el poeta y crítico argentino Hugo Mujica, para quien el hablante lírico aquí “no busca el autoconocimiento complaciente, el que lo confirme y afirme; tampoco las conquistas psicológicas con las que demorarse mirándose en su propio reflejo, ni disquisiciones filosóficas que alaben su inteligencia; busca la poesía” (2011, p. 104), es decir, “renunció a *su* ser autor”, al alarde y al privilegio mediante el “mayor desasimiento, el que renuncia al querer decir lo propio, a decir y no a escuchar *ser*, y no [...] simplemente *estar*” (p. 104), y que implica también la dejación “a su saber, a su entender” (p. 112).

En definitiva, hay un radical cuestionamiento del solipsismo, que está en la base de la deshumanización moderna. El hablante lírico “no se cierra en su identidad, en su sí mismo —en lo mismo de sí—, puede ser todo” (2011, p. 111), y el final de la obra, según Mujica, “[n]o es un final, el libro queda abierto, como la verdad cuando es pregunta, como sus páginas en el que ninguna de sus líneas ostenta un punto final” (pp. 112-113).

Durante años creí que no había una tradición del «poema de largo aliento» ni del poema reflexivo en las letras de Cuba. Alguien con autoridad me había convencido de que, al contrario de México, la isla producía al por mayor poemas cortos y emotivos y que esas eran las gracias, los lunares en las mejillas de ambas tradiciones poéticas. Tuve que salir del país, como tantos necesitados, para darme cuenta del error —la mejor manera de acercarse es alejarse, ¿no? —.⁴

3 Más sobre este tema se encuentra en: Rodríguez Nuñez, V. (2011). El poeta sin pedestal. *Revista Universidad Intercontinental*, México, 22, pp. 32-33.

4 Al respecto, ver las siguientes entrevistas: Chávez Rivera, A. (2009). Víctor Rodríguez Núñez: Escobamarga y curujeyes.

En las letras cubanas hay joyas del “poema de largo aliento” como “La isla en peso” de Virgilio Piñera, “Elegía a Jesús Menéndez” de Guillén, “Últimos días de una casa” de Loynaz, “Dador” de José Lezama Lima, y “Sobre el nido del cucu” de Raúl Hernández Novás.

Cuando escribía mi tesis doctoral y *Actas de medianoche* me debatía entre la asunción crítica de la condición de cubano y la conciencia de que el nacionalismo es la más perversa de las ideologías modernas. De esta tensión surge el hallazgo de un lenguaje que me permitió acercarme a la “noche política, no partidista, noche de la *polis*, noche humana” (2011, p. 109), para volver a las apreciaciones de Mujica.

¿Cómo fue que hice de aquellos más de 300 fragmentos un todo orgánico, *Actas de medianoche*? Por medio de la libre renuncia a una coherencia del contenido, y de la libre aceptación de unas reglas de la forma. Para lo segundo, fue crucial el uso del soneto no solo como estrofa, sino como principio de construcción general. Se trata pues, de un libro de sonetos estructurado como soneto, compuesto por 14 cantos de 11 sonetos cada uno. Sonetos hechos con versos de 7, 11 y 14 sílabas métricas, pero donde se evita a toda costa la rima —si es necesario, cambiando el sentido— para mantener el tono coloquial. Se usa aquí el encabalgamiento no solo de versos sino de estrofas —ambos no son receptáculos de sentido, sino hilo o nudo de la trama, del poema como tejido—. Tampoco se emplean los signos de puntuación. Se busca una escritura sin bordes, con orillas relativas como las de un río sin canalizar —en fin, sin más control que el que se imponga a sí misma—. Sí, en la relación entre contenido y forma, al ser dialéctica, la forma deviene tan activa como el contenido.

Asimismo, en *Actas de medianoche* se opta por una poesía dialógica que se aparta del romanticismo, del simbolismo y sobre todo del realismo, así como sus reapariciones contemporáneas. Lo hace fundamentalmente al usar un lenguaje que no pretende ser transparente, simple instrumento de comunicación, y levanta la cabeza dura para hacerse notar, incluso se vuelve protagonista. Un lenguaje que en todo momento recuerda al lector que no se haga ilusiones, que abra bien los ojos, que el texto no es realidad sino representación. Pero un lenguaje que también se sabe no solo reflejo sino materia, y por ende con agencia para cambiar las cosas, con capacidad de transformación. Un lenguaje que, además, no se limita a la tradición poética, no discrimina vocablos, y se abre a léxicos marginados, se democratiza. Un lenguaje que combina la densidad tropológica, (el modernismo, las vanguardias, el neobarroco) con el prosaísmo, el postmodernismo, la antipoesía y el coloquialismo, en busca de un discurso con mayor poder de representación.

Escribir “poemas de largo aliento” implica, entre otras cosas, un replanteo de la relación autor-lector. Al respecto, el crítico cubano Carlos Espinosa Domínguez afirma:

En sus libros anteriores, Rodríguez Núñez había logrado una escritura que pese a estar sostenida por imágenes sugestivas y de gran fuerza, conservaba siempre la capacidad de comunicación con el lector. Es una poesía clara y cálida sin renunciar al misterio, capaz de expresarse con limpidez y con un lenguaje suavemente conversacional sin perder intensidad y aliento lírico. En *Actas de medianoche*, en cambio, su autor opta por un discurso que plantea muchas dificultades de acceso (2007, párr. 4).

Cuba per se: Cartas de la diáspora. Cincuenta escritores cubanos responden sobre su vida fuera de la Isla, Miami, Universal, pp. 479-488. También en: José Ángel Leyva, J. A. (2011). Víctor Rodríguez Núñez: La poesía es algo más que literatura. *La Otra, México*, (14), pp. 39-47.

Además, textos de esta naturaleza son en general desterrados de las revistas, eludidos por los antólogos y temidos en los recitales. Pero vale la pena correr el riesgo, ignorar a los funcionarios académicos, defraudar a los mercaderes de la literatura, desafiar a todos los guardianes del discurso. Vale la pena sobre todo trabajar para y por un lector activo, que participe en la creación del texto.

En fin, de mi experiencia con *Actas de medianoche* puedo sacar algo en claro —o mejor, en oscuro—: el "poema de largo aliento" permite la búsqueda del texto no como unidad de sentido, con una integridad de significado, sino como dispersión del sentido, con una fluidez de significado. Esta forma de escribir poesía ha sido para mí, insisto, una práctica libertadora. Una alternativa ante el poema como composición, donde impera la brutal coherencia. Poder escribir en la más absoluta libertad posible, sin que se imponga nada, sin principio y sin final. Luego, deducir la forma del material poético mismo, y ser consecuente con esa forma. Todo esto se lo debo al "poema de largo aliento", que he seguido cultivando por más de una década.

Después de *Actas de medianoche* he escrito diez obras del género, siete de ellas ya publicadas: *tareas* (2011), *reversos* (2011), *deshielos* (2013), *desde un granero rojo* (2013), *despegue* (2016), *el cuaderno de la rata almizclera* (2017), *y enseguida [o la gota de sangre en el nivel]* (2018). Permanecen inéditos "errática", "la piedra de amolar" y "boquiabierto". Y me propongo en el futuro cercano explorar otros géneros novelizables: el poema en prosa y el haikú.

Creo que la diferencia esencial entre el poema común y el "poema de largo aliento" no está en la dimensión. La dimensión no es, podría afirmarse, la causa sino el efecto —resultado de la siempre ardua negociación entre contenido y forma—. Vale aclarar que en ambos casos solo se admite la síntesis, tanto en el mensaje como en el lenguaje. Y que el caso que nos ocupa no constituye un regreso a la poesía épica sino un paso hacia la novelización de la lírica.

Se podría establecer, en este punto, una analogía con la diferencia (más documentada) entre cuento y novela. En el poema corriente el autor tiene más control del sujeto, no lo suelta casi nunca de la mano y de alguna manera lo subordina. En el "poema de largo aliento" el autor tiene menos control sobre el sujeto y, en cierto momento, se le suelta de la mano. En otras palabras, aquí el hablante lírico logra independizarse del autor, tiene vida propia y alza su propia voz. Y con la subjetividad, su soporte material, su cuerpo: la forma, el lenguaje poético. Como poeta, no me he preocupado por eso sino todo lo contrario: he logrado mi máximo objetivo, cruzar al otro lado de la noche, ser por fin otro.

Gambier, 05 de febrero de 2013-4 de agosto de 2019

REFERENCIAS

- Chávez Rivera, A. (2009). Víctor Rodríguez Núñez: Escobamarga y curujeyes. *Cuba per se: Cartas de la diáspora. Cincuenta escritores cubanos responden sobre su vida fuera de la Isla*, Miami, Universal, pp. 479-488.
- Espinoza Dominguez, C. (2007). Con olor a buena poesía. *Encuentro en la Red*, Madrid, Recuperado de <http://www.cubaencuentro.com/es/cultura/articulos/con-olor-a-buena-poesia-35566>
- Herrero, F. (2007). Veinticinco años del Premio Leonor: Un panorama plural. *Premio Leonor de Poesía: Antología 25 Aniversario (1981-2006)*, Soria, pp. 359-397.
- Leyva, J. A. (2011). Víctor Rodríguez Núñez: La poesía es algo más que literatura. En *La*

Otra, Ciudad de México, (14), pp. 39-47.

Mujica, H. (2011). Todo está al otro lado de la noche. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (736), pp. 103-104.

Rodríguez Nuñez, V. (2011). El poeta sin pedestal. *Revista Universidad Intercontinental*, Ciudad de México, (22), pp. 32-33.