

Decir y decir la isla: el poema extenso en la literatura cubana contemporánea¹

Milena Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Granada

Temas: El poema extenso en la literatura hispanoamericana / características de esta variante según otros lectores / peculiaridades en el caso de Cuba / el paradigma de «La isla en peso» y su influencia / análisis a fondo de *La marcha de los hurones* [MH] (Isel Rivero) y *El Central* [EC] (Reinaldo Arenas), poemas-libros / estructura de MH / carácter épico y lírico de este poema / multiplicidad de voces en MH / calidad 'negativa' o de reacción del poema ante la realidad cubana / estructura de EC / su dimensión narrativa / coincidencias entre MH y EC (polifonía y vocación contra-sistema) / puntos de encuentro de EC con «La isla en peso» (la ponderación de lo escatológico)

El poema extenso es una forma poética escasamente estudiada, pero que ha tenido una presencia muy significativa en la literatura latinoamericana del siglo XX. Esta variante poética insiste a lo largo de ese siglo. Poemas como «Altazor» o «El viaje en paracaídas» (1931), de Vicente Huidobro, del que ha dicho Octavio Paz que abre las puertas de la modernidad en América Latina, y al que califica como el experimento más radical de la poesía contemporánea hispanoamericana (*La casa* 717); o «Muerte sin fin» (1939), de José Gorostiza; o «Alturas de Machu Picchu» (1946), de Pablo Neruda; o «Piedra de sol» (1957), de Octavio Paz, por mencionar algunos de los más célebres, constituyen textos esenciales dentro de las letras del continente.

Si hablamos específicamente de la literatura cubana, podríamos decir que, en el siglo XX, se va configurando una especie de tradición del poema extenso, como si la isla intentara acaso prolongarse a través de los versos. Gran parte de los poemas extensos cubanos se encuentran entre los textos poéticos más relevantes de la literatura de la isla; tal es el caso de «West Indies Ltd.» (1934), de Nicolás Guillén; «Noche insular, jardines invisibles», de José Lezama Lima (1941); «Palabras escritas en la arena por un inocente» (1941), de Gastón Baquero; «La isla en peso» (1943), de Virgilio Piñera; o «Últimos días de una casa» (1958), de Dulce María Loynaz.

¹ Este trabajo constituye lo que podría llamarse un 'ensayo en marcha' sobre el poema extenso en la literatura cubana contemporánea. Toma, asimismo, como referencia, dos trabajos míos publicados: «Partir / marchar(se): el no femenino en la poesía cubana del XIX y del XX. Gertrudis Gómez de Avellaneda e Isel Rivero», *La Habana Elegante* 53 (2013), y «Levantar la tapa del excusado: visiones caribeñas de la patria en la poesía de Reinaldo Arenas», en *Paisajes sumergidos. Paisajes invisibles. Formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Ed. de Ottmar Ette y Gesine Müller (Berlín: Tranvia Verlag Walter Frey, 2015. 89-108).

Pero tendríamos que precisar qué es el poema extenso, acercarnos a sus principales características. Uno de los pocos estudiosos latinoamericanos que se ha ocupado de esta forma poética es Octavio Paz, quien intentó ofrecer una definición:

¿Qué es un poema extenso? El diccionario dice que extender es hacer que una cosa aumente su superficie y ocupe así más espacio. Extender también significa esparcir, desenvolver, desplegar y ocupar cierta extensión de terreno. En su sentido original y primario extender es un concepto espacial. Así, un poema extenso es un poema largo. Como en el lenguaje las palabras van unas detrás de otras, en hilera, un poema extenso es un poema que tiene muchas líneas y cuya lectura es prolongada. Espacio es tiempo. Pero qué tan largo tiene que ser un poema para ser considerado un poema extenso? ¿Cuántas líneas? («Contar y cantar» 11)

Las palabras de Paz nos permiten observar que, paradójicamente, la cualidad que definiría al poema extenso, su extensión, constituye un rasgo impreciso. Y es que no hay una respuesta exacta sobre cuál debe ser dicha extensión. Así, Paz se refiere a la desigual y diversa extensión que poseen poemas extensos de la literatura universal y en lengua española: el *Mahabarata* (más de doscientos mil versos), las *Soledades* (más de dos mil), *Primero sueño* (cerca de mil), *The Waste Land* (cuatrocientos treinta y cuatro), concluyendo que “extenso o corto son términos relativos, variables” («Contar y cantar» 11). La extensión sería así un dato variable en el poema extenso, imposible de establecer a priori. Además de esta primera característica, problemática, aunque esencial, existen otras que distinguen al poema extenso, destacadas también por Paz, como la dimensión narrativa, unida a su dimensión lírica; es decir, lo épico junto a lo lírico, o, dicho por Paz de otra manera, el canto que a la vez se cuenta; también, cómo en este tipo de textos se conjugan variedad y unidad (“la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad”, «Contar y cantar» 12).

En fechas más recientes, la estudiosa María Cecilia Graña, en su introducción al excelente volumen de estudios de diversos autores en torno al poema extenso, *La suma que es el todo y que no cesa* (2006), ha apuntado otros rasgos presentes en estos textos; menciono algunos: su “reflexionar poéticamente” (11); o que “el poema largo deviene el lugar de la desaparición del yo”, un yo que, sin embargo, mientras continúa enunciando, “sigue existiendo en el discurso” (12); o también una especie de movimiento que se sucede en el interior de estos poemas (13); o la capacidad de “multiplicar las voces, las perspectivas, los contextos emotivos” (15) y de producir “una excedencia de sentido” que “nunca se agota” (16). Graña recupera además las ideas de otros poetas, como T. S. Eliot, sobre esta forma poética en la modernidad, destacando, por ejemplo, su mención del “tratamiento particular de las categorías espacio-temporales, que hacen nacer técnicas peculiares

de composición como el collage y el montaje” (15). La estudiosa se refiere asimismo a cómo pueden aparecer en estos textos “diferentes registros de lenguaje” (19) o utilizarse “diversas personas gramaticales” (19). Graña insiste también en destacar “las dos columnas del canon del poema extenso en la modernidad” (16), que la estudiosa formula, siguiendo a Paz, como “recuperar la diégesis de la épica (el cuento) por medio de la exaltación emocional de la lírica (el canto)” (16).

También Nicanor Vélez, en un trabajo recogido por Graña en su recopilación, reflexiona sobre este tema. Entre las más valiosas ideas apuntadas por Vélez estarían, a mi entender, dos características significativas de este tipo de textos; la primera viene a matizar el concepto mismo de extensión; dice Vélez: “Lo esencial no está en la extensión sino en la manera como se articulan sus partes” (62). Por otro lado, Vélez apunta a la fragmentación, tan presente en la poesía contemporánea, y señala que el poema extenso podría ser, en ciertas ocasiones, “un archipiélago de fragmentos” (64).

Vuelvo a la literatura cubana. Desde mi punto de vista, en la literatura contemporánea cubana, el poema extenso es inagotable o incesante por partida doble: no sólo es el lenguaje con su excedencia de sentido el que no cesa en estos textos, en los que se van sumando palabras, signos, versos; también la isla parece no dejar o no acabar nunca de decirse. El lenguaje y la isla se anudan así en los poemas extensos cubanos, que no sólo suponen entonces, como plantea Graña, la presencia del “reflexionar poéticamente” (11), sino también, en muchas ocasiones, una reflexión más específica sobre la identidad cubana, la historia y/o el ser de la isla y de los cubanos. Habría acaso que precisar que gran parte de estos poemas se inscriben dentro de la que se ha llamado tradición negativa o del reverso de la literatura cubana. Es decir, son poemas que indagan, insisten, se adentran en el lado oscuro de la cubanidad; poemas, podríamos decir, contra-colombinos,² porque en ellos la isla no es “la más hermosa tierra” que dijera Colón, sino un sitio extraño, inquietante, oscuro o acaso vulgar que se intenta expresar a través de numerosos sintagmas. Estos poemas toman también como modelo, más o menos directo, más o menos explícito, «La isla en peso», de Piñera donde, como señalaba Cintio Vitier con alarma y espanto, Cuba queda convertida en una “caótica” o “atroz antilla cualquiera” (Vitier 406).

Propongo en este artículo un breve recorrido por dos poemas extensos que se encuentran entre los más significativos de la literatura cubana de la segunda mitad del siglo XX, inscritos, también, dentro de la llamada tradición negativa, y en los cuales puede advertirse ese anudamiento entre lenguaje e identidad cubana. Mi propuesta es el acercamiento a estos poemas explorando su

² En mi artículo «Contra Colón: la distopía en la poesía cubana del XIX y del XX», utilizo el término ‘contra-colombino’, en referencia a la tradición negativa cubana y a determinados textos en los que la isla se convierte en una cualquiera, en una isla frustrante para el individuo o, incluso, en la isla de los infiernos (v. Milena Rodríguez Gutiérrez).

pertenencia al subgénero del poema largo a partir de la presencia de algunos de los rasgos antes señalados, y también indagando cómo aparece en estos textos la tradición negativa o del reverso, o dicho de otro modo, cómo nos cuentan (y nos cantan) el lado oscuro de la cubanidad.

Los poemas en los que voy a detenerme son *La marcha de los hurones* (1960), de Isel Rivero y *El Central* (1970-1981), de Reinaldo Arenas. Se trata, en ambos casos, de poemas-libros; situados en dos momentos históricos diferentes y muy significativos de la historia de la isla: el triunfo de la Revolución y sus primerísimos años (*La marcha de los hurones*) y la llamada zafra de los 10 millones en el 70 (*El Central*). Hay que decir que en estos dos poemas la isla y/o la Revolución se convierten en tema o asunto; en paisaje o contexto; o incluso, en cierto modo, en un personaje más del texto.

Comencemos acercándonos a *La marcha de los hurones*. Veamos, primero, cómo aparecen algunas de las características correspondientes al poema extenso.

La marcha de los hurones (1960) es el primer poema largo de Isel Rivero (La Habana, 1941), quien posteriormente publicará otros dos textos pertenecientes también a esta forma poética: *Tundra (poema a dos voces)* (1963) y *El banquete* (1981). El poema se estructura en tres cantos y nueve partes (tres partes en cada uno de los cantos) y lo conforman aproximadamente 352 versos.³ Diferentes rasgos que se han mencionado como característicos del poema extenso pueden encontrarse en el texto de Rivero. Así, por ejemplo, en este poema, lo épico y lo lírico se funden. Habría que precisar, además, que el carácter épico del poema funciona en dos sentidos. Por un lado, podemos decir que el poema es épico en el sentido al que se refiere Octavio Paz; es decir, en la medida en que supone una narración, un relato, cierta historia que se cuenta: el texto narra el transcurrir de un único día en una ciudad, y cada uno de sus tres cantos se corresponden con los distintos momentos del día (el amanecer: Canto I; el mediodía: Canto II; la noche: Canto III); pero el texto tiene además una dimensión épica en el sentido genérico (me refiero al género épico), asociado a lo histórico y legendario, porque ese único día que transcurre en los tres cantos es también la narración de hechos, de acontecimientos, que es posible identificar con la historia, con las hazañas y batallas de un determinado pueblo;⁴ esta dimensión épico-histórica, legendaria, mítica, se ve reforzada por las distintas citas del profeta Jeremías, que encabezan cada uno de los tres cantos y varias de las partes del poema. No cabe duda, sin embargo, de que estamos en presencia de un

³ Pregunté a la autora del libro cuántos versos conforman el poema; me respondió que nunca se había tomado la molestia de contarlos. La extensión que se ofrece del poema es, así, tentativa y establecida a partir de la primera edición de 1960.

⁴ La dimensión épica de *La marcha de los hurones*, en este segundo sentido, la vieron, en 1962, los autores de la *Novísima poesía cubana*, Reinaldo García Ramos y Ana María Simo, quienes destacaron en el poema “una gran unidad, un tono despojado y escueto, un aliento casi épico” (v. Barquet 450).

poema; no cabe duda de la dimensión lírica del texto; es decir, la historia contada, la de la ciudad y la del pueblo, es, también, cantada; valgan unos pocos versos como muestra: “¿Qué busca el hombre tras el hombre? / ¿Qué sombra sigue su sombra? / ¿Qué horadar de tiempo persigue en la muerte?” (Rivero 20).⁵ La variedad en la unidad está presente asimismo en *La marcha de los hurones*: cada canto representa, como antes decíamos, un momento del día, y dentro de cada uno, las diferentes partes consiguen funcionar, en cierta medida –algunas más que otras–, de modo independiente; a modo de ejemplo, podría mencionarse la parte V, dentro del Canto II, que lleva (sólo algunas lo tienen) incluso, un título: «Estigma»; toda esta parte se construye a modo de preguntas sin respuestas; preguntas enumeradas en ocho flagelos (el término utilizado para denominar las preguntas resulta polisémico en el texto; podemos percibir en él dos de los sentidos que nos ofrece el diccionario de la RAE: el de “aflicción, calamidad”, pero también el de “instrumento para azotar”). Veamos un fragmento: “IV. ¿Quién ha tendido una mano ante el derrumbe de una sonrisa? / V. ¿Quién no ha ejecutado con inflexible mano las flores silvestres? / VI. ¿Quién no ha derramado la sospecha sobre el agua?” (19). Pero esta diversidad de cada canto y aún de cada parte se conjuga con la unidad que tiene el poema como totalidad: cada canto y cada parte son, fundamentalmente, los eslabones de un todo mayor, que es el que propicia que el poema adquiera su más alto sentido; o, como diría Nicanor Vélez: “La verdadera dimensión y significación de la obra sólo [se] encontrará si [se] tiene en cuenta el conjunto” (67). Se advierte, además (algunos de los versos que hemos reproducido pueden servir como ejemplos) que el poema es de principio a fin, una reflexión poética.

Pero quizás dos de los rasgos que definen más nítidamente a *La marcha de los hurones* y que lo ubican, asimismo, como poema extenso *modélico*, sean, por un lado, el funcionamiento del *yo* del poema, y en estrecha relación con éste, la dimensión polifónica del texto, es decir, la existencia –o coexistencia– de múltiples voces en el texto. En *La marcha de los hurones* encontramos así una peculiar y muy compleja voz hablante, una voz polifónica, que se va desdoblado en varias personas: la primera persona del plural, predominante en el texto y que encontramos en varios Cantos; por ejemplo: “Pero estamos aquí / sintiendo como el tiempo corre sin remedio” (Canto Primero, II, 12); o “Vamos hacia una cotidiana cita con otros rostros semejantes / donde en cada párpado hay trazada una cruz” (Canto Segundo, IV, 17), o “¿Por qué somos insuficientes para contestarnos nuestras propias preguntas?” (Canto Tercero, VII, 25). Pero también hallamos la tercera persona del plural: “Sin embargo hay algunos aún que laten apesadumbrados y sufren / y ruedan y se despedazan” (Canto Primero, III, 13). Y la tercera del singular: “¿Qué es lo que muere en el

⁵ Salvo cuando se indique lo contrario, todas las citas de *La marcha de los hurones* corresponden a la primera edición (1960).

hombre, / qué es lo que se desvanece?” (Canto IV, 18), o “el hombre pide clemencia al sueño” (Canto Tercero, IX, 28). O, a veces, como ráfagas instantáneas, la primera persona del singular: “¿Es que acaso tengo aún vestigio de hombre frente a mis percepciones / o sólo retengo de la arcaica concepción humana algún canon perdido?” (Canto Segundo, V, 21). O la segunda persona del singular, en modo imperativo: “gire / corra en diagonal” (Canto Tercero, VIII, 26); incluso, un infinitivo despersonalizado: “Levantar un pie con toda la potencia acumulada / seguir una secuencia de pasos / mantener erecto el cuerpo para evitar un desplome” (Canto Tercero, VIII, 26). En *La marcha de los hurones* el *yo* del poema es, desde su comienzo, podríamos decir, siguiendo a Graña, un *yo* “desaparecido” o en desaparición; en el Canto I, desde su primera parte, el *yo* aparece ya diluido dentro de un *yo* colectivo, dentro de un nosotros: “Comenzamos con el ascendente giro de sol” (Canto I, 11); voz individual que no sólo se pierde en un *nosotros*, sino que puede sonar todavía más borrosa e insegura: “Nos puede parecer todo esto que vemos / un débil escorzo a creyón” (11). Como antes se ha dicho, la primera persona del singular aparece sólo de modo intermitente en el poema, como a ráfagas, como asomando instantáneamente para volver a desaparecer.

Si hablamos de la tradición *otra*, negativa o contra-colombina, habría que decir que nos encontramos frente a uno de los primeros textos que, dentro del período histórico de la Revolución cubana, se ubica del lado de esta tradición del reverso. En el temprano 1960, apenas un año después del triunfo de la Revolución cubana, en un momento de enorme y desbordante optimismo y de entusiasmo revolucionario en la isla, el poema se coloca de parte de la crítica, de los cuestionamientos y del malestar (“Pero estamos aquí / sintiendo cómo el tiempo corre sin remedio / cómo volcamos energía sobre panfletos, sobre cartas, sobre archivos, / agobiados en pequeñas tareas en un juego de tortura” (12), de la incertidumbre. El poema denuncia ya en esta fecha esa sociedad colectiva “revolucionaria” que se está construyendo como una máscara falsa donde el individuo encuentra su soledad más absoluta:

Es como una marcha donde vamos separados
acentuando nuestra absoluta soledad
porque a una sola flexión de nuestra mente
a una sola palabra
proclamamos las enormes diferencias que nos envuelven. (13)

Y es que en *La marcha de los hurones*, la voz, o más bien las distintas voces, hablan, enuncian tanto desde la universalidad como desde lo local; es decir, en el poema, el espacio también se desdobra, como mismo lo hacen las distintas voces (este es otro rasgo que define *La marcha de los hurones* como poema extenso). Así, desde la universalidad, leemos la impotencia del hombre,

del ser humano,⁶ inmersa en la modernidad y la mecanización de la ciudad, con sus veloces automóviles, grandes edificios, panfletos, archivos, máquinas calculadoras, oficinas, avenidas, letreros, anuncios lumínicos; gran urbe moderna y automatizada, en la que los individuos tienden a despersonalizarse. Pero ese espacio abstracto, universal es, también, en el poema, espacio específico, concreto, local, nacional. Se advierte en la parte VIII, titulada «Ditirambo» (otra de las secciones con título), que no muestra ya la gran urbe abstracta, sino esa que debió haber sido, que fue, La Habana de finales de los 50 y principios de los 60; aquí, las grandes calles universales adquieren nombre y pasan a llamarse L y 23; los letreros y los anuncios lumínicos se hacen también cubanos y aparecen en el centro de la capital: “Habana Libre”, “Cinerama”, “Saúl Díaz efectos médicos”. De pronto, la prisa, la velocidad, el automatismo de la gran ciudad, se confunde con el de la ciudad concreta. Un automatismo que, podemos leer, está también impuesto por la gran marcha revolucionaria mecánica y caótica:

L y 23
los letreros verdes se encienden y se apagan
no se puede pasar
pase
urge
pase
cruce
el timbre
un semáforo ciego
el timbre
apresúrese
el silbato
gire
corra en diagonal
todo lo circundan fieros vehículos. (VIII, 26)

Lo local, la Cuba revolucionaria de los 60, aparece también en otros momentos del poema, aunque sea por alusión, como en el Canto II, que quizás es uno de los momentos más piñerianos del libro, en el que se observa más claramente la huella de «La isla en peso»; se trata de ese Canto en

⁶ Para los autores de la *Novísima poesía cubana*, García Ramos y Simo, una de la tesis centrales del poema de Rivero es que “el hombre está condenado inevitablemente a la impotencia, esté o no, consciente de ello” (v. Barquet 450).

que la voz hablante compadece a ese país, o a esa ciudad (no nombrados) que piensa, con candidez y a la vez con absoluto convencimiento, haber encontrado la solución definitiva a los problemas universales y a sus problemas nacionales:

Pobre ciudad junto al mar
sus hijos nuevos alzarán los brazos para caer.
Pobre ciudad
[...]
junto a su miseria elabora soluciones pasajeras
y se acerca un poco más a su ineludible destino. (II, 12)

Versos los anteriores tan cercanos a algunos de Piñera: “¡País mío tan joven, no sabes definir!” (Piñera 34), o “Confusamente un pueblo escapa de su propia piel / adormeciéndose con la claridad” (40), o “¡Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar!” (41), como si Rivero trasladara la “terrible” y *eterna* circunstancia isleña piñeriana a un momento histórico concreto.⁷ Lo local aparece, entonces, dentro de lo global, marcado por éste, conectado a éste; lo revolucionario cubano del momento tan impotente como el universo. La Revolución, sugiere el poema, es una idea pasajera, que no ofrecerá a la isla ni a sus ciudadanos soluciones permanentes:

Y esta ciudad es la imagen de muchas ciudades
–porque todos somos reflejos unos de otros–
apilando conceptos, nuevas perspectivas para acercarse a lo nunca definitivo
uniendo generaciones
sacrificándolas al progreso
[...]
nos mantenemos a punto de desfallecer. (II, 12)⁸

⁷ Otra de las huellas piñerianas en el texto es el transcurrir del tiempo en una única jornada, y la división del poema coincidiendo con tres partes del día: amanecer, mediodía y anochecer. «La isla en peso» también trascurre a lo largo de una jornada, y está marcada –y en cierto modo dividida aunque las divisiones no son explícitas ni se perciben tan nítidamente–, por las distintas partes del día; sólo que en ese caso no son tres, sino cuatro, los momentos: “Madrugada, mediodía, crepúsculo y noche” (Piñera 39).

⁸ Un análisis más amplio del poema puede hallarse en mi artículo «Partir / marcharse. El no femenino en la poesía cubana del XIX y del XX. Gertrudis Gómez de Avellaneda e Isel Rivero».

Detengámonos ahora en el segundo poema extenso, *El Central (Poema)*, de Reinaldo Arenas, publicado en 1981 en España, en la editorial Seix Barral, aunque fechado por su autor en mayo de 1970 y datado en el Central Manuel Sanguily, de Consolación del Norte, provincia de Pinar del Río (Arenas, *El Central* 104), en la isla de Cuba; un central azucarero al que Arenas fue enviado a cortar caña cuando trabajaba en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Así cuenta Arenas este episodio de su vida en sus memorias: “Desde luego, en el setenta yo también fui a parar a una plantación cañera. Los oficiales de la Seguridad del Estado que ya controlaban la UNEAC, [me] enviaron a cortar caña y a que escribiera un libro laudatorio sobre esta odisea y sobre la Zafra de los Diez Millones” (Arenas, *Antes que anochezca* 154).⁹

El Central es un poema extenso dividido en 11 partes,¹⁰ todas ellas con un subtítulo.¹¹ Bastante más largo que *La marcha de los hurones*, no tiene sentido, sin embargo, en este caso, contar versos, porque en numerosas ocasiones, el texto se convierte en poema en prosa. Habría que añadir que en 1990 Arenas integró *El Central* en un todo mayor, el libro que tituló *Leprosorio*, editado en Madrid en la Editorial Betania y que quedó conformado por tres poemas extensos: «El Central», que subtítulo «Fundación»; «Morir en junio y con la lengua afuera», que subtítulo «Ciudad», y «Leprosorio», con el subtítulo de «Éxodo». A estos tres poemarios integrados los denominó “trilogía poética”; “de alguna forma hay que llamarla”, acotó (Arenas, *Leprosorio* 131).

Voy a detenerme, como ya he dicho, exclusivamente en *El Central*, poema unitario, que posee total autonomía, con un ritmo y unos mecanismos de construcción particulares y diferentes, en mi opinión, a los que constituyen los otros dos poemas de la trilogía. *El Central* es, también, a mi juicio un poema notablemente superior a los otros dos textos de *Leprosorio*; de una riqueza mayor y de una elaboración mucho más compleja; es, probablemente, el mejor poema de Arenas, un poema escalofriante y espléndido, “espeluznante, emotivo poema límite”, al decir del poeta colombiano Darío Jaramillo.¹² Escribe Roberto Valero, sin duda el mejor estudioso de la poesía de

⁹ Un análisis más extenso de este poema puede encontrarse en mi artículo «Levantar la tapa del excusado: visiones caribeñas de la patria en la poesía de Reinaldo Arenas».

¹⁰ El poema incluye además, al final, unas notas aclaratorias de Arenas, donde explica la dedicatoria del texto, “A mi querido R. que me regaló 87 hojas en blanco”, y que “significa para Reinaldo García-Ramos, quien residía en Cuba cuando se escribió el poema” (105), y donde apunta algunas de las fuentes históricas y literarias del texto.

¹¹ Menciono a continuación cada uno de estos subtítulos: 1. Manos esclavas; 2. Las buenas conciencias; 3. Una cacería tropical; 4. Peripecias de un viaje; 5. La noche de los negros; 6. Las relaciones humanas; 7. Únicamente, única mente; 8. Pequeño pretexto para una monótona descarga; 9. La monótona descarga; 10. “Grandioso” finale; 11. Introducción del símbolo de la fe.

¹² Agradezco al poeta Darío Jaramillo su gentileza al enviarme una copia de su reseña, de muy difícil acceso; en dicha fotocopia, sin embargo, no aparece la página del diario, por lo que no me es posible recogerla en este trabajo.

Arenas, poco estudiada, por otra parte, que en el poema:

se enlazan los horrores de los campos de caña durante la colonia con los trabajos actuales en la Cuba de Fidel. [La] poesía está dada a través del ritmo, de la prosa poética, de repeticiones, de momentos de extraordinaria belleza, aunque en ocasiones aparezcan párrafos vulgares [...] domina un sentimiento de avalancha. [Es] el sentimiento de estafa histórica el que recorre y marca el texto como obra desoladora [El] autor incursiona también en la antipoesía y el extrañamiento. [Como] tantas obras de Arenas es una atrocidad festiva o una festividad atroz, un frío carnaval como diría Umberto Eco. (Valero 149)

Las palabras de Valero nos permiten, a la vez que atisbar el tema del poema, percibir algunos de sus rasgos. Podemos añadir que estamos en presencia de un cuento cantado; o de un canto narrado; en este caso, la dimensión narrativa del poema está más acentuada que en *La marcha de los hurones*; Arenas es un gran novelista y esta circunstancia se percibe en *El Central*, aunque no cabe duda de que se trata de un poema, marcado, como señala Valero, por la poesía y, también, pues ambos registros aparecen en el texto, por la antipoesía:

Los adolescentes no habitan en ningún sitio. No aman, sólo saben enfurecerse o cantar. Un adolescente puede darse el lujo de despreciar la muerte o el crepúsculo (términos equivalentes). [...] Un hombre es un conjunto de antiguos y nuevos resabios que ni él mismo puede clasificar. Un hombre es el trapo con el que otro se restriega el culo luego de haber expulsado los residuos de sus familiares más allegados –los más alimenticios. (Arenas, *El Central* 23-24)¹³

Como sucede en *La marcha de los hurones*, lo épico en *El Central* no sólo se hace patente por el carácter narrativo, sino también por la dimensión épico-histórica, y en este caso de un modo más evidente; y es que este poema es un recorrido explícito por la historia de Cuba, o por algunas de las etapas más significativas y violentas de esta historia: el descubrimiento y la conquista de los indios, la esclavitud de los negros, la Revolución y, dentro de esta última, los duros años 70.

La polifonía es también un rasgo distintivo de *El Central*, donde se mezclan numerosas voces y prácticamente todas las personas verbales. En el texto van cambiando y alternándose las personas desde las que enuncia la voz poética, como la tercera del singular y del plural, desde la voz

¹³ Salvo cuando se indique lo contrario, todas las citas del poema corresponden a la primera edición, la de 1981.

de un narrador que relata; o la segunda del singular y, a menudo, desde la primera persona del plural, un nosotros que confiere al texto una gran intensidad y una dimensión de narración y drama colectivos, como vemos en estos versos de la parte 5: “Llegamos. / Y ya todo estaba previsto, / los grandes planes futuros, / los grandes terrores presentes” (54). El yo, la primera persona, asoma también en el texto, apareciendo también como a ráfagas; por ejemplo, en la parte 1, se relata desde la tercera persona: “Los indios cubanos, muchas veces, andaban desnudos, menos en la guerra” (26) y a continuación, leemos: “Oh Dios, ¿tendré siempre que oír las mismas sandeces y salir huyendo de mi propia tierra?” (26). Pero además, y aquí apreciamos ese intenso carácter narrativo del texto, en el poema aparecen también diversos personajes de distintas épocas históricas, siempre relacionados con la historia de Cuba, desde la reina Isabel la Católica hasta el padre Las Casas; desde los negreros y sus mujeres hasta los dirigentes de los campamentos militares de la Cuba de los 70; desde los esclavos hasta los reclutas; desde el mayoral negrero hasta Carlos Marx o Fidel Castro.

Pienso que uno de los recursos fundamentales de *El Central* es el montaje, rasgo que coloca plenamente al poema (recordemos a Eliot) como poema extenso de la modernidad; así, ese recurso básico dentro del cine es uno de los mecanismos fundamentales que sostiene el texto: escenas o secuencias que se mezclan produciendo sentido. A menudo, ese montaje supone una condensación temporal; es decir, la conversión de la historia o de las distintas etapas históricas que aparecen en el poema, en un tiempo que es una especie de palimpsesto, a la vez real y ficcional, donde ya no podemos distinguir de qué tiempo se trata; un montaje quizás a la manera en que Bergman hacía confluir en una las dos caras de los personajes de Ullman y Anderson en *Persona*. Esa condensación es la que aparece, por ejemplo, en la parte 2, titulada «Las buenas conciencias»: “Los indios Lucayos gustaban llevar / el cabello hasta los tobillos. Ayer / racionaron los cigarros” (26); o también, en la parte 5, titulada «De noche los negros», quizás una de las partes en que esta condensación alcanza sus resultados más altos. En 5, negros y reclutas se confunden, y se confunden también los tiempos históricos en los que ambos habitan; así los reclutas pueden pronunciar palabras que aparentemente deberían corresponder a los negros esclavos; dicen los reclutas: “Llegamos, y un fraile mientras se masturba con el arpón de una cruz, nos convierte al cristianismo gracias a una bula pontifical” (46), o también “Vamos caminando hasta el barracón donde esta noche estudiaremos la biografía de Lenin” (64). Si en *La marcha de los hurones* se desdobra el espacio, en *El Central* lo que se desdobra es el tiempo, tiempo que es cada momento histórico aludido pero también un tiempo *otro*, hecho de fragmentos o pedazos de cada tiempo, y que transmite la idea de repetición, de circularidad.

Como *La marcha de los hurones*, *El Central* se sitúa del lado de la tradición del reverso. Como *La marcha de los hurones*, *El Central* relata y canta la “terrible” y eterna circunstancia isleña

piñeriana, llevándola a un momento histórico concreto de la isla. Mucho más que el de Rivero, el poema de Arenas puede ser leído como una reescritura de «La isla en peso»; reescritura que toma el texto de Piñera como modelo, que desarrolla ideas que están contenidas en él, y que excede e hiperboliza el original; una reescritura iracunda y furiosa, a la que podría darse el mismo título que el propio Arenas dio a su lectura del poema de Piñera: «La isla en peso con todas sus cucarachas».¹⁴ Algunos elementos que Arenas toma y desarrolla de «La isla en peso» son, por ejemplo, la figura del europeo, mencionada varias veces en el poema de Piñera, “el inevitable personaje de paso que deja su cagada ilustre” (Piñera 43), personaje que cobra vida y aparece a lo largo del poema de Arenas, presentado desde la tercera persona al comienzo:

Manos esclavas
han revuelto esa tierra
han sembrado esa tierra
[...]
para que el ilustre extranjero, acorazado con
el vocabulario y los andariveles de su época,
lance al fondo el delicioso terrón, agite la
esbelta cucharilla
y beba. (Arenas 11)

El europeo, que es el turista, el que recibe las ganancias de la isla, el que no sabe o no quiere saber, el que está de paso, el responsable por su ignorancia; personaje al que la voz poética se dirigirá después en segunda persona del singular, y del que a menudo se burla o caricaturiza: “¿No sabe usted, por ejemplo, señor arribado de tierras distantes, simpático mariconzuelo acompañado de su esposa bilingüe y humanista, no conoce usted el verbo *reenganchar*, el verbo *recaptar* o el efecto de hacer conciencia?” (51; el subrayado en el original). Otras confluencias con «La isla en peso» son la presencia de la historia y en particular de indígenas y negros en el poema; o la idea de circularidad; o el protagonismo y exaltación del placer, la libido y el sexo en su carácter primario (los cuerpos que se encuentran en el platano de Piñera), o la dimensión escatológica.

Pero *El Central* no sólo es una reescritura furiosa de «La isla en peso»; es uno de esos poemas escritos en Cuba que gira en torno a uno de los rasgos esenciales de la isla y del Caribe, la plantación, cuya llegada y multiplicación es “el de mayor importancia histórica que ha ocurrido en el Caribe” (Benítez 56), elemento fundamental que da unidad y coherencia a la zona, convirtiendo

¹⁴ Véase Arenas, «La isla en peso con todas sus cucarachas», *Maribel* 2 (1983): 20-24.

a sus distintas regiones en una especie de “isla que se repite” (Benítez v). Benítez Rojo considera que *El Central* es un texto “que se inserta de lleno en el discurso de resistencia al azúcar” (177), colocándolo en la serie que conforman otros poemas cubanos, entre los que destacan *La zafra* (1926), de Agustín Acosta, o varios de Nicolás Guillén, como «West Indies Ltd.» (en *West Indies Ltd.*, 1934) y la *Elegía a Jesús Menéndez* (1951). Como *La zafra* de Acosta, *El Central* viene a mostrar que “una isla plantación, Cuba si se quiere, jamás puede dejar de producir azúcar sin lágrimas” (Benítez 161). *El Central* es así, también, el relato de la historia de la isla-plantación. Una historia que Arenas deconstruye y escande, es decir, puntúa, para hacer aparecer en ella, en el transcurrir de todos sus tiempos lineales, incluido (o más bien sobre todo) el presente revolucionario, el horror, la violencia, la siniestra repetición de la plantación:

Pero

yo

Veo un continente de indios esclavizados y hambrientos,
reventando en las minas o en el fondo del mar.

(Afuera estalla el aguacero y los invasores cruzan el río
aferrados a bamboleantes criznejas.)

Pero

yo

Veo tres millones de negros esclavizados y hambrientos,
extendiendo el cañaveral a los pies del amo.

(Afuera llueve y una gran nave pirata recalca en el puerto.)

[...]

Pero

yo

Veo un ejército de adolescentes esclavizados y hambrientos,
arañando la tierra.

(Lluvias. Y la flota soviética que arriba en “visita amistosa”). (Arenas 95)

Quiero, para terminar, referirme a la dimensión escatológica del poema, que hace que *El Central* confluya con «La isla en peso», pero hiperbolizando ese rasgo del poema de Piñera. Así, en Arenas no se trata, como en Piñera, de que determinados elementos que remiten a lo excrementicio formen parte, junto a otros, de la historia de la isla. En *El Central*, la orinada del mediodía, el excremento, las postas de abono de «La isla en peso», se multiplican, y toda la historia queda transformada y es convertida en excremento, en residuo, en mierda. Veamos la parte 8 del

poema, titulada «Pequeño pretexto para una monótona descarga», donde se percibe rotundamente esta dimensión escatológica del poema:

Oh, sí, cómo me revienta hablar de la historia.
Cómo me revienta y precisa.
Cómo me encojona y fatiga.
–“Cómo trabajosamente compongo”: patada sobre
el culo sobre patada sobre el culo.
Ah, cómo chisporrotea la mierda cuando se revuelve.
Ah, con qué paciencia todo dictador condena a
muerte a quien ose manejar la espumadera.
Ah, cómo asquerosamente me apasiona revolver.
Ah, cuánto apestan los héroes.
Oh, cuánto apestan. (87)

Esta parte pone en evidencia el gesto que constituye este poema, que es el de hacer aparecer la basura, o la mierda (mantenemos los términos de Arenas) que constituye la historia de Cuba; y fijémonos en que no se trata sólo de hacerla aparecer, sino también de revolver entre “la mierda”; y todavía más, se trata también de subrayar, de que no quede ninguna duda de lo que se está haciendo, y (hay aún más) que se está disfrutando cuando se hace. Ese gesto de hacer aparecer “la mierda”, de revolver en ella, no resulta excepcional en *El Central* frente a otros textos de Arenas; al contrario, es uno de los rasgos distintivos en la escritura de Arenas; en este sentido, escribe Juan Abreu: “[Arenas] hallaba, escarbando en el horror, una profunda y amoral felicidad: fruto de su desesperado amor por la vida” (17). Sin embargo, al menos en la poesía de Arenas, *El Central* constituye, desde mi punto de vista, el mejor ejemplo, el momento más intenso y logrado de este escarbar.

El protagonismo de “la mierda” en *El Central* nos hace recordar a Milán Kundera. En *La insoportable levedad del ser*, Kundera llama la atención sobre cómo en los sistemas totalitarios comunistas “la mierda” era ocultada; no querer ver “la mierda”, comportarse como si no existiera, negarla desde un discurso estético edulcorado y *kitsch* era, para Kundera, uno de los rasgos esenciales del comunismo totalitario. Pero Kundera extiende también el *kitsch* como discurso a toda la humanidad:

El kitsch provoca dos lágrimas de emoción, una inmediatamente después de la otra.
La primera lágrima dice: ¡Qué hermoso, los niños corren por el césped!

La segunda lágrima dice: ¡Qué hermoso es estar emocionado con toda la humanidad al ver a los niños corriendo por el césped!

Es la segunda lágrima la que convierte al kitsch en kitsch. (Kundera 256-257)

En las novelas de Kundera se muestra, sin duda, “la mierda” de los sistemas totalitarios comunistas, pero “la mierda”, aunque aparezca literalmente, como de hecho ocurre, adquiere en sus libros un carácter metafórico o figurado. En *El Central*, sin embargo, “la mierda” que se muestra no es metáfora, “la mierda” tiene aquí un carácter literal, radicalmente literal: *El Central* de Arenas es una máquina que muele y tritura sin cesar la caña histórica de la plantación cubana, pero lo que sale de sus molinos y turbinas no es azúcar, sino inmundicia, desperdicio, mierda. El gesto de Arenas es también una especie de gesto anti-*kitsch*, que sería posible pensar como un antónimo del *kitsch* conceptualizado por Kundera: a Arenas no le basta con revolver y hacer aflorar “la mierda”; debe quedar también claro que “le apasiona revolver”, utilizar la espumadera, y que, además, es consciente de esa pasión; la autoconciencia de esa pasión es equivalente (por oposición) a la emoción que saben que sienten los practicantes del *kitsch* kunderiano que niegan “la mierda”; una pasión que, también, al contrario de los practicantes del *kitsch* (unidos en su autoconciencia a toda la humanidad), vale porque es intrínsecamente individual y solitaria.

No es posible, sin embargo, referirse a esa pasión por revolver en y la mierda (¿revolver no tiene también una dimensión violenta? ¿revolver no es también revólver?) sin vincularla a la condición homosexual de Arenas, o más bien, a la estrategia homosexual que condiciona la escritura del poema, estrategia que supone también una hipérbole de «La isla en peso» (recordemos, por ejemplo, los “once mulatos fálicos” disputándose el fruto en el poema – Piñera 34). Hay numerosos momentos puntuales a lo largo del texto donde hallamos esa estrategia, que tiene el propósito de desacralizar lo mitificado, o, simplemente de chotear lo que ha sido sacralizado, de burlarse de lo demasiado serio o lo excesivamente respetado; se trata de una estrategia que resulta corrosiva y también desmitificadora, y que está presente a lo largo del texto, no sólo en aquellos momentos referidos a la Cuba del régimen castrista, sino también en etapas anteriores de la historia. Así, por ejemplo, en la parte 1, al referirse a la exhibición de indios americanos ante la corte de los Reyes Católicos, donde el narrador, esta vez en tercera persona, se recrea en describir el bello cuerpo de los indígenas, y en llamar la atención sobre “la pieza del antípoda que, cilíndrica y reluciente, cuelga” (Arenas 13). Pieza que observa la reina Isabel, que aparece inquieta, incómoda, al no saber si su marido, el rey, se fijó también en esa pieza de los indios, preguntándose: “¿Miró Fernando? ¿Miró el muy maricón? ¿Miró ese nieto de judío? ¿Ese pedazo de cabrón converso?” (13). Isabel, Fernando, los indios y de paso la historia, se transforman; la historia puede ser rescrita y vuelta a contar; y cabe fijarse ahora en aquello que entonces a nadie importaba, en aquello en lo que

aparentemente nadie se fijó, o, por el contrario, importó y se fijaron bien pero nunca lo contaron, nunca apareció en los textos oficiales. La pieza del “antípoda” que cuelga y que ahora todo el mundo ve, es como el brillo del sudor que de pronto aparece en la imagen aparentemente serena en su completa perfección, el brillo castrador que la desmitifica. La mierda, en *El Central*, puede identificarse con *lo real* psicoanalítico, ese resto que no es posible significar; ese resto que insiste y que el significante no consigue atrapar; ese, que, como dice Lacan, no cesa nunca de no inscribirse. Sólo que en *El Central*, *lo real* parece haber crecido desmesuradamente y ocuparlo todo.

Creo que *El Central* puede ser leído como la defecación de y en la historia de Cuba de un sujeto homosexual: podría pensarse que *El Central* es el resto, lo que queda después de que un sujeto homosexual defecara en y la historia de Cuba. Es como si la historia hubiera estado penetrando a ese sujeto homosexual de manera violenta durante mucho tiempo y ese sujeto consiguiera por fin sacársela de encima, defecándola y defecándose en ella, colérica, furiosamente. Ese sujeto homosexual que escribe *El Central* no sólo se defeca en la Revolución cubana, se defeca en toda la historia de Cuba, señala *la mierda* que la constituye: “¡Ah, cómo apestan los héroes!”, y lo hace, incluso, aunque esa mierda pueda salpicarlo, lo salpique, también a él: “Ah, cómo apestan”, dice Arenas al final de 8, señalando, simultánea, ambigüamente, a la historia y a sí mismo.

El gesto de Arenas es de un extraordinario poder transgresor; es un gesto, también, liberador. Arenas parece sacudirse los epítetos que ha recibido a lo largo de su vida como homosexual y también como “escoria” política anticastrista; epítetos asociados a la asquerosidad, la inmundicia, la mierda;¹⁵ y los devuelve, los defeca, los coloca en otro sitio: la Revolución, la historia, la isla de Cuba.

¹⁵ No podemos olvidar que Arenas vive y sufre en Cuba la violencia contra los homosexuales, que fueron cuestionados, marginados y estigmatizados ya desde los primeros años de la Revolución, siendo animalizados y considerados “lacras, gusanos, piltrafas” (Marqués de Armas 192), hasta ser enviados, muchos de ellos y junto a otras “lacras” sociales, a las llamadas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), verdaderos campos de trabajos forzados existentes en la isla entre 1965 y 1968. Asimismo, Arenas es un marielito, o sea, una de esas “escorias” (así fueron insultados en los discursos políticos e innumerables mítines de repudio) que escapó por el puerto del Mariel hacia Estados Unidos en 1980, en la que se ha considerado la salida del país “más traumática en la historia de la revolución” cubana (Nuez 108). Es decir, Arenas vive y sufre los momentos de mayor virulencia en Cuba tanto por su homosexualidad como por su disidencia ante el castrismo; posiciones por las que fue considerado, y nombrado, “escoria”, “inmundicia”; fue, así, “escoria” por partida doble, por su orientación sexual y por su posición política. Sería interesante, en este sentido, conocer si el poema pudo ser revisado por Arenas después de su salida de Cuba en 1980. Y aunque no hemos encontrado datos exactos, nos inclinamos a pensar que sí, pues a pesar de que el poema está fechado en 1970, éste no se publica hasta junio de 1981, un año después de la salida de Arenas de Cuba; y el propio escritor dejó anotado en sus memorias que, poco después de salir de Cuba, pudo recuperar “todos” sus papeles enviados al extranjero y revisarlos antes de publicarlos (*Antes que anochezca* 307). En el caso de *El Central*, el manuscrito parece haber sido enviado al extranjero, a los amigos de Arenas, Margarita y Jorge Camacho, en 1972. (V. carta dirigida a Margarita Camacho, fechada el 31 de diciembre de 1971, en *Necesidad de libertad*, 216-217).

Es hora de ir concluyendo. Tanto *La marcha de los hurones* como *El Central* son, cada uno a su modo, un relato y un canto de la historia de Cuba; relato y canto contra-colombinos, desmitificadores: simbólico y centrado en un período concreto (la Revolución) en el caso del poema de Rivero, donde sólo un único día, una única jornada, sirve para contar y cantar la terrible historia del período revolucionario de la isla, con su hermoso amanecer, su mediodía y su trágico anochecer. Escatológico en el caso de *El Central*, sin duda uno de los poemas más desacralizadores de la Revolución cubana y también del mito colombino y luminoso de la isla. Como en «La isla en peso», también en *El Central* el olfato se despierta; pero ese “olor único que nuestra noche sabe provocar” (Piñera 43), más que el de los pétalos, de la piña, del jazmín, incluso del copular de los cuerpos (Piñera 43-44), es el olor de la inmundicia, de la mierda. La excrecencia del europeo no consigue ser vencida por el olor de la noche antillana, como ocurre en «La isla en peso», porque el olor de la noche antillana es, también, excrementicio; el olor de la noche antillana se mezcla así con el que produce la cagada del europeo, y lo potencia. Toda la historia de Cuba, todos sus tiempos históricos, y especialmente el tiempo de la Revolución, son, nos dice Arenas, mierda que chisporrotea; mierda que apesta y que nos hace también, al acercarnos para contemplarla, apestar: “Oh, la poesía está aquí, en el torbellino de moscas que ascienden a tu rostro cuando levantas la tapa del excusado” (Arenas 46).

Obras citadas

- Abreu, Juan. «Prólogo». En *Inferno (poesía completa)* de Reinaldo Arenas. Barcelona: Lumen, 2001: 9-20.
- Arenas, Reinaldo. *El Central (Poema)*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *Leprosorio*. Madrid: Betania, 1990.
- . *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1998 [1992].
- . *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point de Lunettes, 2012.
- Barquet, Jesús J., ed. *Ediciones El Puente en La Habana de años 60: lecturas críticas y libros de poesía*. Chihuahua: Ediciones del Azar, 2011.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- Graña, María Cecilia, ed. *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006.
- Jaramillo Agudelo, Diego [Darío]. «El central». *El Tiempo* 18.11 (1981): s.p.
- Kundera, Milán. *La insoportable levedad del ser*. Traducción de Fernando Valenzuela. Barcelona: Tusquets, 1997 [1985].
- Marqués de Armas, Pedro. *Ciencia y poder en Cuba. Racismo, homofobia, nación (1790-1970)*.

- Madrid: Verbum, 2014.
- Nuez, Iván de la. «Mariel en el extremo de la cultura». *Encuentro de la cultura cubana* 8-9 (1998): 105-109.
- Paz, Octavio. «Contar y cantar. (Sobre el poema extenso)». En *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990: 11-30.
- . *La casa de la presencia. Poesía e historia*. En *Obras completas*. Volumen I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Piñera, Virgilio. «La isla en peso». *La isla en peso. Obra poética*. Compilación y prólogo de Antón Arrufat. La Habana: Unión, 1998.
- Rivero, Isel. *La marcha de los hurones*. La Habana: Imprenta C. T. C. Revolucionaria, 1960.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. «Contra Colón: la distopía en la poesía cubana del XIX y del XX». En *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino. VII Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Sonia Mattalía y Pilar Celma, eds. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008. 329-340.
- . «Partir / Marchar(se). El No femenino en la poesía cubana del XIX y del XX. Gertrudis Gómez de Avellaneda e Isel Rivero». *La Habana Elegante* 53 (2013): s.p.
http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Dossier_Poetas_RodriguezGutierrez.html
- . «Levantar la tapa del excusado: visiones caribeñas de la patria en la poesía de Reinaldo Arenas». En *Paisajes sumergidos. Paisajes invisibles. Formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Ottmar Ette y Gesine Müller, eds. Berlín: Tranvia Verlag Walter Frey, 2015. 89-108.
- Valero, Roberto. «Viviendo el Leprosorio de Reinaldo Arenas». En *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Ottmar Ette, ed. 2ª edición, Zweite Auflage / Madrid: Frankfurt am Main / Vervuert / Iberoamericana, 1996. 149-164.
- Vélez, Nicanor. «El poema extenso: arquitectura de palabras y silencios en *Piedra de sol* y *Blanco* de Octavio Paz». En *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad latinoamericana*. María Cecilia Graña, comp. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006. 59-79.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Universidad Central de Las Villas, 1958.