

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FH
Facultad de
Humanidades

Departamento Lingüística y Literatura

TRABAJO DE DIPLOMA

LA POÉTICA IMPLÍCITA EN LA POESÍA DE ALBERTO RODRÍGUEZ TOSCA

Autor: Carlos Manuel Gómez Pérez

Tutora: Mtr. Yuleivy García Bermúdez

Santa Clara, julio 2019
Copyright©UCLV

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FH
Facultad de
Humanidades

Linguistic and Literature Academic Department

DIPLOMA THESIS

THE IMPLICIT POETICS IN THE POETRY OF ALBERTO RODRÍGUEZ TOSCA

Author: Carlos Manuel Gómez Pérez

Thesis Director: M. Sc. Yuleivy García Bermúdez

Santa Clara, July 2019
Copyright©UCLV

Este documento es Propiedad Patrimonial de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, y se encuentra depositado en los fondos de la Biblioteca Universitaria “Chiqui Gómez Lubian” subordinada a la Dirección de Información Científico Técnica de la mencionada casa de altos estudios.

Se autoriza su utilización bajo la licencia siguiente:

Atribución- No Comercial- Compartir Igual



Para cualquier información contacte con:

Dirección de Información Científico Técnica. Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Carretera a Camajuaní. Km 5½. Santa Clara. Villa Clara. Cuba. CP. 54 830
Teléfonos.: +53 01 42281503-1419

*Entreabro la puerta de la calle para que pase
el viento que hará pasar al hombre que hará pasar el fiel inventario de todas
sus derrotas. Elijo mi labor: verlos pasar.*

ALBERTO RODRÍGUEZ TOSCA

A mi madre, a quien el espanto le hizo miserable. Cuando se dice «madre» se piensa en el lugar en que se nace: vientre y aldea.

A Yamil Díaz Gómez, por la paternidad y por dejarse usurpar su laptop para escribir mi tesis y hurgar en su biblioteca.

A Sergio García Zamora, por la fraternidad y por haberme traído, por medio de Juan Manuel Roca, los poemarios de Alberto Rodríguez Tosca (a quien no conocí y quise querer).

A mi tutora, a quien no dejo de reprocharle que sus ideas mueran con ella y no aparezca en ningún libro.

Y a la poesía, porque sin ella habría caminado solo por el ancho mundo, cargado de miserias, como aquel poeta egipcio del siglo XXI a. C.

RESUMEN

Al no existir estudios sobre la obra del relevante poeta cubano de la generación de los ochenta, Alberto Rodríguez Tosca (La Habana, 1962-2015), el presente trabajo se propuso trazar la poética implícita del autor a partir de las principales matrices temáticas predominantes en su poesía y de la relación intertextual que establece con otros poetas y otras poéticas.

El informe de investigación está estructurado en dos capítulos. En el primer capítulo se realizó una sistematización del concepto de poética desde la filosofía de Platón y de Aristóteles, hasta llegar a consideraciones más actuales. Se procedió luego a la formulación de un concepto de poética acorde a la investigación y se incluyó además el pensamiento poético de algunos de los más influyentes poetas del canon occidental. En el segundo capítulo se procedió al análisis de las matrices temáticas, de las relaciones intertextuales y de las principales ideas de Tosca acerca de la poesía, tras lo cual se infiere la delineación de una poética de la agonía.

ABSTRACT

Giving the fact that there is no sufficient research on the work of the relevant Cuban poet from the eighty's generation, Alberto Rodríguez Tosca (Havana, 1962-2015), the present investigation proposes a research on the implicit poetics of the author starting with the main nuclear themes in his poetry and also the intertextual relations that he establishes with other poets and other poetics.

The research report is structured in two chapters. In the first chapter, a systematization of the concept of poetics was done from the Plato and Aristotle perspective, right to the point of current considerations. It was followed by a formulation of a concept of poetics in accordance with the research and it was included the poetic thinking of some of the most influential poets from the western canon. In the second chapter, it was done an analysis on the nuclear themes, the intertextual relations and the main ideas of Tosca concerning poetry, which allows us to infer a drawing of an agony poetics.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 9 |
| Capítulo 1: Generalidades acerca del concepto de poética. Presupuestos para el trazado de una poética implícita..... | 20 |
| 1.1. Acerca de la definición de poética..... | 20 |
| 1.2. Aproximaciones al concepto de poética por poetas ensayistas..... | 30 |
| 1.3. Presupuestos para el trazado de una poética implícita..... | 34 |
| Capítulo 2: La poética implícita de Alberto Rodríguez Tosca..... | 39 |
| 2.1. Principales matrices temáticas en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca..... | 39 |
| 2.2. Diálogos intertextuales de Alberto Rodríguez Tosca con otros poetas y otras poéticas..... | 44 |
| 2.3. Elementos distintivos que componen la poética implícita en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca..... | 53 |
| Conclusiones..... | 61 |
| Bibliografía..... | 62 |

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se propuso establecer un trazado de poética implícita en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca, uno de los más representativos poetas del grupo promocional de los años finales de la década del ochenta en Cuba, autor reconocido y admirado por sus contemporáneos. Entre sus obras más notables se encuentran *Todas las jaurías del rey* (Premio David de Poesía, 1987) y *Las derrotas* (Premio Nacional de la Crítica, 2008), las que no han recibido suficiente atención por parte de la crítica. Ante la agónica muerte provocada por el cáncer de un poeta que vivió en «la cada vez más palpable lejanía»,¹ el crítico literario cubano Enrique Saíenz, en su artículo «Alberto Rodríguez Tosca con nosotros», escribió:

Ahora, leyendo esos momentos graves e intensos de *Todas las jaurías del rey* y recordando mis conversaciones con el poeta en Bogotá, en el año 2010, me duele que su voz haya cesado, cuando tanto tenía aún que decirnos, una conciencia que se me revela, como nunca antes, al ver la riqueza y la profundidad de las experiencias de este fabuloso discurso lírico, de un lirismo de estatura singular, como hay pocos en la poesía cubana de los últimos cincuenta años.²

El estudio *El siglo entero. El discurso poético en la nación cubana en el siglo XX (1898-2000)* de Virgilio López Lemus, ofrece la más profusa *evolución multigeneracional*³ del discurso poético en Cuba durante todo un siglo, el veinte. Su estudio constituye una ardua investigación de referencia obligada para todo investigador que pretenda acercarse al tema de la poesía cubana del siglo XX. En él, inserta a Tosca en el grupo promocional de la década del ochenta, marcada por *el experimentalismo y la orientación intelectual*⁴ hacia la

¹ Alberto Rodríguez Tosca: «Carta a Luis», en «Artemisa-Bogotá: los amigos», Luis Carmona Ymas, en *La Gaceta de Cuba*, No. 6, noviembre-diciembre 2015, p. 16.

² Enrique Saíenz: «Alberto Rodríguez Tosca con nosotros», en *La Gaceta de Cuba*, No. 6, noviembre-diciembre 2015, p. 13.

³ Virgilio López Lemus: *El siglo entero. El discurso poético en la nación cubana en el siglo XX (1898-2000)*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2008, p. 265.

⁴ Virgilio López Lemus: *op. cit.*, p. 288.

*superación del coloquialismo*⁵. De esa generación poética, sajada por la contradicción entre tradición y ruptura, apunta:

En cierto modo, sus poemas representaban las urgencias de los tiempos en que nacieron y desarrollaron infancia y juventud, las nuevas apetencias de "cambiar la vida", el apuro circundante y las necesidades espirituales e íntimas de una sociedad ya por muchos años volcada a la épica colectiva. Ellos mismos, desde sus versos, dieron fe de su afán con ciertos aires, léxicos, actitudes de violencia y de búsqueda de (otra) identidad o de autodefinición: «Claro que esperábamos otra cosa/ a la vuelta de los grandes asuntos» (Rolando Sánchez Mejía: «Discurso de los párpados de arena»); «El que llega asume los telones/ los asume o los deja de acuerdo/ a la estatura del triunfo» (Alberto Rodríguez Tosca: «Procura ser el aire»)⁶.

Los versos que López Lemus cita de Tosca para ejemplificar esta generación de finales de los años ochenta, portadora de «una poesía "problemática" y "problematizada"»,⁷ avalan la relevancia de la obra poética de este autor desde los inicios de su carrera y reafirman la necesidad de trazar su poética implícita.

López Lemus en *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*, ofrece una visión abarcadora del fenómeno que significó en la poesía cubana la corriente coloquialista, afincada en el prosaísmo de tono conversacional. Ello permite delimitar las peculiaridades más recurrentes en la poesía de Tosca en consonancia con su contexto poético.

Uno de esos poetas que fueron fieles a la corriente coloquialista a lo largo de toda su obra, hasta bien entrada la primera década del segundo milenio, fue precisamente Alberto Rodríguez Tosca. La intelectualidad colombiana no se portó inerte ante la trascendencia del poeta cubano:

Y por el poder de la palabra, de la poesía y de la amistad, lo declaramos "a traición", como dijo Juan Manuel Roca, "ciudadano colombiano, sin su consentimiento ni el de las altas esferas oficiales". [...] En lo de la edición de las

⁵ Virgilio López Lemus: *op. cit.*, p. 289.

⁶ Virgilio López Lemus: *op. cit.*, p. 297.

⁷ Virgilio López Lemus: *op. cit.*, p. 279.

antologías (personales) Alberto quedó como poeta colombiano (volumen VI), con su nacionalización aprobada, forzada, gozosa... y verdadera.⁸

Los estudios académicos sobre poética y, más específicamente, sobre poética implícita, constituyen un terreno de cultivo todavía por labrar para la investigación y la crítica literaria en Cuba, teniendo en cuenta la opulencia de notables poetas en la Isla y la carencia de estudios sobre ellos. A pesar de los esfuerzos realizados, habrá siempre más poetas dignos de un arduo objeto de estudio que académicos dispuestos a afrontar la empresa de una línea de investigación. Con respecto a esto, el teórico francés Gérard Genette opinaba que «[...] nos hacen falta numerosos estudios de semántica pre-poética, en todos los dominios (y en todas las lenguas) solo para comenzar a apreciar la incidencia de esos fenómenos sobre lo que se llama, tal vez impropriamente, la "creación" poética».⁹

No se encontraron antecedentes directos para la presente investigación. Entre los estudios sobre poética más actuales se encuentran los de Enrique Saíenz, Mayerín Bello, Virgilio López Lemus, Jorge Luis Arcos y Yuleivy García Bermúdez, quienes han abordado a autores como: Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Samuel Feijóo y Fina García Marruz, respectivamente.

El ensayo de Saíenz muestra los principales rasgos que caracterizan la poesía de Piñera en el cual, en palabras del propio crítico, se propuso «un ensayo de interpretación, no un estudio académico»,¹⁰ que le permitiera exponer la resonancia de la poesía de Piñera y establecer su pensamiento poético. Para ello, no se ciñó exclusivamente a su poesía, sino que tomó en consideración ensayos, cartas y reflexiones críticas del autor y sobre el mismo. Lo que Saíenz propone es un esquema de la evolución poética de un autor prolífico en géneros, como también lo fue Tosca. Aunque el texto de Saíenz resulta un precedente insoslayable, la presente investigación no asumirá la perspectiva metodológica del ensayista, en tanto, para el trazado de la poética de Tosca solamente se tendrá en cuenta su corpus poético.

El modelo de trazado de Mayerín Bello constituye una de las investigaciones más profundas que se han realizado en el ámbito académico cubano sobre la poética de un autor. En su libro

⁸ Santiago Mutis: «Una antología personal», en *La Gaceta de Cuba*, No. 6, noviembre-diciembre 2015, p. 20.

⁹ Gérard Genette: «Lenguaje poético, poética del lenguaje», en *Criterios*, Ediciones Nueva Visión, traducción del francés Jorge Jacobbe, Buenos Aires, 1970, p. 33.

¹⁰ Enrique Saíenz: *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, p. 9.

Los riesgos del equilibrista aúna los aspectos de la poética explícita e implícita, tanto en la narrativa como en la poesía de Eliseo Diego, apropiándose de las consideraciones ensayísticas del autor. Entre las ideas que defiende se encuentra el drama interior del escritor en su afán de lucha por recobrar la inocencia que se perdió en el edén de la infancia. El volumen de Bello resulta una de las investigaciones académicas más completas realizadas en la Isla, sin embargo, en el presente trabajo no es posible movilizar el resto de la producción discursiva del autor. Asimismo, tampoco es objetivo del mismo la correspondencia con aspectos de la praxis vital del autor.

En la investigación *Samuel o la abeja. Estudio de la poética de Samuel Feijóo*, López Lemus traza la poética de la naturaleza cubana en la poesía de Samuel Feijóo, a quien incluye entre las voces más importantes de la literatura en la Isla, a pesar de su escaso reconocimiento e indebida atención por parte de la crítica. Su estudio por etapas ofrece un análisis de la evolución temática del canto a la naturaleza insular cubana, para centrarse en el concepto feijoseano de la naturaleza y en la interiorización del paisaje por el poeta.

El trazado de poética implícita y explícita de López Lemus recoge un amplio corpus de conceptos esenciales que Feijóo escribió a lo largo de su obra, entre los cuales figura lo referente a la condición social del poeta. Del libro de López Lemus resulta trascendente que aporta otro modelo de trazado poético, al centrarse en un solo elemento primordial como matriz temática de la poética de Feijóo.

Jorge Luis Arcos en su libro *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* ofrece uno de los conceptos más amplios, actualizados y desarrollados de poética implícita, en el que defiende la idea de que no es posible trazar una poética implícita sin las consideraciones explícitas del autor, ya bien a partir de su pensamiento poético individual sobre la poesía o, más directamente, a partir de las definiciones presentes en su ensayística. Con respecto a esto apunta:

No obstante, la poética siempre asumirá, en el acercamiento particular a un poeta, un carácter necesariamente individual y su desentrañamiento deberá ceñirse al pensamiento poético explícito del escritor, puesto que, su extensión y precisión significacional comprende, incluso, el estilo mismo del poeta, es decir, la manera

especial en que, la intención y la proporción expresiva de su lenguaje se manifiesta, lo que, tanto expresa un conocer, un pensamiento poético.¹¹

Aunque la consideración de Arcos resulta irrefutable, esta contrasta con la anterior propuesta del no menos relevante estudio del cubano López Lemus, quien realizó un esbozo de poética desde una perspectiva menos abarcadora. En tal sentido, para la concepción de un trazado de poética, ha de tenerse en cuenta una serie de variables, tales como: el volumen de la producción escritural del autor y su accesibilidad, así como las posibilidades reales del investigador y las perspectivas metodológicas que este elija.

Arcos, en torno a la obra poética de Fina García Marruz, alude al carácter empírico que cada autor profesa por su obra, es decir, al modo en el que la poeta se concibe a sí misma, como creadora de valores estéticos y de leyes que rigen su sistema poético, para que una vez descubiertas esas leyes, el crítico pueda desandar conscientemente por los textos, sin temor a emitir un criterio equívoco. Sucede que, si a un poeta se le pregunta cuáles son esas leyes que rigen su sistema poético, puede que responda poéticamente, ya que no concibe la belleza de otra forma o no ha sido entrenado en otra forma de belleza, dada su condición de poeta y no de ensayista. En el caso de Fina, sin embargo, se da la doble condición de poeta y de ensayista, por lo que la respuesta adquiere un carácter ya no empírico, sino reflexivo. De ahí, el interés de Arcos por escudriñar el criterio explícito, circunspecto y tornadizo de los autores. Prosigue Arcos:

Es frecuente considerar la poética como un pensamiento sobre la poesía. [...] La poética ha adquirido un cierto relativismo empírico en su significación, al comprenderse como la individuación, concepción de la poesía expresada a menudo por el propio poeta, en las apreciaciones sobre su arte, muchas veces, desde la configuración en verso de sus ideas o impresiones.¹²

Sin embargo, alerta sobre el peligro de considerar la poética solo como un pensamiento sobre la poesía, ya que, si bien este desciframiento constituye un elemento clave para cualquier trazado de poética, implícita o explícita, no deja de ser un desciframiento reflexivo,

¹¹ Jorge Luis Arcos: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. Ediciones Unión, La Habana, 1990, p. 100.

¹² Jorge Luis Arcos: *op. cit.*, p. 99.

al que le falta la contraparte, el texto en sí, o sea, lo que el propio texto tiene para decir, en el que la obra se autodefine a sí misma, en un triple sentido: género, tono y estilo. Por ello, habría que convenir en que, «[...] este desciframiento de la poética si importante, es parcial, dado que ella no puede comprenderse, solo como pensamiento sobre la poesía, desde ella misma, sino también, como pensamiento sobre y de la poesía, desde y en la poesía».¹³

Arcos, en su trazado sobre poética, va desglosando las contradicciones y poniendo en crisis las consideraciones sobre el tema, insistiendo a su vez en el hecho de que la poética:

sería la peculiar concepción que tiene de la realidad un determinado poeta, el vínculo cognoscitivo que establece con ella: la función de su propio medio expresivo y de los contenidos que, a través de este, se establezcan de manera sistemática y coherente y que, por lo tanto, contiene un referente esencial, para la dilucidación de su estilo; aunque no se reduzcan a este.¹⁴

Ahora bien, concluye Arcos, «[...] la poética no se identifica con el estilo, sino que lo presupone».¹⁵ El criterio de Arcos coincide con el Genette, quien critica la reducción de la poética a una mera dilucidación de estilo, postura defendida por Jean Cohen.¹⁶

Yuleivy García Bermúdez se vale de las metodologías más usuales en las poéticas aplicadas y sistematiza el concepto de poética para construir el pensamiento sobre la poesía. En su investigación toma como campo de estudio la ensayística de Fina García Marruz para trazar el concepto de poesía de la autora. Se valió, a su vez, de las claves conceptuales de la poética origenista, como grupo artístico-literario alrededor de la figura de José Lezama Lima y de la revista *Orígenes*. Con ello, arriba a la conclusión de que la poética origenista no se asume como una suma de poéticas personales, sino más bien como una confluencia de presupuestos estéticos que comparten rasgos cosmovisivos afines.

El concepto de poética que ofrece la autora, definido en su propio estudio como inclusivo, permite una gama de elecciones metodológicas para realizar los trazados de poéticas

¹³ Jorge Luis Arcos: *op. cit.*, pp. 99-100.

¹⁴ Jorge Luis Arcos: *op. cit.*, p. 101.

¹⁵ Jorge Luis Arcos: *op. cit.*, p. 100.

¹⁶ Gérard Genette: *op. cit.*, p. 17.

autorales, que incluye estudios centrados en la interpretación de matrices temáticas y de conjuntos de tópicos.

Por demás, una poética existe a expensas de su revelación, por lo que su descripción es solo una mera concreción de un discurso mayor, el cual, polisémico como la creación misma, no solo es susceptible de interpretaciones varias, sino que no se agota en una de sus variantes, por muy exhaustivo que se haya propuesto ser. Al mismo tiempo, todo trazado es pertinente, por cuanto, esclarece fracciones de un pensamiento poético único e irrepetible y por ello, puede ser deliberadamente parcial y no necesariamente, una escritura de la verdad, un aserto inamovible.¹⁷

García Bermúdez propone que la poética no preexiste al desentrañamiento del crítico, sino que se debe a él. Este principio es válido solo si el poeta no manifiesta explícitamente su poética. Sin pruebas fidedignas de las leyes que rigen el cosmos poético, el crítico ha de deconstruirlas en el discurso lírico del autor. A pesar de que el poeta sea consciente de dichas leyes y las haya construido, subrepticamente, para erigir su catedral poética, si no hay constancia declarada de cuáles son esas leyes y cómo las aplica, no le pertenecen sino a aquel que las descubre. En caso contrario, los ensayos de José Lezama Lima son la prueba de ello. En Lezama, la poética preexiste al desentrañamiento del crítico. Continúa la autora:

La descripción de una poética es, como han sostenido otros autores, una especie de relato que no solo ha de tener en cuenta las características y especificidad de su objeto, sino también su autoconciencia como narración, su parcialidad y en tal sentido, reconocer su elección de paradigmas y perspectivas, sus imperativos axiológicos, cosmovisivos, estéticos y funcionales, e incluso, sus veleidades retóricas y sus estrategias discursivas. La descripción de una poética también debe asumir, con certeza, sus principios de subjetividad interpretativa y escritural, su condición de texto atectónico.¹⁸

¹⁷ Yuleivy García Bermúdez: *El concepto de poesía de Fina García Marruz explicitado en su ensayística*, Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Instituto Superior de Arte, Cátedra Alejo Carpentier, Tutor: Dr. Arnaldo Lauro Toledo Chuchundegui, 2010-2011, p. 48.

¹⁸ *Idem*.

Los antecedentes anteriores no habían tenido en cuenta la intertextualidad para el trazado de una poética. Sin embargo, en la poesía de Tosca la intertextualidad es uno de los elementos más significativos de su poética. En tal sentido, se siguió el criterio teórico de Helena Beristáin en *Análisis e interpretación del poema lírico*, en el que dedica un capítulo a la intertextualidad, donde hace notar la deuda de los segmentos discursivos de un autor con el tejido cultural que le precede.

Beristáin no se propone trazar un modelo de poética, sino solo analizar la poesía. De ahí que su criterio teórico no constituya un antecedente metodológico para esta investigación. Prosigue la autora:

Todo texto literario se funda en una tradición y un contexto literarios de los cuales hay, en él, indicios. Todo escritor maneja, como parte de su experiencia vital y de su saber como autor, un arsenal de lecturas previas a su propia creación, un almacén de recuerdos de textos distintivos, con los que dialoga en su propio texto, a los que alude al utilizar –transcribiéndolos literalmente, parafraseándolos o renovándolos– citas fieles, textos alterados o parcialmente, elementos como esquemas rítmicos, combinaciones métricas, distribuciones cronológicas, juegos sintácticos, recursos léxicos o semánticos (mediante sinónimos) o temáticos.¹⁹

La presente investigación, además las matrices temáticas predominantes en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca, tuvo en cuenta los diálogos intertextuales del autor con otros poetas y otras poéticas, como elemento medular de su poética implícita. Para ello, se siguió el criterio de Ryszard Nycz, quien postula la intertextualidad desde el enfoque de tres problemas, según el tipo de relación textual: texto-texto, texto-género, texto-realidad.²⁰

Este trabajo investigativo se propuso describir cuáles son los elementos que conforman la poética implícita en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca, lo que pudiera contribuir a los escasos estudios sobre poética implícita en el ámbito académico nacional.

¹⁹ Helena Beristáin: *Análisis e interpretación del poema lírico*, Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1989, Cap. VIII. 5, p. 156.

²⁰ NYZ, Ryszard: «La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos», en *Criterios*, Ed. Casa de las Américas, traducción del polaco Desiderio Navarro, La Habana, julio de 1993, p. 101.

Se planteó como problema de la investigación: ¿Qué elementos distintivos componen la poética implícita de Alberto Rodríguez Tosca en su poesía?

Se formuló como objetivo general: Trazar la poética implícita de Alberto Rodríguez Tosca a partir de las matrices temáticas predominantes en su poesía y de los intertextos con otros poetas y otras poéticas.

Como objetivos específicos se plantearon: 1) Establecer las bases teóricas y metodológicas para el trazado de una poética implícita. 2) Analizar las matrices temáticas que definen la poética implícita de Alberto Rodríguez Tosca. 3) Examinar los diálogos intertextuales del autor con otros poetas y otras poéticas.

En esta investigación se aplicó el *análisis de textos*²¹ propuesto por Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos en *El arte de investigar el arte*, como método general para el procedimiento de *análisis de contenido*,²² del que se asumió el enfoque de la *visión hermenéutica del texto*²³ para la construcción de sentido. El trazado de una poética moviliza elementos temáticos y procedimientos de la comprensión de textos líricos, para proponer el sentido predominante que es característico de la producción poética de un autor. En tal sentido, se apela a la «descomposición detallada de elementos integrantes de un texto»²⁴ que forma parte de la muestra, aun cuando no se consideran aspectos de orden propiamente sintácticos. Por lo que, de los tres niveles de análisis de contenido descritos por los autores, se enfatizó en el nivel semántico.

Se eligió el acercamiento de las *filiaciones*²⁵ por ser un procedimiento afín a los análisis que tienen en cuenta la intertextualidad.

No fue objetivo de la investigación el acercamiento *gnoseológico*²⁶ interesado en el testimonio real que condujo al poeta a la creación, sin embargo, en caso necesario, se tuvo

²¹ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *El arte de investigar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010, p. 214.

²² *Idem.*

²³ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *op. cit.*, p. 223.

²⁴ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *op. cit.*, p. 233.

²⁵ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *op. cit.*, p. 197.

²⁶ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *op. cit.*, p. 198.

en cuenta aspectos relevantes de la praxis vital del poeta que pudieran incidir en la interpretación de los textos.

Se empleó el *procedimiento discriminativo*²⁷ que comprende el *sentido intertextual*,²⁸ el cual consiste en comparar las subjetividades subyacentes en el contraste de los textos. Se eligió además la *estrategia intertextual*,²⁹ que reconoce la recurrencia a otros textos para construir el sentido del texto.

Se asumió, además, el procedimiento de *categorización*³⁰ para reconstruir el concepto de poética.

Se trabajó con la definición de poética y de poética implícita como variables de la investigación. Al ser analizadas en el primer capítulo del trabajo sobre la base de criterios teóricos y metodológicos, permitieron establecer las bases conceptuales para el trazado de una poética implícita en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca.

El universo que conforma la obra poética de Alberto Rodríguez Tosca consta de cinco poemarios. De ellos: *Todas las jaurías del rey* (Ediciones Unión, La Habana, 1987), *Otros poemas* (Ediciones Unión, La Habana, 1992), *Escrito sobre el hielo* (La Pobreza Irradiante Editorial, Colombia, 2006), *Las derrotas* (Ediciones Unión, La Habana, 2008), *Cédula de extranjería* (Editorial el Rey Desnudo, Bogotá, 2016).

La muestra con la que se trabajó consta de un total de cincuenta y tres poemas. De *Todas las jaurías del rey* (1987): «Todos regresan», «El silencio creador», «El viajero», «El sufrimiento armado», «Preámbulo del viaje», «Poema», «Madrigal», «El libro», «Noticias del cumpleaños III», «II», «Cortázar tenía razón los gatos...», «Aviso al lector». De *Otros poemas* (1992): «I», «Salmos del visitante», «Informe sobre ciegos», «No nos dejemos engañar». De *Escrito sobre el hielo* (2006): «Nada de lo que escribes es real», «Carta al poeta Juan Manuel Roca», «Letanía del dragón», «Viéndolas llegar a la Universidad», «Toda la dicha está en una cabina de teléfono». De *Las derrotas* (2008): «Aquí comienza la enumeración de mis derrotas», «2», «Jueves», «6», «Domingo», «Lunes», «8», «Jueves»,

²⁷ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *op. cit.*, p. 246.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *op. cit.*, p. 245.

³⁰ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *op. cit.*, p. 248.

«Lunes», «15», «Martes», «Miércoles», «17», «Jueves», «18», «Viernes», «19», «Sábado», «Domingo», «Lunes S.A.», «Jueves», «25», «Viernes», «26», «Sábado», «Aquí termina la enumeración de mis derrotas». De *Cédula de extranjería* (2016): «8», «9», «10», «1», «8», «10».

De los cinco poemarios, para un total de ciento sesenta y nueve poemas, se seleccionó una muestra representativa de la poética implícita de Alberto Rodríguez Tosca, consistente en cincuenta y tres poemas, lo que representa el 3.1% de su poesía, acorde al criterio discriminativo. El criterio de selección se basó en los textos en que más se evidenciaba el pensamiento poético del autor sobre la naturaleza de la creación poética, la posición del artista, la relación de la poesía con otros discursos, la imagen poética y la función de la poesía.

El trabajo posee una estructura de dos capítulos subdivididos en epígrafes y ordenados de la siguiente manera:

Introducción

Capítulo 1: Generalidades acerca del concepto de poética. Presupuestos para el trazado de una poética implícita

1.1. Acerca de la definición de poética

1.2. Aproximaciones al concepto de poética por poetas ensayistas

1.3. Presupuestos para el trazado de una poética implícita

Capítulo 2: La poética implícita de Alberto Rodríguez Tosca

2.1. Principales matrices temáticas en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca

2.2. Diálogos intertextuales de Alberto Rodríguez Tosca con otros poetas y otras poéticas

2.3. Elementos distintivos que componen la poética implícita en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca

Conclusiones

Bibliografía

CAPÍTULO 1: GENERALIDADES ACERCA DEL CONCEPTO DE POÉTICA. PRESUPUESTOS PARA EL TRAZADO DE UNA POÉTICA IMPLÍCITA

Para abordar el concepto de poética, se hizo pertinente partir de los debates más antiguos, los cuales constituyen, aún hoy día, el epicentro de disímiles polémicas que sentaron la base del pensamiento occidental, gracias a la ponderación del ejercicio de la fe en las manos de prolijos y anónimos copistas, a la penumbra de austeros candiles, en apartados monasterios o en lujosas madrasas, cuya génesis se remonta a los diálogos filosóficos de Platón y al razonamiento deductivo de Aristóteles. Las consideraciones de la teoría literaria y de los estudios de poética más actuales, acerca de los constituyentes del pensamiento sobre la poesía, recurren a cuestiones como: la naturaleza de la creación poética, la posición del artista, la relación de la poesía con otros discursos, la imagen poética y la función de la poesía. La compilación de un corpus teórico hizo posible establecer el criterio de selección, que sirvió para conformar un concepto de poética y para abordar el trazado de una poética autoral.

1.1. Acerca de la definición de poética

Una de las referencias más tempranas a la poética, como problema formal de la literatura y del arte en general, se halla en los diálogos filosóficos de Platón. En el *Banquete*, libro en el que se exponen los conceptos del amor ideal, que pasaron a la cultura del poniente como la construcción filosófica del amor platónico, el egineta pone a dialogar a su maestro Sócrates con la sacerdotisa Diotima, de quien este comprende la relación entre *poíesis*³¹del griego 'creación, pasar del no ser al ser' y *éros*³²del griego 'amor', es decir, del arte como un acto de entrega.

Según la doctrina platónica, la creación no distingue géneros, por cuanto, tanto la música como la pintura son poesía, porque son el resultado de un proceso subjetivo del pensamiento, que cobra forma en el objeto en sí: la cítara, el ánfora, y que luego cobran vida en el tañer del citarista, en los trazos del pintor. En este diálogo, Platón pone en boca de Diotima estas

³¹ José M. Pabón: *Diccionario manual griego clásico-español*, Editorial Vox, Madrid, 1967, p. 487.

³² José M. Pabón: *op. cit.*, p. 254.

palabras para Sócrates: «Tú sabes que la idea de poesía es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar, cualquier cosa, del no ser al ser es creación, de manera que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de estas son todos poetas».³³

Platón propone «[...] que cada uno solo puede realizar bien una sola cosa, pero no muchas, y que, si aplica muchas fracasará probablemente en todas, sin llegar a ser tenido en cuenta en ninguna».³⁴ Razón no le falta, sin embargo, no se puede preterir la fulgente existencia de los polímatas, de lo contrario, jamás se habría conocido a Da Vinci o a Goethe. Su postura era tan ortodoxa que en el libro tercero de *La República* conjetura:

Si llegase a nuestra ciudad un hombre capaz por su sabiduría de adoptar mil formas y de imitar todas las artes y quisiese darnos a conocer sus poemas, nos inclinaríamos ante él, como si fuese un dios, admirable y arrebatador; pero le diríamos, que nuestra ciudad no necesita de un hombre que se le semeje ni es justo que llegue a tenerlo, y que, por consiguiente, hemos de devolverle a otra ciudad, una vez derramada mirra sobre su cabeza adornada, con cintas de lana.³⁵

Los diálogos platónicos revelan una preocupación por el arte como discurso portador de ideología, capaz de transformar la mentalidad de toda una civilización. De ahí la necesidad de expulsar a los poetas de la ciudad, de no adecuar sus versos a las normas de la moral helénica. Su Academia sentó las bases de lo que el arte debía ser para la sociedad. Continúa Platón:

Se impondrá a los poetas la obligación de que sus relatos sean adecuados. No podrán admitirse en la ciudad, sean alegóricas o no, esas historias que hablan de cómo Hera fue aherrojada por su hijo y cómo Hefestos, que pretendía defender a su madre, maltratada por Zeus, fue impelido del monte Olimpo por su padre, o todas las teomaquias inventadas por Homero.³⁶

³³ Platón: *Banquete*, Alianza Editorial, traducción del griego Fernando García Romero, Madrid, 1989, p. 77.

³⁴ Platón: *La República*, Editorial Ciencias Sociales, traducción del griego José Antonio Míguez, La Habana, 1973, L. III, p. 91.

³⁵ Platón: *op. cit.*, p. 94.

³⁶ Platón: *op. cit.*, L. II, p. 74.

En resumen, los versos de Homero son los que Platón ha querido dejar a sus lectores. El artista propone y las instituciones disponen. La academia de Platón estableció las leyes de la creación que a la sociedad de su tiempo convenía.

En Sócrates, o en el personaje de Sócrates que Platón ideó, hay una temprana preocupación por la ignorancia del creador.

Examiné las obras que me parecieron mejor trabajadas y les pregunté lo que querían decir y cuál era su objeto. No hubo ninguno, de todos los presentes, incluso los propios autores, que supiese contestar ni dar razón de sus poemas. Conocí, desde luego, que no es la sabiduría la que guía a los poetas, sino ciertos movimientos de la naturaleza y un entusiasmo semejante al de los profetas y adivinos: todos dicen buenas cosas, sin comprender la connotación de sus palabras.³⁷

La cuestión del creador, poseído por una inspiración inefable, planteada por Sócrates es retomada por Aristóteles en su libro tercero de la *Retórica*, del que esta investigación se ocupará más tarde.

De aceptar el concepto platónico de poética habría que apellidarla, por ejemplo: poética de la poesía, poética de la pintura, poética de la danza, entre otras. Sin embargo, no toda creación ha de llamarse arte, de lo contrario, para ser justos, debería hacerse referencia a la metalurgia como la poética de los metales, ya que, sin la aleación del estaño con el cobre no hubiese existido el bronce ni la estatua del lobo acometiendo al toro,³⁸ ni la ática moneda *chalkós*,³⁹ ni la aquea espada *xíphos*,⁴⁰ ni las palabras que los romanos, con sus guerras, adoptaron del púnico y del galo y que perviven aún, solapadas, en las lenguas romances.

Después de Aristóteles, toda poética es una alusión a la *Poética*. A pesar de los dos mil cuatrocientos años que separan a los críticos contemporáneos de su contexto inicial, la *Poética* de Aristóteles continúa siendo el más cabal de los estudios sobre poética realizados.

³⁷ Platón: *Apología de Sócrates*, T. VII, Ed. Biblioteca Enciclopédica Popular, prólogo y notas Samuel Ramos, México, 1994, p. 25.

³⁸ Plutarco: *Vidas paralelas*, T. II, Editorial Iberia, traducción del griego Antonio Ranz Romanillos, Barcelona, 1944, p. 296.

³⁹ José M. Pabón: *op. cit.*, p. 638.

⁴⁰ José M. Pabón: *op. cit.*, p. 416.

Los años no se han atrevido a restarle importancia. Con Aristóteles, la poética pasa del concepto platónico de *poiesis* 'creación' al aristotélico de *mimesis*⁴¹ del griego 'imitación'. La imitación y la experiencia forman parte de la naturaleza humana que, según el estagirita, dieron origen a la poesía. En el capítulo cuarto, lo refiere de la siguiente manera:

Es evidente que el origen general de la poesía se debió a dos causas, cada una de ellas parte de la naturaleza humana. La imitación es natural para el hombre desde la infancia y esa es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es de las criaturas más imitadoras del mundo y aprende, desde el comienzo, por imitación. La verdad de este segundo punto se muestra por la experiencia, aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos. La explicación se encuentra en un hecho concreto: aprender algo es el mayor de los placeres, no solo para el filósofo, sino también para el resto de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud para ello.⁴²

El placer estético que ocurre al contemplar un cadáver tiene lugar en el arte, no en la realidad. Al poeta, a diferencia del historiador, no le interesa que sus invocaciones sean verdícas, sino solo verosímiles. Para evidenciarlo mejor, alúdase al capítulo nueve de la *Poética*, cuando Aristóteles refiere:

La distinción entre el historiador y el poeta no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso. Se podrá trasladar al verso la obra de Heródoto y ella seguirá siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido y el otro lo que podría haber acontecido. De aquí que, la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo universales, mientras que las de la historia son particulares.⁴³

⁴¹ José M. Pabón: *op. cit.*, p. 398.

⁴² Aristóteles: *op. cit.*, Cap. IV, p. 9.

⁴³ Aristóteles: *op. cit.*, Cap. IX, p. 20.

Cuando se habla de poética, «uno de los valores fundamentales del pensamiento griego, la *sophrosýne*»⁴⁴ 'moderación' es un concepto clave. La desmesura es considerada por los griegos como un signo despreciable. De ahí que, en el canto segundo de la *Ilíada*, Homero se ensañe en la descripción de Tersites, donde lo feo y lo vulgar se dan la mano.⁴⁵ El lenguaje poético, respecto a esto, le debe a la concepción aristotélica la idea de medida, como concepto capital de belleza y lo demuestra su intervención en el capítulo veintidós, en lo que sigue:

La perfección de la dicción consiste, a la vez, en ser clara sin ser prosaica. Lo más claro, sin embargo, es lo que está constituido por palabras corrientes; pero esto resulta un lugar común, como se observa en la poesía de Cleofón y de Esténelo. Por otra parte, la dicción deviene distinguida y fuera del nivel cotidiano, mediante el uso de términos dignos, esto es, palabras extrañas, metáforas, formas alargadas y todo lo que desvía de los modos vulgares del discurso. No obstante, el empleo exclusivo de tales términos resultará: ora, un enigma; ora, un barbarismo. Un enigma, si se abusa de las metáforas; un barbarismo, si se apela a las palabras extrañas. La esencia misma es expresar hechos en una combinación imposible del lenguaje.⁴⁶

El concepto más importante que Aristóteles lega en su *Poética* es, sin lugar a dudas, el concepto de *metaphorá*⁴⁷ del griego 'traslado, transporte'. «La metáfora consiste en dar a un objeto el nombre que pertenece a otro. La transferencia puede ser del género a la especie, de la especie al género, de una especie a otra o puede ser un problema de analogía».⁴⁸ Entender la metáfora es entender el pensamiento inductivo, del cual no escapa la falacia, por su excesivo apego a las comparaciones. «De las cuatro clases de metáforas que existen las mejores consideradas son las que se fundan en la analogía».⁴⁹

En el libro tercero de la *Retórica*, el padre de la lógica escribió:

⁴⁴ Elina Miranda Cancela: *Comedia, teoría y público en la Grecia clásica*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2010, p. 40. José M. Pabón: *op. cit.*, p. 572.

⁴⁵ Homero: *Ilíada*, Editorial Arte y Literatura, traducción del griego Luis Segalá y Estalella, La Habana, 2014, Canto II, p.37.

⁴⁶ Aristóteles: *op. cit.*, Cap. XXII, p. 43.

⁴⁷ Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 1987, p. 394.

⁴⁸ Aristóteles: *op. cit.*, Cap. XXI, p. 40.

⁴⁹ Aristóteles: *Retórica*, Editorial Gredos, traducción del griego Quintín Racionero, Madrid, 1999, L. III, p. 534.

Aun diciendo vacuidades, los poetas parecen conseguir fama a causa de su expresión, por este motivo, la retórica fue en un principio poética, como la de Gorgias, y aún hoy, la mayoría de los que carecen de lucidez asumen que los que mejor hablan son los que utilizan esta clase de expresión».⁵⁰

La ignorancia del creador ya había sido objeto de reflexión socrática en el diálogo *Apología de Sócrates* de Platón, como bien se expuso anteriormente. Aristóteles avista que los poetas aprendían de los sofistas el discurso retórico para aplicarlo al discurso poético. De este modo, la retórica era considerada un procedimiento propio de la poética. Para Aristóteles, considerar la retórica como poética era una aberración, pues la poética resultaba de la experiencia concreta del ejercicio del verso; mientras que la retórica, del aprendizaje arbitrario de vocablos que el orador acomodaba a su discurso.

La retórica de Córax y la erística de Eutidemo, que practicaban los sofistas. El arte de persuadir, por medio de la elegancia del lenguaje: la retórica. Y el arte de dismantelar, por todos los medios, los argumentos del dialogante atacando sus puntos frágiles, con el objetivo de ganar la disputa sin pretender acercarse a la verdad: la erística. Lo que Aristóteles refuta de Gorgias y de Protágoras es el sofisma acentuado en estos dos procedimientos argumentativos. De su libro *Refutaciones sofísticas* este fragmento:

En efecto, la educación impartida por los que trabajan a sueldo, en torno a los argumentos erísticos, sería más o menos semejante a los estudios impartidos por Gorgias, pues daba a aprender de memoria a sus discípulos, a unos, enunciados retóricos, y a otros, enunciados interrogativos en los que creían respectivamente.⁵¹

Aristóteles retoma aquí el tema de la poética de la memoria de Gorgias. *Mnéme* del griego 'memoria',⁵² una de las aptitudes regentes del argumento erístico que los sofistas entrenaban a sueldo. Los sofistas, maestros de la persuasión, enseñaban que a la verdad se llegaba por el camino del convencimiento. Aristóteles, por el contrario, sostuvo que la persuasión conducía

⁵⁰ Aristóteles: *op. cit.*, p. 484.

⁵¹ Aristóteles: *Refutaciones sofísticas*, en *Órganon*, T. I, Editorial Gredos, traducción del griego Miguel Candel Sanmartín, Madrid, 1982, Cap. XXXIV, p. 382.

⁵² José M. Pabón: *op. cit.*, p. 399.

a la vacía beldad retórica, mientras que la imitación conducía a la experiencia. Se puede tener buena memoria, pero no se trata de entrenar la memoria. Cuando se entrena la memoria, se está de acuerdo con todos los criterios. Saber discernir requiere estudio; aprender a pensar requiere ocio.

De aceptar el concepto aristotélico de poética se estaría negando que los hombres antiguos pensaban en metáforas. La metáfora no encuentra su correspondiente en la naturaleza, porque la presupone corrompida. Se piensa, por ejemplo, en el salvaje dios Pan de la naturaleza, que era cabra y hombre al mismo tiempo⁵³ o en la serpiente emplumada de los mexicas, el dios Quetzalcóatl.⁵⁴ En este sentido, la poética está más cerca de la *imaginatio*⁵⁵ del latín 'imaginación, hacerse la imagen de una cosa' que de la *mímesis* 'imitación'. De lo que se deduce una obvia conclusión: la poesía gusta por que la imaginación acrecienta.

En un acercamiento a las concepciones clásicas del hecho poético se tiene que, para los antiguos, la poética estaba unida esencialmente a reflexiones filosóficas. Por tanto, la poética está indisolublemente hermanada a la política, la ética, la moral, la mitología, la historia, la religión.

En relación con la especificidad de la poesía, las definiciones platónicas podrían resumirse en las siguientes: el poeta es el artista por excelencia; la creación es un acto de amor, entrega e incondicionalidad, que no posee una función fáctica, sino estética. El poeta es todo creador y debe alcanzar un grado de especialización y perfección. La actividad creadora ha de ser concebida como una labor suficiente y autónoma. La poesía es un discurso portador de ideología, posee imperativos morales y tiene poder para transformar las mentalidades. De ahí las primeras formas de censura que se ejercen sobre los artistas por parte de la academia y de las instituciones de poder.

El concepto clásico proveniente de Platón evidencia una visión totalizadora de la creación, que conduce a un concepto demasiado inclusivo, en el que toda creación humana terminaría por llamarse poética. Con Aristóteles, el concepto de poética muta al superar la concepción

⁵³ Ovidio: *Metamorfosis*, en *Obras*, Editorial Ferma, Barcelona, 1967, L. I, p. 252.

⁵⁴ Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de Nueva España*, T. I, Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, México, 1829, L. I, p. 3.

⁵⁵ Joan Corominas: *op. cit.*, p. 331-232.

totalizadora e inespecífica de Platón y constriñéndola, a su vez, a la noción de imitación. Sin embargo, continúa siendo medular las implicaciones éticas como parte de la poética. Introduce, además, la reflexión sobre la imagen poética –la metáfora–, como aspecto esencial para la definición de lo específicamente poético. Explicita también, la relación entre poética y retórica, asumiendo los recursos retóricos como componente de lo poético y no como esencia de la poesía.

En un acercamiento a las consideraciones teóricas más actuales, sorprende cómo los estudiosos del siglo XX perpetran, en las definiciones clásicas, estas matrices de sentido.

En *Sobre la historia del tropo poético*, Guillermo Rodríguez Rivera aborda los problemas del significado del tropo poético, en el que se insertan: el mito, la alegoría, el símbolo, el símil, la metáfora, entre otras, desde una perspectiva diacrónica, que toma como base la concepción materialista de la historia. Su estudio constituye un panorama histórico literario de la evolución del tropo propiamente dicho, en el que ocurre una traslación cualitativa de sentido que se manifiesta en el eje de similitud.

Parafraseando a Galvano della Volpe, en lo referente al imperio de la metáfora, agrega que: «[...] la violenta aproximación de dos realidades cualitativamente distintas no solo muestra lo común de ambas, sino también sus diferencias».⁵⁶ En este sentido, la metáfora tiene la capacidad de fundir dos realidades distintas en una sola, a diferencia del símil, en el que las dos realidades se conectan en una relación de independencia. Rodríguez Rivera retoma el concepto poético de los retóricos, que instituye el tropo como procedimiento central y definidor de la poesía, lo cual contradice el criterio aristotélico.

En los debates del siglo XX sobre la poética aparece otro aspecto a considerar, además de las relaciones entre poética y retórica, que es lo relativo a la cuestión del estilo. En tal sentido, Rodríguez Rivera, al igual que Genette, no coinciden con Jean Cohen en concebir la poesía como una mera desviación de la norma, que la resume a una cuestión de estilo. Rodríguez Rivera, sin embargo, consiente en que:

⁵⁶ Guillermo Rodríguez Rivera: *Sobre la historia del tropo poético*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 108.

El dominio de la metáfora se establece, cuando la totalidad del discurso poético deviene imagen de lo real. El lenguaje es capaz de ser resistente a la impertinencia semántica, que el tropo implica, en la medida que, actúa en un contexto, donde lo conceptual y lo icástico han diferenciado sus normas; pero en virtud de la potencia imaginativa, la palabra es capaz de transformar la lengua y hacer valer su sentido.⁵⁷

Asimismo, autores como Josef Dubsy privilegian el estilo como aspecto diferenciador entre el habla cotidiana y el lenguaje escrito, en el que está incluido el lenguaje poético. Dubsy insistía en el hecho de que, «el estilo consiste en la libertad de elegir un recurso expresivo por sobre otro»⁵⁸ descartando toda posibilidad de azar, en un proceso creativo diseñado para el engaño. Con esto, se infiere la noción de poesía como artificio.

José Antonio Portuondo, en la investigación *Concepto de poesía*, se propone desarrollar algunas consideraciones acerca del concepto de poesía, como problema inicial de la teoría literaria. Portuondo asume la poesía tal como la entendió Platón, en el sentido de creación, es decir, sin la restricción privilegiada de las obras en verso con respecto a las obras en prosa, entre las cuales incluye la indagación científica como «proceso complejo de creación de valores por medio del lenguaje».⁵⁹

De esta manera, se observa cómo perviven en las reflexiones teóricas más contemporáneas, cuestiones seculares que aparecen desde las primeras definiciones de lo poético, relacionadas con la naturaleza de la creación poética, la posición del artista, la relación de la poesía con otros discursos, la imagen poética y la función de la poesía. Asimismo, se percibe la inclusión de nuevos aspectos dentro de las consideraciones acerca de la poética, como son la aparición de la retórica y la cuestión del estilo. No obstante, el criterio de poética que se seguirá no es el de *poíesis* 'creación' de Platón ni el de *mímesis* 'imitación' de Aristóteles, ni el de *mnéme* 'memoria' de Gorgias.

⁵⁷ Guillermo Rodríguez Rivera: *op. cit.*, p. 106.

⁵⁸ Josef Dubsy: «La función del enunciado y la diferenciación estilística», en *Introducción a la estilística de la lengua*, Editorial Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 1970, Cap. VI, p. 13.

⁵⁹ José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*, en *Ensayo de estética y de teoría literaria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 147.

Se hizo pertinente elaborar un concepto de poética acorde al canon literario actual. Entiéndase por poética la creación de valores estéticos, como resultado de un proceso subjetivo del pensamiento que se corporiza en el discurso, ya sea de naturaleza audible como la música, visible como la pintura o tangible como la escultura, en el que prima la función estética por sobre la función social, a través de un racionalismo inductivo que cuestiona los juicios de valor y el ideal moral existente. De ahí que no pueda hablarse de una poética de la perfumería –de naturaleza olfativa– ni de una poética de la culinaria –de naturaleza gustativa– porque la función social, de estas, rebasa la función estética, ya que no hay, en ellas, un cuestionamiento dialéctico con respecto a la verdad, la belleza o el bien. Y por poética implícita, la creación de valores estéticos que se infiere de lo que la propia obra tiene para decir.

La poesía en particular y el arte en general, operan a un nivel de racionalidad inductivo, a diferencia de la ciencia que no puede prescindir de la prueba y que, por tanto, opera a un nivel de racionalidad deductivo. En *Segundos analíticos* es posible constatar estas cosas.⁶⁰ El arte utiliza la falacia como una máscara, para ocultar un alto grado de racionalismo que el receptor deglute, en un discurso en apariencia sencillo.

El pensamiento poético define, en gran medida, la forma en la que el poeta escribe. Si el poeta, que es el maestro de la palabra, no tiene argumentos para definir la poesía, entonces no sabe lo que escribe. Superpone palabras vacías que supone bellas al ojo y al oído. Entender la metáfora es entender el pensamiento inductivo, del cual no escapa la falacia, por su excesivo apego a las comparaciones. Cuando se subordina la lógica formal a la lógica poética, ocurre lo extraordinario. La poesía es la expresión artística en la que la palabra adopta nuevos significados y los conceptos se ponen en crisis.

La creación de valores estéticos depende, a su vez, del concepto de valor estético que se tenga. Los juicios de valor estético parten, en primera instancia, del principio de la competencia lectora. En la medida en la que el poeta se forma una cosmogonía, funda su propia poética. Pero de nada vale la erudición si se carece de sensibilidad poética, es decir, de un modo especial de acercarse a las particularidades de las cosas, para desvelar su secreto

⁶⁰ Aristóteles: *Segundos analíticos*, en *Órganon*, T. II, Editorial Gredos, traducción del griego Miguel Candel Sanmartín, Madrid, 1995, L. I, pp. 313-316.

contenido. Tampoco sirve poseer sensibilidad poética y cosmogonía, sin un dominio del lenguaje que haga ver lo que el poeta ve.

El desentrañamiento de una poética pertenece, en todo caso, al crítico que la deconstruye y no al autor que la construye, consciente o inconscientemente. La poética es una posesión del creador, pero su desentrañamiento es una posesión del crítico. El crítico tiene la libertad de ser parcial. Habrá siempre tantas poéticas como el crítico sea capaz de deducir.

En resumen, el núcleo duro de la poética platónica parte de tres principios fundamentales: el arte como creación (el carácter imparcial del arte), el arte como especialización (el dominio de una rama artística por sobre la destreza en todas las artes) y el arte como ideología (la naturaleza subversiva de la creación humana). Con Aristóteles, el concepto de metáfora cobra relevancia para los estudios posteriores, al clasificarla como una transferencia del género a la especie, de la especie al género, de una especie a otra o una cuestión de analogía. Guillermo Rodríguez Rivera historia la problemática del significado del tropo poético, en la que disiente de la crítica que asume la poesía como una mera desviación de la norma, que la resume a una cuestión de estilo. José Antonio Portuondo retoma el concepto platónico de creación para aplicarlo a los discursos críticos, vale decir, no artísticos, los cuales también son el resultado de un proceso no legitimado de una alta subjetividad.

Hasta ahora, en esta investigación, se ha tenido en cuenta solo el criterio de filósofos, teóricos, críticos e investigadores, acerca de la cuestión de la poética. En el próximo epígrafe se abordará la poética desde la cosmovisión de influyentes poetas del canon occidental que han plasmado su pensamiento poético en célebres ensayos.

1.2. Aproximaciones al concepto de poética por poetas ensayistas

En los estudios de poética, además del criterio de filósofos, teóricos, críticos e investigadores, fue necesario asumir las consideraciones que los propios creadores han ofrecido acerca de la poesía.

El arte de leer es una serie de ensayos en los que W. H. Auden pone en crisis la función de la literatura y las categorías de lector, escritor y libro, aportando nuevas ideas a los estudios de recepción. En este libro, Auden establece una distinción entre habla poética y habla

cotidiana, distinción en la que vislumbra que, a mayor diferencia, menos enriquecimiento verbal. Prosigue Auden:

Los anglófonos siempre hemos intuido que la diferencia entre el habla poética y el habla cotidiana debe ser tan escasa, como sea posible y cada vez que los poetas han sentido que esta brecha crecía, han producido una revolución estilística, que ha devuelto las cosas a su cauce. [...] Por el contrario, la poesía francesa, tanto en la forma en que se escribe como en la forma en que se recita, ha enfatizado y consagrado su diferencia con el habla cotidiana.⁶¹

De manera que, aun desde una perspectiva más cercana a la posición del creador, estas inquietudes reflexivas sobre el hecho poético resultan similares a las cuestiones tratadas por los teóricos antes vistos. Nótese la semejanza entre la escisión entre habla cotidiana y habla poética con el texto de Dubsky acerca del estilo.

Octavio Paz vuelve sobre la cuestión del estilo, no ya como desviación de la norma, tal cual la concibió Jean Cohen, sino como los rasgos que distinguen a un poeta de otro, ora por los recursos literarios a los que con frecuencia recurre, ora por las estructuras gramaticales que elige. Octavio Paz insiste en este hecho que afecta la producción poética, al expresar:

Cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios. [...] A veces, claro está, el poeta es vencido por el estilo. Un estilo que, nunca es suyo, sino de su tiempo: el poeta no tiene estilo. [...] Un poeta se alimenta de estilos. Sin ellos no habría poemas. Los estilos nacen, crecen y mueren. Los poemas permanecen y cada uno de ellos constituye una unidad autosuficiente, un ejemplar aislado, que no se repetirá jamás.⁶²

Cuando se alude a un estilo poético sólido, inevitablemente se piensa en la obra poética de Jorge Luis Borges, el maestro por excelencia de la *enumeración cósmica*⁶³. El «Arte

⁶¹ W. H. Auden: «Escribir», en *El arte de leer*, Editorial Titivillus, traducción del inglés Juan Antonio Montiel, 2013, p. 22.

⁶² Octavio Paz: *El arco y la lira*, en *Obras completas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1967, pp. 14-15.

⁶³ Guillermo Rodríguez Rivera: *op. cit.*, p. 187.

poética» de Borges consiste en una serie de seis conferencias. En su segunda conferencia trata el tema de la metáfora, conferencia en la que infiere: «[...] aunque existan cientos y, desde luego, miles de metáforas por descubrir, todas podrían remitirse a unos pocos modelos elementales. Pero esto, no tiene por qué inquietarnos, pues cada metáfora es diferente: cada vez que usamos un modelo, las variaciones son diferentes».⁶⁴ Idea que retoma del ensayo «La metáfora» de su libro *Historia de la eternidad*, en el que reconoce la existencia metáforas que no pueden remitirse a ciertos modelos definidos. En las *kenningar* de la poesía islandesa «se lee, por ejemplo, que gaviota del odio, halcón de la sangre, cisne sangriento o cisne rojo, significan el cuervo; y techo de la ballena o cadena de las islas, el mar; y la casa de los dientes, la boca».⁶⁵ En la metáfora se funden dos realidades en una sola, a partir de sus semejanzas; en la *kenning*, sin embargo, el elemento análogo se encuentra velado. «Aristóteles, como se ve, funda la metáfora, sobre las cosas y no sobre el lenguaje; los tropos conservados por Snorri son (o parecen) resultados de un proceso mental, que no percibe analogías, sino que combina palabras».⁶⁶

Borges defiende la idea de que: «Si tomamos un buen diccionario etimológico [...] en algún sitio encontraremos una metáfora escondida».⁶⁷ Cuando se nombra una realidad por otra, tal como la entendió Aristóteles, lo que ocurre es un comercio de palabras en el que, a la larga, lo que gana es el lenguaje. La metáfora podría entenderse como la figura retórica que hace la función de moneda de cambio. Recuérdese que *metaphorá*, en griego, significaba 'traslado'. Como bien arguye Borges: «[...] si optamos por el pensamiento abstracto, tenemos que olvidar que las palabras fueron metáforas. Tenemos que olvidar, por ejemplo, que en la palabra *considerar* hay una sombra de astrología: *considerar* significaba originalmente 'estar en relación con las estrellas, hacer un horóscopo'».⁶⁸

Tales reflexiones constatan cómo vuelven sobre las mismas inquietudes, tanto los poetas como los teóricos, cuando de definir la poética se trata. En este caso, en lo relativo a la imagen

⁶⁴ Jorge Luis Borges: «Arte poética: seis conferencias», Barcelona, 2001, Cap. II, p. 6.

⁶⁵ Jorge Luis Borges: «La metáfora», en *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 382.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ Jorge Luis Borges: «Arte poética: seis conferencias», Barcelona, 2001, Cap. II, p. 1.

⁶⁸ *Idem*.

poética –la metáfora– que no es la única, pero sí la que más ha penetrado en la conciencia de los poetas.

El poeta Ezra Pound, que escribió en múltiples lenguas, va más lejos al dilucidar, en el ideograma chino, que el pictograma que representa «hombre», «árbol» o «amanecer» no es sino el resultado de un proceso, ora de desarrollo, ora de simplificación. El primitivo pictograma chino buscaba reconciliar la imagen con la idea, divorciándola del sonido.

Los egipcios utilizaron pictogramas, para representar los sonidos, pero los chinos todavía hoy utilizan pictogramas abreviados como imágenes; dicho de otro modo, el ideograma chino no trata de ser la representación pictórica de un sonido ni un signo escrito, que recuerde un sonido, sino que sigue siendo el dibujo de un objeto, de una cosa, en una posición o relación dada o de una combinación de cosas.⁶⁹

Sin embargo, como en el caso de Pound, los creadores, aunque vuelven al lenguaje para entender la creación poética, incursionan en nuevos vínculos y maneras inéditas de reflexionar sobre el tema de la poesía. Dichos criterios poseen similares preocupaciones a las planteadas por los teóricos y son susceptibles de paralelismos con propuestas académicas. En el sustrato de las ideas de Pound subyace una relación entre el lenguaje y lo poético.

La escisión que establece Paul Valéry no es entre el habla poética y el habla cotidiana, como lo hizo Auden, sino entre las dos acepciones del término «poética», que están bien delimitadas por la función que cumplen en la sociedad y por la legitimación que establecen las academias. Una acepción que considera lo poético como una condición emocional, privativa de una persona y de un contexto determinado y otra que estima la poética como trabajo intelectual, creador de valores estéticos. Prosigue Valéry:

Sabemos que, esa palabra tiene dos sentidos, es decir, dos funciones bien distintas. Designa en primer lugar, un estado emotivo particular, que puede ser provocado por objetos o circunstancias muy diferentes. Decimos de un paisaje,

⁶⁹ Ezra Pound: *El ABC de la lectura*, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, traducción del inglés Miguel Martínez Lage, Madrid, 1934, p. 29.

que es poético, lo decimos de una circunstancia de la vida, lo decimos, a veces, de una persona. Pero existe una segunda acepción de ese término, un segundo sentido más estricto. Poesía, en ese sentido, nos hace pensar en un arte, en una extraña industria, cuyo objeto es reconstituir esa emoción, que designa el primer sentido de la palabra.⁷⁰

En resumen, las consideraciones acerca de la poesía que han emitido los poetas en sus ensayos, retoman asuntos afines a los tratados por los teóricos. Auden alerta sobre la diferencia entre lenguaje poético y lenguaje cotidiano, con ganancia o pérdida de valores estéticos, en dependencia de la lengua de producción literaria. Valéry alerta sobre la diferencia entre las dos acepciones del término «poética», en el que interviene tanto la función que ocupa la poesía como la legitimidad académica, para asumirla, ora como estado emotivo personal, ora como hecho artístico. Borges concluye que todas las metáforas podrían remitirse a unos pocos modelos y que existen metáforas que no pueden remitirse a estos modelos, como es el caso de las *kennningar* de la poesía islandesa, en las que se combinan palabras. El concepto borgiano de metáfora disiente del aristotélico, que funda la metáfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje. Pound dilucida en el ideograma chino una poética pictórica, que halla su correspondiente en la naturaleza, entroncada con la analogía de la imagen con respecto al objeto. Asume, a su vez, la representación visual como concepto, por asociación de elementos existentes en la realidad objetiva.

Aun cuando las reflexiones de los poetas acerca de la poesía incurrieron en el lenguaje, mientras que las reflexiones de los filósofos insistieron en el pensamiento, vuelven sobre preceptos seculares como la imagen poética –la metáfora– y el habla poética –la retórica.

1.3. Presupuestos para el trazado de una poética implícita

El recorrido por las teorizaciones sobre la poesía desde los clásicos hasta perspectivas más contemporáneas, incluyendo la visión de los propios creadores, permitió constatar que los

⁷⁰ Paul Valéry: «Palabras sobre la poesía», en *Teoría poética y estética*, Visor Libros, traducción del francés Carmen Santos, Madrid, 1990, pp. 135-136.

elementos fundamentales a tener en cuenta para desentrañar el pensamiento poético de un autor son: la naturaleza de la creación poética, la posición del artista, la relación de la poesía con otros discursos, la imagen poética y la función de la poesía. Existe, además, una coincidencia entre estos aspectos fundamentales que han marcado el pensamiento sobre y desde la poesía, con respecto a las elecciones metodológicas que han realizado los críticos e investigadores para delinear las poéticas autorales. García Bermúdez afirma que:

Uno de los elementos centrales, para caracterizar la poética explícita es el concepto de poesía, el cual incluye cuestiones varias, según la singularidad del pensamiento poético del creador, pero tradicionalmente, esos aspectos confluyen en matrices temáticas, como lo son: la naturaleza y la esencia de la poesía, su función y su relación con la realidad, el modo de producción y de recepción de la poesía, el sujeto creador, etc.⁷¹

Aunque la autora se refiere, específicamente, a los estudios de poética explícita, se considera que su aseveración resulta válida para cualquier esbozo de la poética de un autor. Por tanto, para el trazado de una poética implícita se consideran como presupuestos esenciales las matrices temáticas de las cuales se deduce la cosmovisión del poeta. Estas matrices han de ir en consonancia con los aspectos que han sido fijados por filósofos, teóricos, críticos, investigadores y poetas, a lo largo del tiempo, acerca del pensamiento poético.

Para trazar una poética implícita en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca, se analizó las matrices temáticas recurrentes en su poesía, así como los segmentos poemáticos con los que el autor discursa y las poéticas que asume. Por consiguiente, para el trazado de la poética implícita de este autor, se hizo pertinente la inclusión de otros elementos que no han sido usualmente considerados en otros trazados, como los diálogos intertextuales con otros poetas y otras poéticas.

Apenas existen estudios que hayan vinculado la intertextualidad como aspecto a considerar para definir una poética. Al respecto, uno de los pocos estudios que se han realizado con dicha imbricación es el de Helena Beristáin, quien en *Análisis e interpretación*

⁷¹ Yuleivy García Bermúdez: *op. cit.*, p. 48.

del poema lírico considera los segmentos discursivos de un autor y el tejido cultural que le precede.

Beristáin retoma el concepto de *intertextualité*, acuñado por Julia Kristeva en 1967, para aplicarlo al análisis poético. Kristeva establece una «[...] distancia del autor, respecto de sí mismo, como desdoblamiento del escritor en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado».⁷² La dialogicidad bajtiniana, sobre la que están sentadas las bases de la teoría de la intertextualidad, cambió radicalmente la conciencia escritural del creador y la posición del autor con respecto a la obra.

Uno de los criterios más consecuentes acerca de la cuestión de la intertextualidad es el de Ryszard Nycz. En «La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos», se entiende la intertextualidad desde tres problemas. El problema de la relación texto-texto, el problema de la relación texto-género y el problema de la relación texto-realidad. Nycz sostiene que, aun cuando la intertextualidad pierda cierta legitimidad en el marco de la teoría literaria por su uso desmesurado en las academias y sea descartada para estudios ulteriores, la intertextualidad continuaría siendo, como categoría descriptiva, uno de los aspectos insoslayables de la literatura posmoderna.

Otro de los criterios más significativos acerca de la intertextualidad es el de Genette, quien considera la poética como una cuestión intertextual, lo que la reduce al mero ejercicio erudito de desvelar los infinitos textos que subyacen, uno tras otro, capa tras capa, en el gran palimpsesto que es la cultura. Genette no señala la distinción entre un texto artístico u otro no artístico, cuando en su artículo refiere:

El objeto de la poética, no es el texto considerado en su singularidad (ese es, más bien, el asunto de la crítica), sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (como se dice, y es un tanto lo mismo, «la literariedad de la literatura»), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– a la que pertenece cada texto singular. Hoy yo diría más bien, de una manera más amplia, que ese objeto es la

⁷² Julia Kristeva: «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en *Intertextualité*, Ed. Criterios, traducción del francés Desiderio Navarro, La Habana, 1996, p. 10.

transtextualidad o trascendencia textual del texto, que yo definía ya, toscamente, como «todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos».⁷³

En «La literatura a la segunda potencia», Genette resume la poética a una categoría intertextual. El teórico se retracta del concepto de architextualidad del texto, con el que había definido el objeto de la poética, para luego atribuírselo a la transtextualidad o trascendencia textual del texto. Todo texto, al ser intertextual, es decir, al permanecer en diálogo continuo con otros textos, otros géneros y otras realidades, puede recibir el apelativo de artístico, puesto que su concepto de trascendencia textual se refiere a la relación intrínseca de los textos y no a la producción espiritual de los mismos.

Genette, al identificar la architextualidad del texto con la literariedad, la convierte en objeto de la poética y torna la literariedad en un arduo ejercicio cultural de entretejer los infinitos textos, como si todo texto fuese un texto literario. La poética asume la función contraria: separar los textos literarios de los no literarios, aun consciente de su devenir de un número infinito de textos, o sea, del palimpsesto de la cultura.

Para los romanos, la palabra *textum* quería decir 'tejido'. Leer es deshilar ese gran tapiz que es la cultura; escribir es volver sobre lo tejido. La intertextualidad es la teoría que concibe la literatura como entramado de citas, como *plagio lúdico*,⁷⁴ como un canibalismo cultural, como juego consciente del texto para con el tejido cultural que le precede. Teoría organizada del reciclaje, que privilegia la condición erudita del creador, en detrimento del despliegue de la imaginación, lo que la convierte, a primera vista, en una literatura de élite que deja fuera a las masas o, lo que es lo mismo, en una literatura de la literatura, desde ella y para ella.

Todo texto dialoga, secretamente, con un número infinito de textos, para un volumen moderado de niveles de lectura. El autor ha sido desplazado de todo protagonismo que alguna vez le fue concedido al creador, pues él solo entreteje los hilos del telar de la cultura. Los textos son tejidos. La teoría de la intertextualidad conduce, inevitablemente, a la muerte de

⁷³ Gérard Genette: «La literatura a la segunda potencia», en *Intertextualité*, Ed. Criterios, traducción del francés Desiderio Navarro, La Habana, 1996, p. 53.

⁷⁴ Manfred Pfister: «¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?», en *Intertextualité*, Ed. Criterios, traducción del inglés Desiderio Navarro, La Habana, 2004, p. 142.

la creación. No es ya el ingenio lo que prima, sino la erudición. Cuando se gana en erudición, se pierde en ingenio.

El hecho de que Tosca asuma parcialmente otras poéticas, no significa que carezca de poética o que ello le reste distintividad a la suya. Asume otra poética como pretexto para jugar al plagio y participar del canibalismo cultural que es propio de la literatura posmoderna, omnívora y juguetona.

En ciertos casos, el abandono de la poética autoral no implica pérdida de la imaginación, sino que más bien, asevera la flexibilidad del pensamiento poético del autor para asimilar las nuevas corrientes literarias e incorporarlas, sin tapujos, al calor de los nuevos tiempos, en su propia obra. El arte tiene por oficio replantearse los caducos preceptos, a través de la interiorización de la belleza.

No todo poeta que emplea el intertexto como procedimiento de la composición lírica, lo asume como rasgo característico de su poética. Que un poeta se describa a partir de su relación intertextual es poco usual, a pesar de ser el intertexto un rasgo literario consciente en la literatura posmoderna del segundo milenio de nuestra era.

CAPÍTULO 2: LA POÉTICA IMPLÍCITA DE ALBERTO RODRÍGUEZ TOSCA

Para trazar la poética implícita de Alberto Rodríguez Tosca, se hizo pertinente establecer un criterio de discriminación y selección de poemas, en los cuales se percibieron las matrices temáticas predominantes en su poesía, teniendo en cuenta además los diálogos intertextuales que el poeta establece con otros poetas y otras poéticas, para luego coleccionar los elementos distintivos que componen su poética implícita, que resulta de lo que los propios textos arrojan.

2.1. Principales matrices temáticas en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca

Para deducir las matrices temáticas predominantes en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca, se hizo pertinente cribar su corpus poético, para conformar el pensamiento poético del autor, según la naturaleza de la creación, la posición del artista, la relación de la poesía con otros discursos, la imagen poética y la función de la poesía.

Tosca, en su poemario *Todas las jaurías del rey* (1987), bajo el predominio de tres matrices temáticas: la inquisición del silencio, la desesperación del viajero y la soledad del residente, alude con un alto vuelo lírico al período de censura de libros y del silenciamiento de autores cubanos, conocido en la historiografía del arte como el Quinquenio Gris. Jorge Fonet, en *El 71: anatomía de una crisis*, lo periodiza a partir de la prohibición del cortometraje *PM*, que Orlando Jiménez Leal y Alberto Cabrera Infante rodaron en 1960. Sin embargo, la censura artística alcanzó su clímax en 1971, con Luis Pavón Tamayo al frente del Consejo Nacional de Cultura.⁷⁵

La inquisición del silencio como matriz temática tiene lugar de manera solapada y carga, como principio, la causa de la autocensura, lo cual es comprensible, si se tiene en cuenta que publicar en la década del ochenta en Cuba era difícil, tratándose, por demás, de un autor inédito hasta entonces. La autocensura se percibe, sobre todo, en el poema «El silencio creador», en el que el sujeto lírico, que además es artista, apela a la flagelación, que se

⁷⁵ Jorge Fonet: *El 71: anatomía de una crisis*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2013, p. 174.

exterioriza en el rol de madre: «aquí debió despertar mi madre./ Coserme la lengua con un hilo negro y sagrado». La sutura de la lengua implica la censura; el color del hilo, el luto por los que ya no están, aunque siguen vivos en otra parte; la condición del hilo, la mano del poder, que ciertas acciones ejecuta. En el poema «Preámbulo del viaje», se dice: «Los pasajeros miran por el cristal:/ ¿por qué no preguntan, si ninguna respuesta/ podrá hacerlos volver,/ como ningún silencio puede hacerlos partir». La ironía con la que el sujeto lírico inquiere sobre la condición del exiliado, constituye la voz de los censurados. Los censurados se valen de la ironía para expresar lo que otros no pueden.

La desesperación del viajero como matriz temática se percibe, más que en otros poemas, en «El viajero», donde al sujeto lírico no parecen importarle las condiciones del viaje, incluso, ni si se llega, sino tan solo el viaje, el acto de escapar de una realidad para entrar en otra. En el poema se lee: «si no hay un mar donde extraviarse:/ ¿para qué queremos la brújula?/ ¿qué clase de viajero es ese que no se extravía?». Vuelve el sujeto lírico a utilizar la ironía, en este caso, para referir la multitud de desaparecidos en el mar.

La soledad del residente como matriz temática se observa, entre otros, en el poema «Todos regresan», en el que se dice: «menos yo, todos se han ido/ menos yo, todos menos yo/ eligieron un camino para regresar,/ una voluntad para irse; yo he quedado/ dueño y señor de lo que todos dejaron». Se siente una honda soledad en el poema, una soledad infinita. Sin embargo, se avista una esperanza: la del regreso del hijo con la madre, del hermano con el hermano, del padre con el hijo. Lo que todos dejaron, en efecto, fue el país. No pudieron llevarse el país o, tal vez, se lo llevaron al contemplarlo por última vez.

Tosca, en su poemario *Otros poemas* (1992), bajo el predominio de dos matrices temáticas: la imperturbabilidad del estado de las cosas actuales y la inversión de la realidad, muestra un estilo, en cierto sentido, más intelectual de lo acostumbrado, en el que invita a la experiencia de una lectura diáfana y dilecta, esto es, reflexiva o, si se quiere, filosófica.

En el poema «I» se lee: «Un río, desde que alguien dijo que se llamaba/ *un río*, ya no pudo ser, si quiso, *un árbol*». El acto de nombrar las cosas, de establecer convenciones, las vuelve inmanentes. Mientras que en el poema «Salmos del visitante (I)», la imperturbabilidad del estado de las cosas actuales adquiere una connotación ontológica, en contraste con la anterior, nominalista. Léase: «Solo un hombre es/ el mismo, siempre,/ y su sitio y su hora/ varían con

el rayo/ de la luna o del sol». Algo divergente sintió Heráclito: «Todo se mueve y nada permanece. No podrás sumergirte dos veces en el mismo río».⁷⁶ Cambia el hombre y cambia el río, según la doctrina de Heráclito. Heráclito enseña la dialéctica, a través de la metáfora del río: todo fluye. Muta el rayo, pero el hombre permanece, según el sujeto lírico del poema de Tosca. Tosca enseña la inmanencia. En ambos casos el ente humano, se torna mediador de las cosas tangibles, del río y del árbol, del rayo de la luna y del rayo del sol. O como dijo Protágoras de Abdera: «El hombre es la medida de todas las cosas».⁷⁷

La inversión de la realidad como matriz temática se percibe, sobre todo, en los poemas «Salmos del visitante (V)» e «Informe sobre ciegos». En el primero se lee: «Una mano se parece/ a otra mano, pero el movimiento/ y después la huella/ en el aire, dirán que una mano/ se parece a un puente». El movimiento constituye aquí la ruptura de la lógica formal, esto es, de la mano como miembro superior del cuerpo humano, a la mano como elemento arquitectónico, que tiene por finalidad la unión de dos cuerpos distantes en el espacio vacío. En el segundo: «Y hay todavía quien pone en duda la vieja,/ la simple teoría de que la sombra no es más/ que el sol hacia adentro». El sujeto lírico somete al cuestionamiento, no de una duda, sino de una afirmación. En este caso, de un sofisma, que parte del argumento de la inexistencia de la sombra, al no ser medible ni poder pesarse. Se afirma, en su lugar, la no existencia de la luz para referirse a la sombra. En todo caso, si es perceptible, al menos, a alguno de los cinco sentidos, entonces pertenece a la realidad objetiva, posee una existencia independiente de la subjetividad humana.

Tosca, en su poemario *Escrito sobre el hielo* (2006), bajo el predominio de la matriz temática de la incomunicación del sujeto, reúne tanto los poemas que escribió en Artemisa en la década del ochenta y tres, como los que escribió en Bogotá en la década del noventa y cuatro, en los que se percibe un ligero cambio en los conjuntos de tópicos. Tal es el caso del poema «Viéndolas llegar a la Universidad», en el que recurre al tópico del profesor lascivo para con sus estudiantes, que también se da en el poema «Viernes/ los nuevos mandamientos/ y otros pecados capitales», de su próximo poemario *Las derrotas* (2008).

⁷⁶ Platón: «Crátilo», en *Diálogos*, T.II, Editorial Gredos, traducción del griego J. L. Calvo, Madrid, 1992, p. 397.

⁷⁷ Platón: *op. cit.*, p. 368.

La incomunicación del sujeto como matriz temática, se hace un tanto más notable en los poemas «Letanía del dragón», en el que surge la existencia de dos barreras comunicativas: la primera, de origen acústico; la segunda, de origen óptico. En el poema se lee: «Ahora recorro el paisaje el dibujo encerrado la silenciosa explosión que retiene tu piel/ como un mensaje para nadie escrito en una piedra invisible». Y en el poema «Toda la dicha está en una cabina de teléfono», la barrera comunicativa es también de origen acústico, esta, sin embargo, procede de una limitación física, a diferencia de aquella, que procedía de una limitación intelectual. Léase: «No hay diferencia entre tu palabra/ y la mía, salvo que/ nuestros interlocutores son sordos», en el que el mensaje se trunca, pero no se autoanula, pues emisor y destinatario comparten el mismo código silente.

Tosca, en su poemario *Las derrotas* (2008), bajo el predominio de dos matrices temáticas: la concepción circular del tiempo y el sujeto agónico, anuncia su lírico inventario de pérdidas desde los paratextos «Aquí comienza la enumeración de mis derrotas» y «Aquí termina la enumeración de mis derrotas». El poema póstico y el poema clausura, sajados por una poética de lo testimoniante, en la que el poeta agota todas las posibilidades de uso del recurso expresivo de la enumeración caótica y donde la franja que escinde el yo autoral del yo lírico es estrecha.

El poema póstico y el poema clausura, que comienzan: «las que me propiné me propinaron» y que concluyen: «Buenos días, siglo./ Por fin nos encontramos./ Ojalá no hayamos llegado tarde a la cita», dan fe de la concepción circular del tiempo, matriz temática que abraza toda la obra y en la que se intercala un día de la semana, con su respectivo número, en cuatro secciones, es decir, durante cuatro semanas, de modo que el lector siente la sensación de haber consultado, por espacio de un mes, las páginas de una autobiografía ficcional de alto vuelo lírico.

El sujeto agónico como matriz temática en la poesía de Tosca induce a reconocer cuán envuelto en cerco autodestructivo se halla el sujeto lírico. En el poema «Sábado/ *desayunos*» se dice: «buenos días mundo buenos días aguja de coser entra en mis ojos y hazme portador de una ceguera amable (ya vi lo suficiente gracias)». El día hace las veces de un mesero, mientras que el sujeto lírico se desayuna la tristeza y pide la pérdida de la visión, que no aparece en el menú. La agobiante sucesión, indetenible, de las noches y los días, hacen del

poemario *Las derrotas* (2008) una desgarradora confesión. La confesión de un poeta fracasado, no en el ámbito literario, sino en el ámbito personal: entierros, destierros, traiciones. El sujeto que lucha agoniza para sobrevivir al sinsabor del hastío. La sensibilidad de un poeta es mayor y, por ende, más brutal, más autodestructiva. Visceral, como César Vallejo, Tosca le canta al hastío. Tosca es al hastío, lo que Vallejo al dolor.

Tosca, en su poemario póstumo *Cédula de extranjería* (2016), bajo el predominio de la matriz temática del extranjero en tierra hostil, aborda hasta la saciedad la hostilidad que significa vivir en una tierra extraña, en una realidad más abrupta, agresiva y beligerante de lo que un hombre sea capaz de soportar.

La matriz temática del extranjero en tierra hostil adquiere su máxima expresión en los poemas: «4» y «7» de la primera sección «Patria en el tiempo» y en «4» de la tercera sección «Prófugo de servicio». En estos poemas se hace notar la creciente añoranza del regreso a la amada patria, en la que aún titilan los más vívidos recuerdos de una infancia que, de a poco, se delezna en la memoria. En el poema «4» se lee: «El Extranjero sabe que las piedras que pisa no son tuyas. Ni las bocas que besa, ni los vinos que bebe, ni [...] las noches que se inventan las estrellas para cumplir con el encargo de una Isla que suplica». Las palabras «Extranjero» e «Isla», en mayúscula, porque pasaron de ser simples sustantivos a convertirse, bajo el recurso retórico de la prosopopeya, en sujetos cabales: la Isla que suplica y el Extranjero que se sabe dueño de nada. La prosopopeya, en esta prosa poética, acorta las distancias entre las palabras «Extranjero» e «Isla», que la cadencia del discurso separa.

En el poema «7», Tosca remite a las voces latinas *hospes* 'huesped, extranjero'⁷⁸ y *hostis* 'extranjero, enemigo',⁷⁹ para connotar la hostilidad del ser extranjero, de la no pertenencia al lugar en el que se permanece, del no sentirse bien en ningún sitio, esa visión, paradójica y cosmopolita a la vez, de que la patria es el mundo, pero que el mundo no es la patria. Léase: «*Hospes, hostis!*, escucha el Extranjero a la salida de la Plaza. El discurso del señor Presidente ahuyenta a las palomas. Su mano sobre el pecho imita el gesto de los dedos cruzados tras la espalda». El sujeto lírico muestra su descontento, no con la política, sino con el político. La política: el ejercicio de las leyes humanas que reagrupa y organiza la

⁷⁸ José M. Pabón: *Diccionario manual latín clásico-español*, Editorial Vox, Madrid, 1978, p. 231.

⁷⁹ *Idem*.

distribución de la riqueza, torcida a favor de las necesidades aparentes de la persona que rige. Contrario a lo que se piensa, el fin de la política es unir a los hombres, no escindirlos, de eso se encargan las ideologías.

En el poema «4» de la tercera sección se lee: «A las Oficinas de Inmigración/ les debo el hospital y el número, la magia y el reloj». La agonía del extranjero, por conseguir una cédula de identidad, se torna hostil. Enemigo de sí mismo, el sujeto no logra encontrar en ninguna parte el *locus amoenus* 'lugar ameno'. Su hostil agonía de extranjero converge con la caótica enumeración de las derrotas del sujeto agónico del poemario anterior, en el que primaba la concepción circular del tiempo, donde todas las cosas retornan al sitio del que partieron. Convergen las matrices, se concatenan los tópicos.

Del recorrido por los textos, se infiere que las matrices temáticas que conforman la poética implícita de este autor son: la inquisición del silencio, en la que principia la censura; la desesperación del viajero, que arriesga su vida en las aguas del mar Caribe; la soledad del residente, víctima de la destrucción de la familia como consecuencia del exilio; la imperturbabilidad del estado de las cosas actuales, síndrome del pensamiento vertical; la inversión de la realidad, como respuesta a la enajenación del individuo; la incomunicación del sujeto, como refugio del ser humano, ante la acosadora realidad; la concepción circular del tiempo, síndrome del retraimiento y de la muerte de toda esperanza; el sujeto agónico, en el que la lucha no es contra los otros, sino contra uno mismo, uno es el enemigo de sí mismo y de los otros; el extranjero en tierra hostil, en el que el sujeto no logra asentarse en ningún sitio, amenazado por el hambre, la guerra y la muerte, ningún sitio le resulta paradisíaco. Todas parecen converger en una poética de la agonía. Agonía resultante de la sensibilidad del sujeto poeta ante los imperativos contextuales.

2.2. Diálogos intertextuales de Alberto Rodríguez Tosca con otros poetas y otras poéticas

Para desentrañar los diálogos intertextuales de Alberto Rodríguez Tosca con otros poetas y otras poéticas, se partió de una lectura del tejido cultural. Los hilos de sentido que Tosca va entretejiendo con los hilos de sentido de la cultura que le precede. Se siguió el criterio de

Ryszard Nycz, quien postula la definición de intertextualidad desde el enfoque de tres problemas esenciales a tener en cuenta, según el tipo de relación textual: texto-texto, texto-género, texto-realidad.

La intertextualidad texto-realidad halla en Tosca un poeta fidedigno. Nótese el incremento de las imágenes provenientes de la historiografía, en donde es preciso acudir a la textualidad histórica para comprender el sentido cabal del poema: «poesía/ país pueblo magia dios revolución/ lenin *qué hacer* kremlin estatua de la libertad/ hoz martillo wall street voz bandera mayo 1968/ sortilegio hacha ucha cheguevara juventud/ ideología ("falsa conciencia") ideología/ tlatelolco world trade center cuito cuanavale/ marquetalia chiapas hirosshima muro de berlín», [«Jueves/ *todo lo sólido se desvanece en el aire*/ (a la manera de carlos marx)»].

De su libro *Las derrotas* (2008) este poema en el que, en un principio, prima la enumeración cósmica por contraste, debido a la suma ordenada de la enumeración, para entrar luego en su acostumbrado caos, donde la enumeración se torna azarosa y el contraste se pierde. Tosca coloca símbolos ideológicamente antagónicos, el comunismo frente al capitalismo, que evidencian la desenfrenada lucha por la primacía del poder, entre las dos grandes potencias, Rusia y Estados Unidos: el Kremlin de Moscú y la Estatua de la Libertad, la hoz y el martillo y Wall Street. Para luego extenderse geográficamente al mayo francés de 1968, en el que proliferaron las protestas estudiantiles de izquierda contra la sociedad de consumo; la freguesía de Barcelos, Ucha; el argentino Ernesto, que murió en Bolivia por la independencia de América; el Tratado de Tlatelolco, en el que se prohibió la tenencia de armas nucleares, en América Latina y el Caribe, tras la crisis de los misiles en Cuba; World Trade Center, el complejo de edificios, en el Bajo Manhattan, contra el cual se estrelló un avión el 11 de septiembre de 2001; la Batalla de Cuito Cuanavale, en la frontera de Sudáfrica, en la que se derramó sangre cubana; la erupción del Nevado del Ruíz, en la Cordillera Central de los Andes, en la que murieron cerca de veintitrés mil caldenses y tolimenses; la discriminación de las comunidades indígenas, que desencadenó el levantamiento zapatista de Chiapas en 1994; el inicio de la era nuclear, con la detonación de la bomba de neutrones, el 6 de agosto de 1945 en Hiroshima y el 9 en Nagasaki; la caída del Muro de Berlín, el 9 de noviembre de 1989 y la posterior reunificación alemana.

Este juego de contrarios, capitalismo versus comunismo, en el que se contrastan símbolos ideológicamente antagónicos, expresan la desesperanza del mundo moderno ante la concatenación de sucesos históricos trágicos, de ahí la circularidad del tiempo que desemboca en una angustia infinita del sujeto.

En este poema, correspondiente a la tercera sección bajo el título: «Un golpe de dados», Tosca da vitalidad expresiva al imponer el recurso literario de la ausencia de la mayúscula y de la ausencia de signos de puntuación, para reforzar en el lector la sensación de ausencia y la sensación de soledad, no solo en el poema antedicho, sino en todos los poemas, cuyo título corresponde a un día de la semana y no a un número.

Al utilizar en *Las derrotas* (2008) la intertextualidad texto-género, Tosca juega con los códigos intertextuales para mostrar lo baladí de este recurso. Al hacerlo, critica el proceso de banalización y vulgarización de la poesía en el siglo XX.

La intertextualidad texto-género ocurre moderadamente, es decir, en contados poemas. De *Las derrotas* (2008) el poema-cartel «Jueves/ *¡este jueves se prohíbe/ terminantemente cualquier tipo de experimentación!*», en el que el título abarca más información de la que el propio poema posee. El poema consta de solo tres palabras: un verbo, un artículo y un sustantivo, a modo de sentencia:

(pase la página)

El caso más extremo es el poema-cédula «9»:

No. 291294 291294 291294 291294 291294

De *Cédula de extranjería* (2016) este poema, en el que el número de cédula de identidad se repite cuarenta y una veces consecutivas, durante dos períodos y cuarenta veces durante otro, esto es, unas ciento veintidós veces, lo que provoca en el lector una sensación de agobio, marcada por la compulsiva reiteración numérica que abarrotta la página. La ausencia de palabras entronca con la inquisición del silencio y con la incomunicación del sujeto, síntomas de la agonía.

En el caligrama «Jueves/ *desde un lejano resplandor/ alguien preñó de un agrio abatimiento/ las horas de este día*», el poema consiste en el refrán, entrecortado y repetido:

no por muc
ho madrugar am
anece más te
mprano

El refrán se reitera hasta que el día consume su parto, lo que simula la pujanza del día para despojarse de las horas.

En el caligrama «Jueves/ *el leñador llega al bosque una hora antes del alba/ y encuentra intacto el árbol de la vida*», el poema consiste en la palabra, entrecortada y repetida:

hacha hacha hacha ha
chas hacha hacha hacha

La palabra se reitera hasta que el alba ilumina el bosque. El poema concluye con una leve variación, la interrogante:

hacha... recuerdas?

La conclusión del verso parece dar participación al lector del acto de la tala.

El discurso entrecortado de los caligramas aquí expuestos, pertenecientes al poemario *Las derrotas* (2008), corresponde a la incapacidad del sujeto para comunicarse fluidamente, por lo que Tosca se vale de la repetición para connotar aún más esta barrera comunicativa. La angustia de la incomunicación deviene experimentación.

De su libro *Escrito sobre el hielo* (2006), el poema «Carta al poeta Juan Manuel Roca» establece un tejido intertextual genérico con el poema-carta. A partir del epígrafe: «No sé a quién pedirle que abra su ventana/ para que entre esta carta puesta/ en el buzón del viento», tomado de la poesía de Juan Manuel Roca, Tosca da contestación al poema, jugando con los códigos de la escritura epistolar: «Juan Manuel:/ He abierto una ventana/ y ha entrado la carta que tú pusiste/ en el buzón del viento». El poema participa del tono confesional: «Juan Manuel,/ tampoco yo nunca fui a la guerra» y en la posdata: «(a una carta puesta en el buzón del viento la explica/ una taza de alcohol no un árbol no los libros)». Además, alude a personas que el remitente y el destinatario conocen: «el invierno la golondrina que no hace

verano/ los aparecidos:/ Luz/ Guillermo/ Armando/ María Isabel/ el tío Luis/ las artesanas de Zipaquirá», y emplea las marcas temporales propias de la epístola: «*Artemisa, 1988*».

En *Las derrotas* (2008) la intertextualidad texto-texto, más prolífica en la poesía de Tosca, se presenta de dos modos esenciales: en primer término, a través del diálogo de poema a poema, entre Tosca y algún otro poeta o a través del diálogo de poema a texto, con referencias implícitas y explícitas, sobre todo, a la teología y a la filosofía. En segundo término, a través de la contaminación de poética a poética, en la que se percibe la despersonalización del sujeto en desmembraciones del yo.

En el antedicho poemario, la despersonalización del sujeto constituye uno de sus elementos más significativos y tiene su antecedente más palpable en los heterónimos de Fernando Pessoa, quien a la manera de Ricardo Reis escribió: «Tengo más de un alma./ Hay más yoes que yo mismo./ Existo, sin embargo,/ indiferente a todos./ Los hago callar: yo hablo».⁸⁰

Cuando Tosca asume otra poética, la anuncia con el paratexto *a la manera de*, para valerse del género, tono y estilo del poema precedente, que imita y hace suyo. La diferencia sustancial del recurso de la despersonalización del sujeto en desmembraciones del yo de Pessoa, con respecto a la de Tosca, radica en que el primero utilizaba heterónimos, esto es, entelequias ficcionales, mientras que el segundo se valía de personajes reales, como lo hizo Platón en sus múltiples diálogos.

La relación intertextual de poema a poema se muestra declarada, explícita, en la cual el poeta sucedáneo participa del canibalismo de la cita del poema precedente. Tosca, al citar en su poema «Domingo/ *un golpe de dados jamás abolirá el azar*/ (a la manera de stéphane mallarmé)» los versos del poema «Ah, que tú escapes» de José Lezama Lima, participa del canibalismo cultural. En caso contrario, también aparece la relación intertextual no declarada, implícita, en la que el poeta sucedáneo participa del plagio lúdico del poema precedente. En este caso, Tosca participa del plagio estético, al invitar en su poema «26» a que formen parte de él los versos de «Aullido por Carl Solomon» de Allen Ginsberg. Esto representa dos fases de un mismo fenómeno: la cita y el plagio, según la declaración explícita o implícita del

⁸⁰ Fernando Pessoa: «94», en *Odas de Ricardo Reis*, Editor digital: riverrun 21.06.13, traducción del portugués Ángel Campos Pámpano, prólogo César Antonio Molina, [s.l.], 1999, p. 83.

autor, hecho que lo convierte en "copista" o en "ladrón", en el sentido estético de los términos. La teoría de la intertextualidad desmiente la autoría, total e individual, de la creación literaria a manos de un solo creador, pues todo texto refiere un texto anterior. Entre los partícipes de esta revelación teórico-literaria se inserta Alberto Rodríguez Tosca.

En la relación intertextual declarada: «el terror a la página/ en blanco la imagen en fuga *jah que tú escapes!*/ el estrépito de *un caracol nocturno en un/ rectángulo de agua* (la poesía)», [«Domingo/ *un golpe de dados jamás abolirá el azar*/ (a la manera de stéphane mallarmé)»], a través del uso de la cursiva se hace evidente la cita de los versos iniciales del antológico poema «Ah, que tú escapes», en el que Lezama evoca la fugacidad de la inspiración poética: «Ah, que tú escapes en el instante/ en el que ya habías alcanzado tu definición mejor».⁸¹ Se cita también la *no definición*⁸² lezamiana del concepto de poesía: «¿La poesía? Un caracol nocturno en un rectángulo de agua».⁸³ Para Lezama la poesía no necesita más definición que el acercamiento a la propia poesía, al poeta y al poema.

En la relación intertextual no declarada: «He visto las mejores mentes de mi generación desvanecidas en el aire como asustados cálamos a punto de caer» del poema «26», se establece una conexión solapada con el poema «Aullido por Carl Solomon»: «He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, famélicos, histéricos, desnudos,/ arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en busca de un colérico picotazo».⁸⁴ La elección de este poema póstico con el que Allen Ginsberg denigra la situación que ambos poetas, Ginsberg y Solomon, sufrieron en el manicomio de Rockland por indisciplina intelectual, resulta ilustrativo de la filiación de Tosca por el subtexto vanguardista, que unido a la asunción de los caligramas ejemplificados anteriormente, dan muestra de una predilección del autor por el canon poético vanguardista. La intertextualidad no declarada exige al lector una competencia lectora, de lo contrario, pasa inadvertida.

⁸¹ José Lezama Lima: «Ah, que tú escapes», en *José Lezama Lima*, Ed. UNAM, selección y notas David Huerta, México, 2007, p. 14.

⁸² José Lezama Lima: *Diarios: 1939-1949/ 1956-1958*, Ediciones Unión, compilación y notas Ciro Biachi Ross, La Habana, 2010, p. 168.

⁸³ José Lezama Lima: «Fragmentos y aforismos», en *José Lezama Lima*, Ed. UNAM, selección y notas David Huerta, México, 2007, p. 30.

⁸⁴ Allen Ginsberg: «Aullido por Carl Solomon», en *Aullido y otros poemas*, Visor Libros, traducción del inglés Katy Gallego, prólogo William Carlos Williams, Madrid, 1993, pp. 7-25.

También se localiza un diálogo intertextual entre el poema y el texto teológico: «siempre hallarás más respuestas/ en el clítoris de una puta que en los 33 tomos/ de la *summa theologiae* de santo tomás de aquino/ siempre hallarás más preguntas en los pezones/ de una colegiala que en el *credo quia absurdum*/ de quinto septimio florencio tertuliano y todos/ los padrecitos juntos», («Viernes/ *los nuevos mandamientos/ y otros pecados capitales*»). Tosca contrasta la experiencia vivencial frente a la experiencia mística. En el poema se percibe una fuerte oposición: Dios/hombre, naturaleza humana/naturaleza divina, en la que triunfa la libido por sobre la epifanía.

De similar forma se observa el diálogo intertextual de poema a texto filosófico: «yo he sido una vez águila y moza y pez mudo/ en el mar he visto caer los muros levantarse/ las aguas en briosas mareas contra las míticas/ ciudades he hablado con los dioses (me han mentido)», [«Miércoles/ *yo he sido una vez águila y moza/ y pez mudo en el mar/* (a la manera de empédocles)»]. El poema evoca la filosofía de Empédocles de Agrigento, que aduce el primer principio de la termodinámica, la ley de la conservación de la energía, en la cual se postula que la energía no se crea ni se destruye, sino que se transforma en otra forma de energía. En palabras de Empédocles: «Yo fui, una vez, mancebo y he sido, otra vez, doncella;/ yo fui una rama, yo he sido un águila y un mudo pez que surge del mar».⁸⁵ La similitud de los elementos movilizados en el verso de Tosca (águila, moza, pez mudo) con la cita de Empédocles (mancebo, doncella, rama, águila, mudo pez) es evidente. En este caso, la referencia intertextual contrasta con la matriz temática de la imperturbabilidad del estado de las cosas actuales, pues la metempsicosis alude a la mutabilidad, a la posibilidad de transformación del sujeto lírico, a la conservación de la energía, a la perdurabilidad de la materia.

En el juego de la contaminación de poética a poética, Tosca, el poeta sucedáneo, se apropia de los conjuntos de tópicos y de las matrices temáticas del poema precedente, haciendo uso del canibalismo de la cita y del plagio lúdico, para amoldarlo a su poética. Poética que no necesariamente coincide con la del poeta precedente. Al declarar abiertamente las influencias que otros poetas han dejado en su poesía y al asumirlas e incorporarlas a su acervo escritural

⁸⁵ Diógenes Laercio: *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, El Ateneo Editorial, traducción del griego José Ortiz y Sanz, Buenos Aires, 1947, L. IX, p. 532.

como elemento cardinal de su poética, Tosca abre una nueva brecha de interminables significados, según la competencia lectora de cada individuo. Brecha en la que el poeta que juega, que también es lector, participa de una contaminación incluso previa: la del traductor. Ello se percibe en el poema «Viernes/ *no te mates*/ (a la manera de carlos drummond de andrade)» de Tosca, que remite al poema «No te mates» de Carlos Drummond de Andrade. En este caso, se trata de una contaminación ideotemática, en la que se resemantiza en cada lectura y con cada lector, la dimensión de lo nuevo contra lo viejo, de lo seglar contra lo canónico, de lo particular contra lo universal.

Tosca establece un juego paralelo entre su poema y el poema de Andrade, en el que se vale de los conjuntos de tópicos recurrentes del poeta brasileño para resemantizar el suicidio de un poeta, visto desde la perspectiva de un poeta cubano-colombiano en otro contexto histórico. Como un juego de espejos, en el que el sujeto refractado se contempla en una imagen tergiversada de sí mismo: el sujeto lírico, Alberto, evoca los versos de un poema en el que a otro sujeto lírico, Carlos, le acontece la misma intermitente e inquietante voz que al suicidio incita. Nuevamente este diálogo intertextual remite a una de las matrices temáticas del poeta cubano: el sujeto agónico de la poesía.

La autorreferencialidad ocupa en la poesía de Tosca un lugar especial. Tosca juega, intertextualmente, con textos ajenos y, además, con los propios. De un libro a otro establece diálogos y les otorga otros semas a sus propios poemas. De esta forma, un mismo poema situado en otro libro adquiere una significación que está dada por el conjunto de poemas que le acompañan. De esta manera, el autor explota al máximo la polisemia de un mismo texto poético que, resituado, abre un nuevo espectro de significaciones.

La autorreferencialidad refuerza la idea de que el autor ha de morir para que nazca el lector, como sostuvo Roland Barthes⁸⁶ y que, por consiguiente, los poemas que Tosca escribió bien pudieron ser escritos por cualquier otro poeta. De modo que, al autorreferenciarse, lo hace como si se tratara de un autor desconocido, con el que está obligado a dejar, cuando cita, la huella de las comillas, para evidenciar que se trata de una apropiación como hecho estético. En tal caso, más que de autorreferencialidad habría que

⁸⁶ Roland Barthes: «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Ediciones Paidós, traducción del francés Fernández Medrano, Barcelona, 1987, p. 71.

hablar de la *autocita*.⁸⁷ La autocita es una forma de autorreferencialidad declarada, que deja una marca explícita en el discurso para no pasar inadvertida por el lector. De esta manera, Tosca se autovalida en un parnaso poético con respecto a los grandes autores que cita. Al mismo tiempo, reta al lector a conocer y reconocer su propia obra precedente.

Nótese que ambos poemas, «8» y «10», de la segunda sección de su libro *Cédula de extranjería* (2016), constituyen la primera y la segunda partes, respectivamente y, por demás íntegras, del poema «6» de la primera sección de *Las derrotas* (2008). Poema «8»: «"En cada esquina me aseguro de que aún llevo la isla en peso doblada en el bolsillo. Asechan los ladrones. Los asesinos cumplen su ronda alrededor de los ensueños del paseante solitario"». Poema «6»: «En cada esquina me aseguro de que aún llevo la isla en peso doblada en el bolsillo. Asechan los ladrones. Los asesinos cumplen su ronda alrededor de los ensueños del paseante solitario». Poema «10»: «"Escribo este poema al dorso de la carta donde me advierten que debo diez meses de alquiler. ¿Será muy tarde ya para rendirle cuentas de las derrotas de anoche a la noche de las derrotas de mañana?"». Poema «6»: «Escribo este poema al dorso de la carta donde me advierten que debo diez meses de alquiler. ¿Será muy tarde ya para rendirle cuentas de las derrotas de anoche a la noche de las derrotas de mañana?».

En el ejemplo anterior, por demás particularísimo, de autocita, la relación intertextual de poema a poema ha sido declarada. Tosca deja constancia del hecho estético que presupone el canibalismo de la cita con respecto a su propio poema precedente. Como si se tratase de una apocatástasis, o sea, de un retorno al principio rector de las cosas, cuando, a partir de un poema, se forman un número infinito de poemas. Este hecho remite a una de las matrices del autor: la circularidad. En este caso, al carácter cíclico de la creación.

Tosca dialoga, aproximadamente, con una sesentena de poetas. Entre ellos: César Vallejo y el dolor del ser humano; Juan Ramón Jiménez y la identidad del sujeto lírico; T. S. Eliot y la crueldad del clima; Rubén Darío y la muerte del cisne; Alejandra Pizarnik y el suicidio de la poeta; Juan Manuel Roca y la carta sin destinatario; Enrique Lihn y las muertes del poeta; Virgilio Piñera y la isla en peso; Edgar Allan Poe y el cuervo reacio; Efraín Rodríguez Santana y el escepticismo poético; Cesare Pavese y el trabajo cansino; Fernando Pessoa y el

⁸⁷ Gérard Genette: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Ed. Alfaguara, S.A., traducción del francés Celia Fernández Prieto, Madrid, 1989, C. IV, p. 26.

poeta fingidor; Carlos Drummond de Andrade y la voz interior del poeta; Malcolm Lowry y la destrucción de la esperanza; Stéphane Mallarmé y el azar lúdico; José Lezama Lima y la imagen en fuga; Allen Ginsberg y la censura intelectual; Charles Baudelaire y las flores del mal; Francisco de Quevedo y el polvo enamorado; Saint-John Perse y la anábasis del exiliado; Julián del Casal y la soledad del apátrida; José Martí y la escritura redentora. Nótese cómo la selección de temas y de autores coinciden con las temáticas predominantes en la poesía de Tosca: el silencio, el exilio, la agonía.

Los diálogos intertextuales de Alberto Rodríguez Tosca con otros poetas y otras poéticas arrojan que, de las matrices predominantes, las más convocadas son el sujeto agónico y la concepción circular del tiempo. Además, aparecen elementos característicos como la despersonalización del sujeto, la autorreferencialidad y la autocita.

2.3. Elementos distintivos que componen la poética implícita en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca

Para deducir los elementos distintivos que componen la poética implícita en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca, se tuvo en cuenta: la naturaleza de la creación poética, la posición del artista, la relación de la poesía con otros discursos, la imagen poética y la función de la poesía.

La naturaleza de la creación poética está impregnada de la noción de mismidad a la que se refirió Piatigorski,⁸⁸ en la que el sujeto lírico y el poeta convergen: «Y si alguna vez se le ocurre escribir un poema sobre el dolor,/ –que por muchos disfraces que le ponga siempre será su dolor–/ no se le ocurra escribir otro,/ pues no lo sufriría como César Vallejo», («El sufrimiento armado», en *Todas las jaurías del rey*, 1987). En estos versos se percibe cuán estrecha es la franja que escinde el yo autoral del yo lírico, además de la imperturbabilidad del dolor.

El poeta que asienta su poética en la vacía beldad retórica, mata al lector y se mata como poeta. El poeta deja de ser poeta cuando no tiene lectores. Este sentir, el de la noción de

⁸⁸ Aleksandr Piatigorski: «"El otro" y "lo propio" como conceptos de la filosofía literaria», en *Criterios*, traducción del ruso Desiderio Navarro, No. 32, julio-diciembre 1994, p. 110.

vacuidad, ya se hallaba en el libro tercero de la *Retórica* de Aristóteles, trabajado en el primer capítulo de la presente investigación. En los versos de Tosca se lee: «no por regurgitar con bombos/ y platillos palabras vanas/ perdonarán los tiempos las palabras vanas. Será/ implacable/ el Juicio y quien no haya puesto en juego su vida tras/ cada letra escrita, recibirá las dádivas/ espléndidas del espléndido olvido», («10», en *Cédula de extranjería*, 2016). La poesía es vista aquí como vehículo de salvación para el sujeto agónico, que ha de comparecer ante el tribunal de la literatura. No hay paraíso para el poeta que no potencie su naturaleza en la página.

Respecto al sentido de la poética, se observa la noción de la locuacidad, la imperativa necesidad del acto de decir, por sobre la ociosa necesidad del acto de escuchar: «Estamos condenados a decir, mas debiéramos estar condenados solamente a escuchar. Estas palabras no son para escuchar, fueron para decir y no dijeron», («Aviso al lector», en *Todas las jaurías del rey*, 1987). Vuelve el sentido de la palabra vacía, la comunicación fallida: «No quiero leer un libro más. Tampoco un libro menos. Los que he leído bastan. La mayoría de los libros son como la mayoría de los hombres: enseguida se agotan. Se dejan encandilar por las palabras y cuando no tienen nada que decir, siguen diciendo», («19», en *Las derrotas*, 2008). Acostumbrado a lo clásico, el sujeto lírico expresa desenfadadamente su aversión por la lectura de sus contemporáneos. Al hacerlo, se autocensura y se impone a sí mismo una barrera comunicativa.

La poesía se concibe como producto del inconsciente colectivo, de dudosa autenticidad. La *angustia de la influencia*⁸⁹ que atormentaba al poeta modernista, cuya poética descansaba sobre los cimientos de la originalidad, sufrió en la conciencia del poeta posmodernista una metamorfosis estética por desgaste, en sentido contrario a la originalidad. La simpatía por la teoría de la *muerte del autor*⁹⁰ que postula la autonomía del texto y la simpatía por la intertextualidad, que postula la simbiosis, le permite al poeta posmoderno apropiarse de poéticas ajenas y asimilarlas como propias. Tal es el caso de la noción de lo apócrifo: «no te mates alberto no te mates dijo la voz/ que antes susurró en los oídos de un tal carlos/ [...] / no te mates carlos no te mates/ alberto», [«Viernes/ no te mates/ (a la manera de carlos

⁸⁹ Harold Bloom: *La angustia de las influencias*, Monte Ávila Editores, traducción del inglés Francisco Rivera, Caracas, 1991, p. 35.

⁹⁰ Roland Barthes: *op. cit.*, 71.

drummond de andrade)», en *Las derrotas*, 2008]. Carlos y Alberto son reencarnaciones literarias de un mismo personaje, entequeias de la ficción de Carlos Drummond de Andrade y de Alberto Rodríguez Tosca. Es notable aquí la circularidad del tiempo y del personaje.

Además de la noción de lo apócrifo, se hace evidente la noción de la experimentación, en la que la inconformidad del poeta con los modelos convencionales, le aduce a tomar caminos insospechados en la poesía. Caminos que ponen en tela de juicio la literariedad, para mostrar lo baladí de la poesía experimental. En la exhaustiva investigación *El siglo entero. El discurso poético en la nación cubana en el siglo XX (1898- 2000)*, López Lemus insertó a Tosca en el grupo promocional de finales de la década del ochenta en Cuba, la cual se caracterizaba por el experimentalismo y el intelectivismo. En Tosca, la experimentación no cesó en el ochenta, década en la que apareció su primer poemario *Todas las jaurías del rey* (1987), sino que continuó a lo largo de toda su obra, tal es el caso del poema-carta en *Escrito sobre el hielo* (2006), del poema-cartel en *Las derrotas* (2008) y del poema-cédula en *Cédula de extranjería* (2016), por solo citar algunos de los más representativos poemas trabajados en el epígrafe anterior.

La función de la poesía está impregnada de la noción del fatalismo, en la cual se postula la idea de que en la poesía no hay invención: hay retorno. El sujeto lírico está obligado a descubrir lo que otros ya descubrieron.

Nadie se pudo salvar nunca. Es mentira lo que dicen de la poesía. Ya nada queda por decir. Solo hay algunos olores desconocidos diseminados en regiones donde reina una peste melancólica. Si alguien se empeña en reescribir los versos que aprendió y olvidó en una misma noche de su niñez tardía es por que nadie lo miraba en el andén cuando alzó los ojos para despedirse.

Estos versos del poema «II» de *Todas las jaurías del rey* (1987) disienten de la aseveración del poema «10» de *Cédula de extranjería* (2016), citados anteriormente, en los que se defendía el hecho poético como trabajo arduo, cuya finalidad consistía en espantar el olvido. El fatalismo desmiente el poder transformador de la palabra, la mutabilidad de las mentalidades y encuentra su apoyo en la teoría de la intertextualidad, donde el poeta es un copista y su creación un palimpsesto, de modo que nada nuevo bajo el sol se avista. La desesperación del viajero desencadena esta angustia.

Se manifiesta además la noción de la redención, en la que se concibe la poesía como salvación y la poesía como condena. Como salvación de la soledad y como condena a la soledad. De una soledad síquica a una soledad física. La soledad como condición y la soledad como estado.

Ninguna soledad justifica la escritura./ Ninguna lluvia, águila o sol; barco ebrio/
a la deriva o puente que no se ve. Nada/ la justifica. Cuando escribes/ ya no estás
más solo, cesa la lluvia, el águila/ funda nido en la luna, el barco en la bahía/ y el
puente se hace visible para que lo desandes/ y puedas dar contigo... No das
contigo/ porque escribes: clavas las uñas en la página/ para no derrumbarte y
entras en la bruma/ con un farol prestado y ya/ no regresas.

En el poema «Nada de lo que escribes es real» de *Escrito sobre el hielo* (2006), se percibe la poesía como búsqueda de uno mismo en sí mismo. En esa introspección, el poeta se pierde y no regresa, se torna más solo entre tantos libros. El viaje se vuelve hacia dentro, la soledad se torna plural: física y síquica.

La imagen poética está impregnada de la noción de lo testimonial, en la que el poema se concibe como testimonio de lo humano. Las obras que el hombre deja, en su efímero paso por la Tierra, perviven en el arte como testimonio de una edad primigenia, exigua, arcaica: «Escribí poemas y edificué una casa:/ esos son mis testimonios, mi credencial,/ mi pasaporte hacia los hombres:/ en ambos ejercicios encontré un modo/ distinto de tocar en las puertas», («Noticias del cumpleaños III», en *Todas las jaurías del rey*, 1987). En estos versos Tosca hace referencia al carácter testimonial, acreditativo y trascendente de la poesía.

Así mismo se aprecia la noción de lo confesional. El poema se concibe como conversación con uno mismo, en la que el poeta deja constancia escrita de esa conversación íntima, para ser juzgado por el lector, su juez ante los hombres: «Prefiere entonces hacer agujeros en el papel. Un agujero grande y difícil, deforme y vacío, para comunicarse consigo mismo», («Cortázar tenía razón los gatos...»), en *Todas las jaurías del rey*, 1987). El poeta vuelve sobre la noción de vacuidad y recurre a la poesía como autoconocimiento.

La noción de colectividad se muestra en el poema, que se concibe como constructo colectivo. Esta noción posee una profunda significación en la obra de José Martí, cuando en

«Poetas españoles contemporáneos», afirma que: «la poesía es, a la vez, obra del bardo y del pueblo que la inspira».⁹¹ Las relaciones sociales de producción, materiales y espirituales condicionan, para Tosca, la creación individual de valores estéticos: «No solo yo escribí estos poemas. Los escribieron también mi madre, mi hermano y mis amigos», («El libro», en *Todas las jaurías del rey*, 1987).

En la poesía de Tosca el poema se concibe como envoltura material del pensamiento. La realidad objetiva del poeta condiciona la realidad subjetiva del poema: «lo que escribes/ te lo impone la página en blanco», («Nada de lo que escribes es real», en *Escrito sobre el hielo*, 2006). Esta noción entronca con el materialismo dialéctico marxista de corte histórico. Recuérdese su poema («Jueves/ todo lo sólido se desvanece en el aire/ (a la manera de carlos marx)»), en el que se establecía un diálogo entre el texto y la realidad.

Es perceptible además la noción de epifanía, en la que el poema se concibe como revelación de una verdad, vedada para algunos, como instante de lucidez que deja en los hombres una profunda impresión: «Destinatarios ocultos/ en modernas alforjas de cristal sospechan del lenguaje/ del espíritu, cuando la huella se deja barrer por una aventura del crepúsculo», («Carta al poeta Juan Manuel Roca», en *Escrito sobre el hielo*, 2006).

La posición del artista está impregnada de la noción del truhan, en la que el poeta se concibe como obrero de la palabra, se vale de ardides para timar al lector y provocar en él emociones encontradas, a cambio de una compensación. Algo semejante expresó Pablo Neruda, en su discurso por el Nobel en 1971:

El poeta no es un "pequeño dios". No, no es un "pequeño dios". No está signado por un destino cabalístico superior al de quienes ejercen otros menesteres y oficios. A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo, que no se cree dios. Él cumple su majestuosa y humilde faena de amasar, meter al horno, dorar y entregar el pan de cada día, con una obligación comunitaria.⁹²

⁹¹ José Martí: «Poetas españoles contemporáneos», en *Obras completas*, T. 15, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1992, p. 27.

⁹² Pablo Neruda: «Discurso pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura (1971)», en <http://www.angelfire.com/la2/pnascimento/documentos.html>.

La crítica de Neruda, evidentemente, se dirige a su coterráneo Vicente Huidobro y al último verso de su connotado poema «Arte poética». Toda arte poética es una declaración de poética. El poema de Tosca, en cambio, no es una declaración poética, sino una acusación poética: «Un día vas a salir a la calle vestido de payaso. Allí estaremos esperando tus lectores para lanzarte las mismas piedras que esculpiste mientras nos embrollabas con ardides de escuálido truhan vendiendo a precio de poesía los devaluados desperdicios de tu desasosiego y tu dolor», («18», en *Las derrotas*, 2008). Tosca, poeta agónico, desenmascara en el poeta contemporáneo al truhan, el fingidor de la agonía.

Aparece además la noción del poeta exorcista. El poeta conjura contra los demonios de la mente, remeda las fobias y expelle los tabúes: «El exorcista duerme con el estómago vacío mientras/ la noche empuja. El exorcista canta, sueña, festeja su recreo», («Aquí termina la enumeración de mis derrotas», en *Las derrotas*, 2008). El exorcista canta para adentrarse en el sueño que hará espantar el hambre, he aquí su agonía.

El poeta es un profeta, va contra las viejas normas para instaurar nuevas y sacrifica su máximo bien, la vida, por el bien de los demás. Augura la decadencia y funda en sus libros el imperio de la contemplación de la belleza: «Yo vine al mundo de visita para crear dificultades, como Ángel Escobar (a quien conocí y quise). Y como Novás (a quien apenas conocí y quise querer). [...] Ambos se suicidaron a la hora en punto de la víspera en que iban a convertirse en lo que siempre fueron: sabios, dioses, poetas», («8», en *Cédula de extranjería*, 2016). La noción del profeta constituye una de las más frecuentes en la literatura y su origen se remonta al nacimiento de una religión. Se piensa, por ejemplo, en el Avesta de Zoroastro o en el Corán de Mahoma.

El poeta es un apátrida, un desterrado que proclama como su patria el mundo: «Poeta y extranjero. No, señor. Nadie puede tener por nacionalidad la profesión que ejerce», («1», en *Cédula de extranjería*, 2016). En estos versos, a pesar de que la poesía es reconocida como oficio, el poeta es marginado por su condición de extranjero, de modo que el lugar le es hostil.

La relación de la poesía con otros discursos está impregnada de la noción de reencuentro, vehículo para adentrarse en sí mismo. Diálogo del yo consciente con el yo subconsciente: «se ha dejado caer para redescubrirse en el fondo. Por momentos, las palabras quieren

ocultarlo, pero él no se deja», («Cortázar tenía razón los gatos...»), en *Todas las jaurías del rey*, 1987). Vuelve la poesía como autoconocimiento, como confesión redentora.

La relación poesía-discurso está impregnada además de la noción de finitud, en la que el pensamiento creador nace y muere en el poema. El creador muere con su creación, en el acto mismo en que la engendra, antes de su muerte física: «Dicho en otras palabras, lo que quiere decir, en las mismas palabras: *mis pensamientos tienen fin*. Terminan en un primitivo y común punto final», («No nos dejemos engañar», en *Otros poemas*, 1992).

La escritura está ligada a la noción de trascendencia. En la invocación del poema ocurre la resurrección del poeta: «Lo que continúa es el lógico delirio de todo falso nacimiento», («No nos dejemos engañar», en *Otros poemas*, 1992). Léase también: «Escribe. Escribir es la única forma de llorar/ que vence todas las formas de morir», («Aquí termina la enumeración de mis derrotas», en *Las derrotas*, 2008). La angustia del sujeto por la muerte y el olvido encuentra un remanso en el arduo oficio del verso. En el poema «10» de *Cédula de extranjería* (2016), citado anteriormente, reaparece esta inquietud.

La noción de la apocatástasis también forma parte de la relación de la poesía con otros discursos. En tal caso, la poesía se concibe como eco de lo que ya se dijo: «Mi vocabulario tiene fin, mis palabras terminan en un extremo y lo que continúa es el eco, la mansa repetición de lo que ya se dijo», («No nos dejemos engañar», en *Otros poemas*, 1992). Léase también: «¡Ah torpe repetidor de modas pasadas de moda, aprendiz de aprendices, inexperimentado experimentador! Eres el más inocente de los inocentes. No sabes distinguir entre una muchacha y un clavel. Para tu vanidad todos son versos, para tus versos todos son claveles y muchachas», («18», en *Las derrotas*, 2008). Vuelve la idea del poeta como copista de libros, repetidor de fórmulas literarias. El sujeto, hastiado por la falta de novedad, se arriesga a experimentar con la palabra.

Aparece también la noción del artificio, en la que la poesía se concibe como creación de un mundo síquico, no como reflejo del mundo físico. En la medida en la que la poesía se acerca a lo humano, más verosímil será. La realidad que el poeta canta es la de su mundo interior, que puede estar en consonancia o no con la realidad del mundo tangible: «No son reales las trompetas/ que proclaman a la entrada del muro/ la aparición de una palabra tuya», («Nada de lo que escribes es real», en *Escrito sobre el hielo*, 2006). Léase también: «Mis

amigos saben que no todo lo que escribo/ es real y que todo lo que escribo es real», («Aquí termina la enumeración de mis derrotas», en *Las derrotas*, 2008). En la poesía de Tosca, el yo autoral y el yo lírico gustan reconocerse el uno en el otro.

Además de las anteriores relaciones, está inserta la noción del azar, que considera el poema como producto del subconsciente. El poeta ha de tomar las riendas de la palabra, ser consciente de qué, por qué y para quién escribe. Pero está condicionado, a su vez, por la experiencia vivencial, sus obsesiones y sus fobias más intensas, que le emiten recuerdos, ensoñaciones, delirios y determinan su temperamento. Está condicionado también por las imágenes poéticas que tiene como referente: «Juegas con las palabras como si fueran bolos, como si fueran lobos. Pero no te engañes: son ellas las que juegan contigo. Te rugen al pasar: los lobos, los bolos, las palabras. Te usan en las noches para limpiar el piso con tus ínfulas de astuto burlador. Ni siquiera eres víctima de tu propio invento», («18», en *Las derrotas*, 2008). Tosca alude al poeta como jugador y a la poesía como juego. Un juego de reconciliación del hombre con las cosas.

Por lo expuesto anteriormente se deduce que, entre los elementos distintivos que componen la poética implícita en la poesía de Alberto Rodríguez Tosca, cabe citar: la noción de mismidad como parte de la naturaleza de la creación poética (identidad: sujeto lírico/poeta), el carácter paradójico de la poesía (vacuidad/locuacidad, redención/condena), el carácter apócrifo de la creación (creación colectiva versus originalidad) y la experimentación como definición de lo poético y como elección de estilo.

La condición del poeta, a su vez, está asentada en su configuración como truhan, obrero de la palabra, hacedor de ardidés y timador del lector; como exorcista, que remeda las fobias y expele los tabúes; como profeta, augurador de la decadencia y fundador del imperio de la belleza; como apátrida, cosmopolita y transgresor.

El acto de la escritura se delinea como espacio de la introspección del poeta y reencuentro consigo mismo, como espacio de autoconocimiento y momento de la epifanía. Se relaciona, además, con las nociones de trascendencia, de apocatástasis y de artificio.

CONCLUSIONES

La poesía de Alberto Rodríguez Tosca revela como matrices predominantes: la inquisición del silencio, la desesperación del viajero, la soledad del residente, la imperturbabilidad del estado de las cosas actuales, la inversión de la realidad, la incomunicación del sujeto, la concepción circular del tiempo, el sujeto agónico y el extranjero en tierra hostil, todas convergentes en una poética de la agonía.

Identifica a la poética del autor el diálogo intertextual con otros poetas y otras poéticas. Esta relación intertextual se presenta fundamentalmente en la variante texto-texto y, en menor medida, en las variantes texto-género y texto-realidad. Como elemento característico del empleo de la intertextualidad en esta poesía, se muestra la autorreferencialidad y la autocita.

La poética que se infiere del análisis de los textos, se apoya en la noción de mismidad (identidad: sujeto lírico/poeta), en el carácter paradójico de la poesía (vacuidad/locuacidad, redención/condena), en el carácter apócrifo de la creación (creación colectiva versus originalidad) y en la experimentación como definición de lo poético y como elección de estilo.

BIBLIOGRAFÍA

Activa

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos: *Carlos Drummond de Andrade: Antología*, Arquitrave Editores, traducción del portugués Rodolfo Alonso, Colombia, 2005.

GINSBERG, Allen: *Aullido y otros poemas*, Visor Libros, traducción del inglés Katy Gallego, prólogo William Carlos Williams, Madrid, 1993.

HOMERO: *Ilíada*, Editorial Arte y Literatura, traducción del griego Luis Segalá y Estalella, La Habana, 2014.

HORACIO: *Arte poética*, Ed. Imprenta Real de la Gazeta, traducción del latín Tomás de Iriarte, Madrid, 1777.

LEZAMA LIMA, José: *José Lezama Lima*, Ed. UNAM, selección y notas David Huerta, México, 2007.

OVIDIO: *Obras*, Editorial Ferma, Barcelona, 1967.

PESSOA, Fernando: *Odas de Ricardo Reis*, Editor digital: riverrun 21.06.13, traducción del portugués Ángel Campos Pámpano, prólogo César Antonio Molina, [s.l.], 1999.

ROCA, Juan Manuel: *Biblia de pobres*, Ediciones Áncoras, Isla de la Juventud, 2016.

RODRÍGUEZ TOSCA, Alberto: *Todas las jaurías del rey*, Ediciones Unión, La Habana, 1987.

_____: *Otros poemas*, Ediciones Unión, La Habana, 1992.

_____: *Escrito sobre el hielo*, La Pobreza Irradiante Editorial, Colombia, 2006.

_____: *Las derrotas*, Ediciones Unión, La Habana, 2008.

_____: *Cédula de extranjería*, Editorial el Rey Desnudo, Bogotá, 2016.

Pasiva

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis y Gaspar Barreto Argilagos: *El arte de investigar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010.

ARCOS, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. Ediciones Unión, La Habana, 1990.

ARISTÓTELES: *Poética*, Ed. Criterios, traducción del griego Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, 1963.

_____: *Órganon*, T. I, Editorial Gredos, traducción del griego Miguel Candel Sanmartín, Madrid, 1982.

_____: *Órganon*, T. II, Editorial Gredos, traducción del griego Miguel Candel Sanmartín, Madrid, 1995.

_____: *Retórica*, Editorial Gredos, traducción del griego Quintín Racionero, Madrid, 1999.

AUDEN, W. H.: *El arte de leer*, Editorial Titivillus, traducción del inglés Juan Antonio Montiel, 2013.

BAJTÍN, Mijaíl: «El autor y el héroe en la actividad estética», en *Criterios*, traducción del ruso Desiderio Navarro, No. 31, enero-junio 1994.

_____: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, traducción del ruso Julio Forcat y César Conroy, Madrid, 2003.

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Ediciones Paidós, traducción del francés Fernández Medrano, Barcelona, 1987.

BAUMAN, Zygmunt: *Ética posmoderna*, Siglo XXI de España Editores, S.A., traducción del inglés Bertha Ruiz de la Concha, Madrid, 2009.

BELLO, Mayerín: *Los riesgos del equilibrista*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.

BERISTÁIN, Helena: *Análisis e interpretación del poema lírico*, Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1989.

- _____: *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, S.A., México, 1995.
- BLOOM, Harold: *La angustia de las influencias*, Monte Ávila Editores, traducción del inglés Francisco Rivera, Caracas, 1991.
- _____: *El canon occidental*, Editorial Anagrama, traducción del inglés Damián Alou, Barcelona, 2005.
- BORGES, Jorge Luis: «Arte poética: seis conferencias», Barcelona, 2001.
- _____: *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1995.
- COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 1987.
- DE SAHAGÚN, Bernardino: *Historia general de las cosas de Nueva España*, T. I, Ed. Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, México, 1829.
- DE UNAMUNO, Miguel: *Del sentimiento trágico de la vida*, Editor digital: Artifex 07.05.13, [s.l.], 1912.
- DUBSKY, Josef: *Introducción a la estilística de la lengua*, Editorial Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 1970.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI Argentina Editores, S.A., Buenos Aires, 1983.
- EAGLETON, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*, Ed. Fondo de Cultura Económica, traducción del inglés José Esteban Calderón, Buenos Aires, 1998.
- ECO, Umberto: *los límites de la interpretación*, Editorial Lumen, S.A., traducción del italiano Helena Lozano, Barcelona, 1992.
- FORNET, Jorge: *El 71: anatomía de una crisis*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2013.
- FOUCAULT, Michel: «El pensamiento del afuera», Editorial Pre-Textos, traducción del francés Manuel Arranz, Valencia, 1989.

FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*, Ed. Criterios, La Habana, 2002.

GARCÍA BERMÚDEZ, Yuleivy: *El concepto de poesía de Fina García Marruz explicitado en su ensayística*, Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Instituto Superior de Arte, Cátedra Alejo Carpentier, Tutor: Dr. Arnaldo Lauro Toledo Chuchundegui, 2010-2011.

GENETTE, Gérard: «Lenguaje poético, poética del lenguaje», en *Criterios*, Ediciones Nueva Visión, traducción del francés Jorge Jacobbe, Buenos Aires, 1970.

_____: «La literatura a la segunda potencia», en *Intertextualité*, Ed. Criterios, traducción del francés Desiderio Navarro, La Habana, 1996.

_____: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Ed. Alfaguara, S.A., traducción del francés Celia Fernández Prieto, Madrid, 1989.

GOETHE, J. W.: *Escritos de arte*, Editor digital: Banshee 18.05.14, traducción del alemán Miguel Salmerón, [s.l.], 1772.

JAMESON, Fredric: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, traducción del inglés Esther Pérez, et al., Buenos Aires, 1991.

KRISTEVA, Julia: «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en *Intertextualité*, Ed. Criterios, traducción del francés Desiderio Navarro, La Habana, 1996.

LAERCIO, Diógenes: *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, El Ateneo Editorial, traducción del griego José Ortiz y Sanz, Buenos Aires, 1947.

LEZAMA LIMA, José: *Diarios: 1939-1949/ 1956-1958*, Ediciones Unión, compilación y notas Ciro Biachi Ross, La Habana, 2010.

LÓPEZ LEMUS, Virgilio: *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

_____: *Samuel o la abeja. Estudio de la poética de Samuel Feijóo*, Editorial Academia, La Habana, 1994.

_____: *El siglo entero. El discurso poético en la nación cubana en el siglo XX (1898-2000)*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2008.

LOTMAN, Iuri: «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», en *Criterios*, traducción del ruso Desiderio Navarro, No. 9, enero-diciembre 1993.

MARTÍ, José: *Obras completas*, T. 15, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1992.

MARX, Carlos y Friedrich Engels: *Manifiesto del Partido Comunista*, Editor digital: Polifemo7 05.11.11, [s.m.d.], 1999.

MIRANDA CANCELA, Elina: *Comedia, teoría y público en la Grecia clásica*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2010.

MUTIS, Santiago: «Una antología personal», en *La Gaceta de Cuba*, No. 6, noviembre-diciembre 2015.

NERUDA, Pablo: «Discurso pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura (1971)», en <http://www.angelfire.com/la2/pnascimento/documentos.html>.

NIETZSCHE, Friedrich: *La gaya ciencia*, Editor digital: boterwisk 27.07.12, traducción del alemán Jorge Javier Valencia, [s.l.], 1982.

NYCZ, Ryszard: «La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos», en *Criterios*, Ed. Casa de las Américas, traducción del polaco Desiderio Navarro, La Habana, julio de 1993.

PABÓN, José M.: *Diccionario manual griego clásico-español*, Editorial Vox, Madrid, 1967.

_____: *Diccionario manual latín clásico-español*, Editorial Vox, Madrid, 1978.

PAZ, Octavio: *Obras completas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1967.

PFISTER, Manfred: «¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?», en *Intertextualité*, Ed. Criterios, traducción del inglés Desiderio Navarro, La Habana, 2004.

PIATIGORSKI, Aleksandr: «"El otro" y "lo propio" como conceptos de la filosofía literaria», en *Criterios*, traducción del ruso Desiderio Navarro, No. 32, julio-diciembre 1994.

PLATÓN: *Apología de Sócrates*, T. VII, Ed. Biblioteca Enciclopédica Popular, prólogo y notas Samuel Ramos, México, 1994.

_____ : *Banquete*, Alianza Editorial, traducción del griego Fernando García Romero, Madrid, 1989.

_____ : *Diálogos*, T.II, Editorial Gredos, traducción del griego J. L. Calvo, Madrid, 1992.

_____ : *La República*, Editorial Ciencias Sociales, traducción del griego José Antonio Miguez, La Habana, 1973.

PLUTARCO: *Vidas paralelas*, T. II, Editorial Iberia, traducción del griego Antonio Ranz Romanillos, Barcelona, 1944.

PORTUONDO, José Antonio: *Ensayo de estética y de teoría literaria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.

POUND, Ezra: *El ABC de la lectura*, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, traducción del inglés Miguel Martínez Lage, Madrid, 1934.

_____ : *El arte de la poesía*, Editorial Capiro, traducción del inglés José Velázquez Amaral, Santa Clara, 2017.

RODRÍGUEZ RIVERA, Guillermo: *Sobre la historia del tropo poético*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.

RODRÍGUEZ TOSCA, Alberto: «Artemisa-Bogotá: los amigos», Luis Carmona Ymas, en *La Gaceta de Cuba*, No. 6, noviembre-diciembre 2015.

SAÍNZ, Enrique: «Alberto Rodríguez Tosca con nosotros», en *La Gaceta de Cuba*, No. 6, noviembre-diciembre 2015.

_____ : *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.

VALÉRY, Paul: *Teoría poética y estética*, Visor Libros, traducción del francés Carmen Santos, Madrid, 1990.

V. STRUVE, V.: *Historia de la Antigua Grecia*, T. I y II, Edición Revolucionaria, La Habana, 1968.