



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Brasil

Sánchez Aguilera, Osmar

La traducción en el origen de la poesía: algunas marcas distintivas del proyecto poético  
de Luis Rogelio Nogueras

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 18, núm. 1, enero-abril, 2016, pp. 35-53

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33045158003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# LA TRADUCCIÓN EN EL ORIGEN DE LA POESÍA: ALGUNAS MARCAS DISTINTIVAS DEL PROYECTO POÉTICO DE LUIS ROGELIO NOGUERAS

THE TRANSLATION AT THE ORIGIN OF THE POETRY: SOME REMARKABLE  
DISTINCTIONS OF THE LUIS ROGELIO NOGUERAS'S POETIC PROJECT

Osmar Sánchez Aguilera

Instituto Tecnológico de Monterrey  
Campus Ciudad México

## Resumen

Luis Rogelio Nogueras (La Habana, 1945-1985) no es sólo el autor de varios poemas memorables del siglo XX en lengua española y del poemario acaso más creativo del período revolucionario en la tradición cubana (*La forma de las cosas que vendrán*), sino también el de uno de los proyectos poéticos más singulares en la historia moderna de ese género en Cuba. A presentar y respaldar cada uno de esas distinciones se dedica este artículo.

**Palabras clave:** traducción como creación; heterónimos; no-poemas; poemario-novela; erotismo.

## Resumo

Luis Rogelio Nogueras (La Habana, 1945-1985) não só é o autor de vários poemas memoráveis do século XX em língua espanhola e do livro de poesia com certeza mais criativo do período revolucionário na tradição cubana (*La forma de las cosas que vendrán*); é também o autor de um dos projetos mais singulares na história moderna desse gênero em Cuba. O artigo está dedicado a apresentar e reendar as anteriores afirmações.

**Palavras-chave:** tradução como criação; heterônimos; não poemas; poemário-novela; erotismo.

## Abstract

Luis Roguelio Nogueras (La Habana, 1945-1985) is not only the author of some remarkable poems of the 20<sup>th</sup> century in Spanish Language and of the book of poems most creative of the Revolutionary Period in Cuban Tradition (*La forma de las cosas que vendrán*), but also the author of the more singular poetic project in modern history of that genre in Cuba. This article is devoted to demonstrate every one of these distinctions.

**Keywords:** translation as creation; no-poems; poems book-novel; eroticism.

Cuando en *Los detectives salvajes* (1998) el personaje Ernesto San Epifanio prueba a insertar a “los poetas de la Revolución Cubana” en el virulento y divertido canon poético que él esboza ahí sobre la marcha, a partir de una relación bastante común y sin embargo inesperada entre el poeta (la inten-

sidad de su talento) y los tipos o grados de homosexualidad, uno solo de los cubanos queda a salvo, Luis Rogelio Nogueras:

[...] mariquitas tipo Lezama, falso lector de Góngora, y junto con Lezama todos los poetas de la Revolución Cubana (Diego, Vítier, el horrible Retamar, el penoso Guillén, la inconsolable Fina García) excepto Rogelio Nogueras, que es un encanto y una ninfa con espíritu de maricón juguetón. (BOLAÑO, 2007 [1998]: 84-85)

Sorprende esa excepción por el conocimiento que deja entrever, ya no de “los poetas de la Revolución Cubana” consagrados (principalmente los llamados origenistas por el nombre de la principal revista que los reunió, su contemporáneo Nicolás Guillén (1902-1989) y el posterior Fernández Retamar (1930)), sino de una generación entonces más joven en la que, sin lugar a dudas, Luis Rogelio Nogueras (1944-1985) es de los que más sobresalen.<sup>1</sup> Sin saberlo quizá, ese carácter excepcional reconocido a Nogueras (alias “Wichy”, y también “El Rojo”) participaba de una tradición de la que había sido pionero otro célebre relato (poético), *Fuera del juego* (1968), de Heberto Padilla, en cuyo último texto se menciona el desinterés de Nogueras (“Wichy el pelirrojo”) por este poeta como una prueba o garantía más de la no-trascendencia que el hablante lírico del poema (y, por extensión, de ese poemario) vaticina para sí mismo.<sup>2</sup>

Es muy posible que Padilla fuera el primero en esa tradición de incorporar a Nogueras como personaje a la ficción. Reconocimiento indudable al joven poeta en un inicio, ese nexo terminaría resultando equívoco para él, y sin rédito simbólico alguno en lo inmediato, cuando apenas tres años después Padilla pasaría a desempeñar el papel del antímodelo por antonomasia del tipo de intelectual deseado por la política cultural de la revolución cubana. Habiéndolo distinguido en 1967 como miembro del jurado que le otorgó el Premio “David” de poesía convocado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba [UNEAC], Padilla fue luego uno de los consultados sobre una novela de Lisandro Otero en una encuesta organizada por el tabloide

<sup>1</sup> Aunque su vida transcurriera entre 1944 y 1985, Nogueras no vivió sino 40 años y casi 7 meses, pues había nacido el 17 de noviembre de 1944, y murió el 6 de julio de 1985. Cf. “Cronología”, en Luis Rogelio Nogueras, *De nube en nube* (2003: 161-172).

<sup>2</sup> Habló mucho de los tiempos difíciles  
y analizó las ruinas,  
pero no fue capaz de apuntalarlas.  
[...]

Octavio Paz ya nunca se ocupará de él.  
No será ni un ejemplo en los ensayos de Retamar.  
Ni Alomá ni Rodríguez Rivera  
Ni Wichy el pelirrojo  
se ocuparán de él. (PADILLA: 1968).

cultural *El Caimán Barbudo*, donde por entonces trabajaba Nogueras, quien también fue consultado sobre esa novela. Tal encuesta fue el preámbulo de un intercambio de acusaciones y correcciones en el que intervinieron el poeta polémico, el novelista cuestionado, la dirección del tabloide cultural y hasta algún crítico oficialista bajo seudónimo. Después fue el encarcelamiento del autor de *Fuera del juego* y su puesta en escena de su muy resonante acto de retractación y palinodia en la sede de la UNEAC. Aun cuando Nogueras no estuvo entre los colegas mencionados por Padilla en su teatralizada retractación, nada aventurado sería atribuir a esos nexos o cercanías –promovidos o no por el joven poeta– alguna aportación al recogimiento u ostracismo que padeció Nogueras durante casi toda la década de 1970.<sup>3</sup>

Desde el lado de la crítica (literaria), en un notable artículo sobre la poesía de Nogueras, el ensayista y traductor Desiderio Navarro comenzaba por establecer que ésta era “[u]no de los fenómenos más originales de la literatura cubana de la Revolución.” (1986: 145) Juicio con el que sería difícil no coincidir cuando se ha frecuentado, sobre todo, la porción de esa obra correspondiente a su poesía.

Años después, el poeta y ensayista Guillermo Rodríguez Rivera, amigo muy cercano de Nogueras, aventuraba que “su poesía es acaso la más imaginativa, la más perfecta [sic] de los últimos tiempos, en el ámbito de Cuba.” (1995: 38) Por su parte, la poeta y narradora Marilyn Bobes, de una generación posterior a la de Nogueras, pronosticaba: “estoy segura de que los libros de wicky [...] serán de consulta obligada para los que se dediquen a estudiar la literatura cubana posterior a 1959” (1995: 17).

Trascendencia, calidad u originalidad, o todos a la vez, fueron rasgos en cuyo reconocimiento coincidieron asimismo otros colegas en sus respectivas apreciaciones sobre la obra de Luis Rogelio Nogueras [LRN], y en particular sobre su poesía. Aunque las muestras de esa tendencia consagratoria habían comenzado desde mucho antes, es un hecho (por demás, comprensible) que la repentina muerte del escritor-joven-todavía actuó como catalizador de esa tendencia. (Véase, si no, el muestrario de testimonios compilado por algunos amigos del escritor en *El cisne salvaje* (1995), del que provienen las citas de Marilyn y de Guillermo.).

Habría que recordar siquiera el nombre de otros colegas que también distinguieron la poesía de Nogueras, como Eliseo Diego, Julio Cortázar, José

<sup>3</sup> No son pocos los testimonios y versiones existentes sobre ese episodio: sobresaliente entre ellos por su amplia y documentada reconstrucción es el titulado *El 71. Anatomía de una crisis*, de Jorge Fornet (2013). Susceptible de consideración, siquiera por el solo hecho de deberse al autor de la novela impugnada en esa escaramuza editorial, es el de Lisandro Otero recogido en su libro *Disidencias y coincidencias en Cuba* (1984).

Saramago, o quienes le otorgaron el Premio Casa de las Américas de poesía en la edición correspondiente a 1981 (José Emilio Pacheco, Juan Gelman, Fayad Jamís y Antonio Cisneros) para avalar esa tendencia consagratoria de su poesía que se inició con su primer cuaderno publicado.<sup>4</sup>

Asimilado ya a plenitud como personaje a la ficción narrativa, Nogueras va a asomar en dos novelas cubanas anteriores a *Los detectives salvajes* que tratan de lleno también sobre escritores y la escritura: *El cazador* (1986), de Raúl Luis, y *Las palabras perdidas*, de Jesús Díaz (1992). En el caso de esta última, Nogueras es el referente real de uno de los personajes principales de esa novela al que se le identifica como “el Rojo”. Sea por la singularidad de su propuesta poética, o porque realmente tuvo una gran ascendencia personal sobre los amigos suyos representados por “el Flaco” (cuyo referente real es Jesús Díaz) y “el Gordo” (cuyo referente real es Guillermo Rodríguez Rivera), o por la cercanía de su muerte para el momento en que se concibe esa novela, lo cierto es que el correlato textual de Nogueras resulta ser el personaje en torno al cual giran los otros. En efecto, mientras que esos otros (escritores también) no emulan o compiten entre sí, sucede que “el Gordo” aspira a superarlo como poeta, y “el Flaco” tiene muy en cuenta los juicios de él sobre su obra. “El Rojo”, además, es quien introduce el mundo de los libros (la literatura) que tanto va a contar en todo el desarrollo de la novela; quien informa sobre la experiencia de la literatura (oficial) que se escribe en los países socialistas europeos, y a su regreso de Checoslovaquia, suma al personaje “Roque” (correlato textual del poeta salvadoreño Roque Dalton); y quien durante la diégesis novelesca está traduciendo/creando un poemario homónimo de esa novela en la que aparecen todos ellos: *Las palabras perdidas*.<sup>5</sup>

En el caso de *El cazador*, rara novela que juega a reconstruir la obra y vida de un grupo de escritores (o aspirantes a escritores) de inicios del siglo XX establecido en el centro geográfico de la isla, siguiendo el formato de una

<sup>4</sup> El jurado que premió el primero de los poemarios de LRN, *Cabeza de zanahoria* (David, UNEAC, 1967), estuvo compuesto por Heberto Padilla, Luis Marré y Manuel Díaz Martínez.

<sup>5</sup> Ese título cuenta con varias remisiones distintas pero no excluyentes entre sí en el transcurso de la novela: 1º) a una civilización desaparecida de la que al cabo de algunos siglos un investigador francés logró recuperar ese “clásico”, el cual está siendo traducido simultáneamente a cien idiomas “como culminación de las actividades de la Unesco en el Año Internacional de la Poesía” (DIAZ, 1992: 154); a la poesía de “el Rojo”, puesto que a él le han encargado la versión correspondiente al idioma español, y ha adelantado el prólogo y un poema del mismo; 3º) a la novela que firma el escritor cubano Jesús Díaz; y 4º) al Diario de campaña de José Martí, al que le fueron arrancadas las paginillas en que él comentaba (y con ello documentaba) el difícil encuentro sostenido por él en la finca “La Mejorana” con los generales Máximo Gómez y Antonio Maceo.

La intuición de un origen perdido para toda la poesía (literatura) y la idea de que toda la poesía posterior no es sino traducción/invención de ella son otros tantos principios de la poética personal de Nogueras (“El Rojo”) con los que, al aprovecharlos y no sólo comentarlos en su novela, Jesús Díaz (“El Flaco”) está distinguiendo y homenajeando a aquel.

antología que además de poemas, relatos o una noveleta en versos incluye testimonios de diversa índole, sucede que el escritor más enigmático entre los ahí reunidos y (re-)creados, de nombre Pastor Urrutia Moreno, dedica uno de sus textos a Wilfredo Catá (“A Wilfredo Catá, por llegar”), que es uno de los heterónimos del poeta Noguera aparecido ya en *El último caso del inspector*, libro este que si bien se publica en 1983, estaba en imprenta desde 1981, cuando Noguera recibe el Premio Casa de las Américas por su poemario *Imitación de la vida* (1981).<sup>6</sup> Muy potenciadora del juego con el pastiche, el apócrifo, la traducción-creación, la puesta en duda de la autoría, y aun la idea de que la poesía no se rige por una concepción unidireccional del tiempo, resulta esa dedicatoria, cuando se conoce la ficha de presentación correspondiente a Wilfredo Catá en *El último caso del inspector*:

Ya nadie pone en duda hoy que Luis Rogelio Noguera, el “autor” del célebre poema “Eternorretornógrafo”, no existe. Ambos (el poema y el poeta) se deben, según parece, a la imaginación y al sentido del humor del escritor cubano Wilfredo Catá. (NOGUERAS, 2005: 235)<sup>7</sup>

Al trasluz de esa lógica se densifica el juego que propone (o retoma) aquel enigmático personaje que funge también como heterónimo de Raúl Luis, pues Pastor Urrutia Moreno habría vivido entre 1886 y 1917, y el texto que le dedica al heterónimo de Noguera fue publicado por primera vez en 1914, o sea, más de medio siglo antes de que Noguera (y su heterónimo) naciera(n). Pero, el mayor misterio y vuelta de tuerca en ese diálogo intertextual entre heterónimos de dos poetas con proyectos creadores no poco distintos (hasta entonces) consiste en que un mismo poema aparece en la novela de Raúl Luis y en dos poemarios de Noguera: la antología apócrifa y colectiva *El último caso del inspector*, anterior a esa novela; y el poemario-novela *La forma de las cosas que vendrán*, posterior a *El cazador*.

<sup>6</sup> Según lo ha explicado el propio Noguera en una entrevista: “[...] en el año 81 acabo de obtener el Premio Casa de las Américas, con mi tercer libro de poemas, que ya no es el tercero, porque yo tengo un tercero en imprenta, que debe salir este año, con un título curioso, tiene un título de novela policial, pero [...] no es un libro de poemas policiales, es sólo el título, se llama *El último caso del inspector*. Por supuesto, el título es irónico, paródico, y tiene hasta el sentido de gancho” (Cf. CASTELLANOS, 1989: 79-91). Puede ser consultada asimismo en la compilación póstuma de textos misceláneos de Noguera titulada *De nube en nube* (2003: XIX-XXXIV).

<sup>7</sup> En *La forma de las cosas que vendrán* (1989), acaso el libro que quedó en fase de terminación más avanzada entre los póstumos de este poeta, y sin lugar a dudas el más ambicioso entre todos los suyos, Wilfredo Catá es el encargado de hacer la entrevista con que cierra ese protopoemario que firma W. S. T. Hillip Zen Eugen Jahra. Coincidente con un seudónimo empleado por LRN ya en 1966, en la génesis del heterónimo Wilfredo Catá está la memoria conservada por LRN de la admiración de su familia hacia el ascendiente suyo Alfonso Hernández Catá, uno de los grandes narradores cubanos de la primera mitad del siglo XX. Con lo que la literatura al segundo grado, como diría Genette, vuelve a asomar (la oreja) en esta obra.

Si bien se trata de un mismo texto (un soneto inscrito en la saga petrarquista, con sus 14 endecasílabos distribuidos en 2 cuartetos y 2 tercetos encañados: ABBA ABBA CDC DCD, y titulado “Celos”), de un mismo “autor” (Giovanni Cino), y tomado siempre de un libro con un mismo título (*Testa di Carota*), saltan pronto las diferencias entre cada una de esas versiones. Primero, por el lado de Nogueras, en *El último caso del inspector* el escritor italiano al que se atribuye el soneto tiene existencia propia (1842-1899) y no se le discute la autoría de ese poema; y en *La forma de las cosas que vendrán* Giovanni Cino no es sino el equivalente italiano del seudónimo alemán del autor “verdadero” de ese poema: W. S. T. Phillip Zen Eugen Jahra; operación con la cual se multiplican las mediaciones entre el texto y su autor, se ahonda la perspectiva histórica, y se densifica la red de contactos (historia de efectos) por los que ese poema habría transitado en su viaje entre Alemania y una provincia del interior de Cuba. Por el lado de Raúl Luis, el escritor italiano tiene también existencia propia, sólo que un poco más dilatada: 1842-1905, diferencia que ahí se atribuye a la mediación de “torpes cronistas y apresurados investigadores” (1986: 44).

Segundo, por el lado de Nogueras, mientras que en la nota de presentación dedicada a Cino en *El último caso del inspector* termina remitiéndose al “poeta e investigador Raúl Luis” como máximo conocedor de la suerte editorial de ese poema (lo que deja entrever algún contacto previo entre ambos escritores cubanos),<sup>8</sup> en *La forma de las cosas que vendrán* ya no se menciona a Raúl Luis, y, en cambio, sí figura el nombre de Luis Rogelio Nogueras como uno de los traductores de “Celos” al español, además de datarse el poema (1898) y reproducirse su versión italiana. Por el lado de Raúl Luis, al soneto de Cino se le señalan algunas deficiencias (“fatigoso ritmo”, “torpe endecasílabo”) cuya responsabilidad se carga sobre el traductor del mismo, Andrés Gaspar Rojas, quien, consciente de ellas, habría intentado impedir la circulación de su versión del poema. Versión, como puede verse, es un término ineludible entonces no sólo para pensar en el funcionamiento de esos textos en el nivel correspondiente a los autores, sino también en el de los escritores creados por ellos a modo de heterónimos que a su vez pueden incluso usar seudónimos.

<sup>8</sup> Contacto que confirma el testimonio personal de Juan Nicolás Padrón, poeta y editor cubano, en un artículo del 2009 dedicado a destacar la singularidad que representó el proyecto poético de Raúl Luis, como el autor que ya por entonces era de una discreta constelación que desembocaba en *El cazador* y también lo sucedía: “Fui testigo de trasvases entre estos dos creadores, en los dos sentidos; de las delirantes discusiones sobre ‘cómo seguramente debieron ser las cosas’, a partir de una fantasía que se volvía obsesión entre ellos, ante las miradas asustadizas de testigos que no pocas veces presenciaban aquellas controversias sin entender nada.”

En efecto, en una risueña nota a pie de página Zen Eugen Jahra, el “autor” de *La forma de las cosas que vendrán*, explica que el soneto en cuestión lo escribió originalmente en alemán, y luego lo tradujo al italiano para aprovechar una oportunidad de publicación que una generosa mujer le ofreció en Florencia. Esa nota que acompaña al soneto en el protopoemario atribuido a W. S. T. Hillip Zen Eugen Jahra no deja dudas sobre su conocimiento del juego propuesto (¿o retomado?) por la novela de Raúl Luis: sucede que el presunto autor del poema compartido no es, en verdad, sino una invención de Zen Eugen Jahra, o sea, un seudónimo de un heterónimo suyo: “¡¡Giovanni Cino soy yo!!”, le respondió este, algo flaubertianamente, a uno de los integrantes del grupo de escritores de provincia que se busca rescatar en la novela *El cazador*, y al que perteneció Andrés Gaspar Rojas.

Espejo multiplicador de este ingenioso e infrecuente juego intertextual es que el poema compartido por heterónimos correspondientes a libros distintos (no sólo en cuanto a autoría, sino también a géneros de discurso) haya atravesado tantas fronteras idiomáticas: escrito en alemán por alguien cuya primera lengua no es esa, traducido al italiano por su propio “autor” (o por uno de sus autores en disputa), y, finalmente, transferido al español por un lector que conoció a Cino o por el autor de los poetas Zen Eugen Jahra y Giovanni Cino, entre otros heterónimos suyos. La aparición de la versión italiana de ese poema (junto con otros) en un cuaderno titulado *Testa di carota* remite en todas las versiones del poema a Luis Rogelio Nogueras, puesto que coincide con el título de su primer libro publicado, sólo que en español (o traducido al español): *Cabeza de zanahoria* (1967).<sup>9</sup> Todos los caminos conducen a (o pasan por) la Roma de la poesía que representa Nogueras, pudiera concluirse desde la perspectiva de este, aunque esos caminos son, sobre todo, temporales: pionero, epílogo, precursor, contemporáneo...

No hay dudas de que esa tendencia de creciente reconocimiento al poeta Nogueras va a culminar en su asimilación plena al canon literario cubano, un canon sometido ahora a una reconstrucción fuerte como nunca antes desde la década de 1960, en virtud de la cada vez más amplia restitución del corpus fragmentado o silenciado dentro y fuera de la isla principal del archipiélago abarcado por la literatura cubana, así como de la revisión de los criterios mismos (literarios y no) en que se ha fundado la construcción de ese canon desde inicios de los años 60. En abono de tal asimilación o más bien consolidación, habría que decir que Nogueras no es sólo el autor de varios poemas memorables del siglo XX en lengua española y del poemario más

<sup>9</sup> Título ese que a su vez guarda alguna relación con otro similar del escritor francés Jules Renard: *Poil de carotte*.

creativo del período revolucionario en la tradición cubana, sino también el de uno de los proyectos de poesía más singulares en la historia moderna de ese género en Cuba. Lejos todavía de la integración de medios audiovisuales o de otros hallazgos tecnológicos (o tecno-electrónicos) de uso bastante común en las antiguas beaux-arts desde finales del siglo XX, la singularidad de ese proyecto se refuerza por apoyarse sólo en la palabra y en su memoria de efectos (para-)literarios.

En su base tal proyecto deja entrever, como autor implícito suyo, a un lector deslumbrado y memorioso, pero a la vez divertido, fresco, e interesado en compartir con sus semejantes dentro y fuera del gremio la sorpresa de cada uno de sus hallazgos. En consonancia con ello, ese proyecto va a singularizarse por el sentido lúdico, el humor, la ingeniosidad, el desenfado, la problematización y pluralización de la instancia emisora del discurso poético (heterónimos, seudónimos, apócrifos, pastiche, construcción en abismo: v. gr., Nogueras crea al doctor W. S. T. H. Zen Eugen Jahra, quien a su vez crea a poetas que crean a otros entre los cuales puede estar Nogueras o un homónimo suyo, etc.), la ficcionalización de la historia,<sup>10</sup> la defensa de la capacidad todo-asimiladora de la poesía (vida ella misma), la creencia en que la imposible originalidad cuenta menos que la repetición fatal (la poesía es una, un poeta es todos los poetas),<sup>11</sup> la vindicación de la naturalidad (desinhibición, gracia primigenia) tanto a nivel de ideas como de expresión de las mismas (el gusto desnudo del poeta amateur importa más que las habilidades retóricas del profesional)...<sup>12</sup> Divertido, gozoso y con el gusto elemental del amateur,

<sup>10</sup> “Cada uno es libre de imaginarse a su modo la historia”, se afirma en el poema “P4R”, de *Imitación de la vida* (1981), en lo que parece una declaración de principios.

<sup>11</sup> Autor putativo de *La forma de las cosas que vendrán*, el doctor Walter Sabazius Thomas Hillip Zen Eugen Jahra, repitió en una entrevista que le realizara Wilfredo Catá, apoyado en su amigo Augusto Monterroso, que “escribir es una acción tautológica, porque todo ha sido escrito ya (incluso esta última frase, que antes de Tito dijo La Bruyére)”. Y más adelante, en esa misma entrevista, respondía resignado: “Para qué buscar El Dorado de la originalidad...” Y antes, a su admirado poeta Hopkins lo definió como “admirable imitador de Keats, que imitaba a Thomas Gray, que imitaba a Marcel, el genial imitador de Décimo Magno Arsenio de Burdeos, quien imitaba a Virgilio, que...” Ese documento que tanto dato valioso reúne sobre el proyecto poético maduro de LRN cierra el último poemario suyo preparado por él mismo, *La forma de las cosas que vendrán*. De manera práctica este principio es ilustrado por “No moriré del todo”, poema de ese cuaderno cuyo título remite al poema “Non omnis moriar”, de Manuel Gutiérrez Nájera, quien a su vez se inspiró en el poeta latino Horacio, que a su vez... Y todo el poema se remonta a un sujeto enunciador en cuyo nombre convergen Homero y Ossian: “Yo, Oremoh Naisso, / que compuse baladas [...]”

<sup>12</sup> Ilustración breve de ese rasgo es que como uno de los posibles títulos para el cuaderno que finalmente se tituló *Cabeza de zanahoria* Nogueras contemplara “Cosas comunes”; mientras que la antología personal en la que repasó su trayectoria poética hasta 1984 se tituló *Nada del otro mundo*. Y el poeta W. S. T. H. Z. E. J. no va a considerarse sino un aficionado en materia de poesía, “un aficionado a los poemas”, cuando es entrevistado en *La forma de las cosas que vendrán*. Un ejemplo concentrado de la dialéctica a que puede dar lugar la puesta en contacto de la espontaneidad del poeta

el poeta es, sin embargo, alguien que practica y hace tema suyo algunas de las operaciones distintivas del filólogo, incluida la traducción<sup>13</sup> (poeta-editor, poeta-investigador, poeta-compilador, poeta-comentarista), tanto desde los poemas (paratextos a veces) como desde notas explicativas o introductorias y otros paratextos (a veces poemas).

Ya que su memoria (de lector) media e interfiere en ese anhelo de recuperación del gusto natural, entonces también ella va a devenir tema central de esta poesía. Si otros poetas modernos han terminado por hacer temas medulares de sus correspondientes obras las resistencias de diversa índole (económicas, políticas, éticas, técnico-artísticas, etc.) que han sentido más fuertes para esa recuperación de la epifanía o del esplendor de la poesía en la historia, LRN hará tema central de la suya esa imposibilidad de recuperación del gusto natural, del trato directo, del origen primero. Entre la memoria y la inocencia va a fluctuar el recorrido de esta poesía: asociada inicialmente con la historia, la memoria actuará también sobre los orígenes, mientras que la inocencia, asociada con los orígenes, gravitará a su vez sobre la historia. Saber que la originalidad ya no es posible no le impedirá sentir a veces nostalgia de ella.

Como extremo de esa senda no es infrecuente que Nogueras tope (o roce) con el no-poema, un tipo de texto que, ante todo, es (o debería de ser) un poema (como tantos otros), pero con la peculiaridad de tener y reconocer su centro gravitacional fuera de sí mismo, en otro poema ya inexistente o, lo que es casi lo mismo, deformado, si es que no borrado, por la memoria. La capa escritural más reciente de esta variante de palimpsesto tiende a transparentarse en favor de otra más profunda, correspondiente a otro poema que sin embargo no existe más que en la versión que de él representa la escritura de superficie. Única constancia documental del no-poema es el poema que lo glosa y con ello también lo borra.

Así, pues, la distinción del no-poema es serlo doblemente: primero, por esa especie de exotopía en que él se encuentra respecto del poema (¿la poesía?, ¿la vida misma?) en lugar del cual está: él no vale por sí mismo, sino por el otro, el ausente que él apenas recuerda; y segundo, por la imposibilidad de reproducir/recrear/traducir el poema ausente. Ilustración rápida y concisa de esa singular muestra de metapoesía que he dado en nombrar ‘no-poema’ ofrece el titulado “Pérdida del poema de amor llamado “Niebla””, incluido

---

primerizo y el peso de la memoria (retórica) del poeta iniciado puede leerse en el poema “Acerca de un breve poema que lo hizo inmortal”, de *Imitación de la vida*.

<sup>13</sup> En ese conjunto se localizan poemas en francés, en italiano, en portugués, en solongo, en zénico, en falso zénico, además de los poemas presumibles en español. Lenguas reconocidas junto a lenguas inventadas. Decididamente, la poesía, en este sistema, es indisoluble de la traducción que está en su origen.

en *Las quince mil vidas del caminante*. Ese no-poema viene a estar en lugar de otro poema perdido/olvidado por el propio autor y del que no sabríamos nada si no es por el que lo comenta y trata de reproducirlo:

Ayer he escrito un poema magnífico  
lástima  
lo he perdido no sé dónde  
ahora no puedo recordarlo  
pero era estupendo  
decía más o menos  
que estaba enamorado  
claro lo decía de otra forma  
ya les digo era excelente  
pero ella amaba a otro  
y entonces venía una parte  
realmente bella donde hablaba de  
los árboles el viento y luego  
más adelante explicaba algo acerca de la muerte  
naturalmente no decía muerte decía  
oscura garra o algo así  
y luego venían unos versos extraordinarios  
y hacia el final  
contaba cómo me había ido caminando  
por una calle desierta  
convencido de que la vida comienza de nuevo  
en cualquier esquina  
por supuesto no decía esa cursilería  
era bueno el poema  
lástima de perdida  
lástima de memoria.

Extraviar o perder un poema en una copia manuscrita única, o temer perderlo. Versión sublimada de un oscuro temor a la lectura errónea, a la censura de la que ella es un primer indicio. El poema suelto, desprendido de su autor, de su fuente reguladora de sentidos, queda expuesto a procesamientos semióticos ilimitados. La orientación temática hacia el amor no impide intuir la gravitación epocal de (o sobre) el desfiladero político, adelantado en el largo poema-eje de *Las quince mil vidas del caminante*, cuaderno del que procede “Pérdida del poema de amor llamado “Niebla””.

Especie de palimpsesto, tras la capa de escritura correspondiente al poema presente se transparenta otra que remite al poema perdido: bajo la superficie de “Pérdida del poema de amor...” se trasciende el poema “Niebla”, cuyo título mismo adelanta algo de su resistencia a la memoria y aun a las palabras. Pensándolo en términos de traducción, el poema perdido ejemplifica la resistencia de la poesía a ser transferida ya no a otro sistema de signos

(el cine, v. gr.), sino al registro cotidiano aun dentro del mismo lenguaje en que ha sido concebida: ni siquiera un poema puede reproducir o duplicar a otro poema, aunque la poesía sea una sola, y un poeta todos los poetas.<sup>14</sup> Por lo que mientras más intenta recuperar/reproducir el poema “Niebla”, más se hace notar, aun sin proponérselo, el poema que trata de su pérdida u olvido. No por casualidad el ingenio y la creatividad distintivos de “Pérdida del poema de amor llamado “Niebla”” se concentran en aquellos pasajes en que este más se esfuerza por rescatar el poema perdido con apego fiel a sus palabras: “decía más o menos / que estaba enamorado / claro lo decía de otra forma”; “más adelante explicaba algo acerca de la muerte / naturalmente no decía la muerte decía / oscura garra o algo así”; “y hacia el final / contaba cómo me había ido caminando / por una calle desierta / convencido de que la vida comienza de nuevo / en cualquier esquina / por supuesto no decía esa cursilería”.

La memoria del poeta sólo ha retenido sensaciones, impresiones, del poema perdido: “magnífico”, “estupendo”, “excelente”, “versos extraordinarios”, “era bueno el poema”. Incapaz de reproducir palabra a palabra el poema perdido, no puede sino evocar sensaciones que ese otro dejó en la memoria de su único lector. Más viable le será a este volver a crear un poema nuevo en busca del original perdido, que recrear el original. A escala del poeta aislado ese no-poema ilustra el proceso que según Noguerass corresponde a la génesis del poema en general: se trata siempre de recuperar un recuerdo, una sensación, ya inexistentes o muy borrosos, que eran en sí mismos unidades linguoexpresivas autónomas, cerradas a cualquier variante de traducción: irrepetibles.

Modalidad distinta del no-poema es la que ejemplifica “Acerca de un breve poema que lo hizo inmortal”, poema en el que nunca el lector se entera (si bien puede intuirlo) cuál era ese otro poema cuya historia despliega el que sí puede leerse: “En el sencillo lenguaje de la vida / él escribió un breve poema dedicado a tus ojos”, comenta el emisor lírico a la destinataria de los dos poemas implicados en este, el que comenta y el comentado. Este último, no perdido físicamente (como el aludido en “Pérdida del poema de amor...”), ha sido, sin embargo, tan modificado (/desfigurado, y ya no por la memoria) a partir de las sugerencias de los amigos que lo leyeron en su versión primera (otra vez el palimpsesto cuya capa original vuelve a resultar borrosa), que es comprensible que no pueda reconocérsele ya bajo la versión definitiva y públicamente consagrada hasta con el Premio Nobel:

<sup>14</sup> A propósito de la traducción entre esos lenguajes, Nogueras había observado que “las cosas que se pueden hacer en cine no pueden pasar a la poesía, desgraciadamente, y ciertas cosas que sólo la poesía posee no pueden pasar a la narrativa, y por tanto cada género tiene su propio perfil; pero si tuviera que escoger, me quedaría con la poesía.” Cf. Orlando Castellanos, *Formalmente informal* (1989) o LRN, *De nube en nube* (2003).

Sí; parece que, después de todo,  
resultó ser un gran poema.  
Pero me consta que no eran ya más  
los claros y sencillos versos dedicados a tus ojos,  
escritos en el lenguaje de la vida  
para que sólo tus bellos y oscuros ojos los leyieran.  
No era ya *su* poema.

Dosis adicional de humor e ingenio en este juego aporta el dato de que una misma mujer funja como destinataria del poema de amor comentado (en sus dos versiones) y del poema que comenta su paso de una a otra versión; correspondientes ambos a autores distintos. Y, asimismo, que a la supuesta brevedad del poema comentado (puesto que nunca lo conocemos) haya correspondido un poema de más de 60 versos. La traducción, de nuevo, a escena.

Pero LRN no fue sólo poeta; cuando menos, la existencia de 3 novelas suscritas por él así permite concluirlo: *El cuarto círculo* (1976), escrita al alimón con Guillermo Rodríguez Rivera; *Y si muero mañana* (1977); y *Nosotros, los sobrevivientes* (1982);<sup>15</sup> adscrita la primera al subgénero de la novela policial, y las otras al de la novela de contraespionaje. Así, la narratividad que tanto sobresale en la llamada poesía comunicante o coloquial o conversacionalista de la que participa y disiente Nogueras viene avalada en él, además, por su cultivo de la novela.

Aunque el lector de una y otra zona siente enseguida que se mueve en aguas distintas por las presumibles distinciones morfogenéricas de cada una y también por la diversa orientación general de ellas acorde con las regulaciones supraindividuales y los tipos de públicos lectores, son comunes a ambas zonas la intensa conciencia metalingüística, el aprovechamiento de las posibilidades lúdicas de la intertextualidad y el consiguiente carácter metaliterario. Todo lo cual se percibe mejor, desde el lado de la narrativa, en *Nosotros, los sobrevivientes*, novela que desde su título explicita un diálogo con la tradición poética insular (“Nosotros, los sobrevivientes, / ¿A quiénes debemos la sobrevida?”),<sup>16</sup> y en cuyo “Apéndice” se registra un poema, escrito por un per-

<sup>15</sup> Esta última trae a colación otra zona de la producción artística de Nogueras con la que esa novela está muy relacionada desde su génesis: el cine; por cuanto *Nosotros, los sobrevivientes* se basa en el guion elaborado por Nogueras para una película (“Leyenda”). Guionista, dibujante, asistente de dirección, director, crítico de cine..., hay consenso en considerar que el guion fue su fuerte, y que “El brigadista” y “Guardafronteras”, filmados ambos a finales de la década de 1970, son los más sobresalientes entre los guiones ideados por él.

<sup>16</sup> Verso primeramente de un muy sintomático poema de Roberto Fernández Retamar (“El Otro”, 1959), y título después de la novela de Nogueras (1982), ese enunciado va a ser título otra vez en el poema que Retamar dedica a Nogueras cuando este muere (1985). Pero ahí no se agota el carácter fundacional de ese poema emblemático del sentido de culpa de los intelectuales y escritores cuba-

sonaje, el cual tiene todas las señas de un juego intertextual con otro poema de Víctor Casaus (uno de sus compañeros generacionales más cercanos a Noguera). En efecto, Víctor C. Sánchez, el personaje novelístico, escribió el suyo para tratar de que su destinataria, de nombre Bárbara, como la del poema de Casaus “A Bárbara”, se quedara con él en Cuba a partir de la serie-dad de sus intenciones amorosas hacia ella y de las posibilidades abiertas por el incipiente proceso de revolución, pero en uno y otro poema Bárbara prefirió seguir los pasos migratorios de su familia, presumiblemente hacia EE.UU.

Más atractiva, sin embargo, es esa convivencia de narrativa y lírica desde el lado de la lírica. *La forma de las cosas que vendrán*, v. gr., participa ampliamente de la novela por medio de los pasadizos, a veces laberínticos, de su aparato de notas y de su entrevista final, elementos paratextuales en los que se desarrollan historias con los personajes que han estado detrás de los poemas antologados, si no como autores, entonces como traductores, herederos, motivadores y así por el estilo. A sus varios y entrecruzados paratextos se debe principalmente el irisado mosaico genérico de este cuaderno que, como “la más célebre novela del narrador sologo Mura Kill, *Gongalibada* [...] es, simultáneamente” un poemario, una antología, una novela integrada por varias historias, un ensayo sobre la literatura y otro sobre la traducción, una biografía, la historia de un pequeño país, etc.<sup>17</sup> En ese sentido, *La forma de las cosas que vendrán* equivale, en el nivel macrotextual, al no-poema, por cuanto la poesía es un centro postulado o fuera de sí.

En efecto, el conjunto de paratextos de ese libro atrae sobre sí el centro gravitacional que correspondería en principio a sus textos básicos o axiales, los poemas. Precediendo a estos, tenemos que, además de la nota “Al lector” firmada a posteriori por Guillaume de la Rivière, aparecen ahí, en esa misma secuencia: a) una dedicatoria a Fernando Pessoa y a Julio Cortázar, b) una “nota del editor” no poco heterodoxa para la serie alta de la poesía (“Se prohíbe bostezar, emitir ruidos groseros o escupir durante el desarrollo del libro. [...]”), c) unas “Palabras al lectorvo” suscritas por “un admitador sincero, J.

---

nos con respecto a los héroes mayores de la revolución (“Nosotros, los sobrevivientes, / ¿a quiénes debemos la sobrevida [...]?”), pues él resuena en ciertos pasajes de la palinodia escenificada por Heberto Padilla en la sede de la UNEAC el 27 de abril de 1971, luego de haber estado preso un mes por sus posturas disidentes; y a mediados de la década de 1980 reaparece abiertamente cuestionado en un poema de Ramón Fernández Larrea cuyo primer verso proclama: “Nosotros los sobrevivientes a nadie debemos la sobrevida”. Titulado “Generación”, este último delimita un nuevo estado de sensibilidad en la poesía cubana del período revolucionario, y, de manera más amplia, también en el decurso de las relaciones entre los escritores y la memoria política de ese proceso, ya desbor-dada su fase mítica o clásica. (Ese poema puede consultarse en la antología de Fernández Larrea *Si yo me llamase Raimundo* (2013: 139).

<sup>17</sup> Pero, además, sucede que esa frase que sirve de título a un poemario con tanta carga narrativa resume la definición de poesía de quien se reconoce sólo como un aficionado a ella, el autor.

Joke”,<sup>18</sup> d) una “nota de “Palabras al lectorvo””, e) una “nota del traductor”, f) una “nota a la segunda edición” firmada por Hillip Christopher Marlowe,<sup>19</sup> g) una “nota a la cuarta edición” compuesta en falso zénico, h) una “nota a la novena edición”, i) otra nota, ahora “a la oncena edición”, debida al propio doctor Zen, j) otra dedicatoria, y k) tres lemas o exergos. Presente ya en la primera edición del libro ese umbral tan dilatado (tras el que resuena la memoria de una práctica similar del escritor porteño Macedonio Fernández), es sólo después de él que aparecen los textos axiales del libro, los poemas, varios de los cuales tienen a su vez notas de pie de página donde a veces se reproducen otros poemas. A no dudarlo, *La forma de las cosas que vendrán* es el libro más interesante, por lúdico, arriesgado, desbordado, abarcador, sugestivo, no sólo de toda la trayectoria como escritor de LRN, sino de la poesía cubana (sólo la publicada dentro de Cuba?) en el período que marca el ascenso e institucionalización del proceso revolucionario.

Ya en niveles microtextuales, es muy ilustrativo de la referida integración de poesía y narrativa “El último caso del inspector”, cuyo mérito básico le viene, precisamente, de la asimilación al cauce poemático de una historia, una secuencia narrativa y unos personajes que son prototípicos de una modalidad de novela que se ha situado históricamente en las antípodas de la poesía lírica: la policial:

El lugar del crimen  
no es aún el lugar del crimen:  
es sólo un cuarto en penumbra  
donde dos sombras desnudas se besan.

El asesino  
no es aún el asesino:  
es sólo un hombre cansado  
que va llegando a su casa un día antes de lo previsto,  
después de un largo viaje.

La víctima  
no es aún la víctima:  
es sólo una mujer ardiendo  
en otros brazos.

El testigo de excepción  
no es aún el testigo de excepción:

<sup>18</sup> Cf. acerca de ese curioso paratexto, “Sobre algunos pasadizos (no muy secretos) del humor en la poesía de Luis Rogelio Nogueras”, 2009.

<sup>19</sup> La palabra “Hillip” evoca ahí el nombre “Phillip”, desfigurado tal vez por una simulada errata; pero, también, la onomatopeya del hipo (‘hip’) con que en los cómics se representa, estereotípicamente, al borracho. Con esa palabra-maleta se estaría poniendo en juego a la institución literaria mediante la asociación del poeta Christopher Marlowe con la borrachera (directa o por intermedio de un notario o de un escribano).

es sólo un inspector osado  
que goza de la mujer del prójimo  
sobre el lecho del prójimo.

El arma del crimen  
no es aún el arma del crimen:  
es sólo una lámpara de bronce apagada,  
tranquila, inocente  
sobre una mesa de caoba.

El emisor del poema, más que como hablante lírico, se realiza como un narrador heterodiegético omnisciente que se limita a aportar cada una de las piezas claves por separado de un caso de homicidio que sorprendió al inspector fuera del lugar y la función correspondientes, e implicado hasta los tuétanos con la víctima. Precisamente ahí reside el detalle transgresor del modelo prototípico de esa historia policial: el ente encargado de portar y desplegar las operaciones cognitivas (deducción, inducción, etc.) apegadas a la lógica más estricta se dejó arrastrar por las dimensiones de sí más espontáneas e incluso instintivas (hormonas), por lo que concluyó implicadísimo con la víctima que, por añadidura, no lo fue hasta después de conocerlo a él.

Adicionalmente, hay que decir que ese poema correspondiente al libro *El último caso del inspector* es atribuido a “un antiguo maestro de Gramática de [Arthur] Conan Doyle” en quien este célebre novelista se habría inspirado para crear a su Sherlock Holmes. No hay certidumbre entonces del autor, sino de lo creado por él; es la propia obra la que lleva a pensar en la necesidad de un origen: un autor, un traductor. Titulado originalmente “Murder”, su traductor al español prefirió un título mucho más acertado, por memorioso de cierto tipo de novela e inesperado en la tradición poética: “El último caso del inspector”.

Protagónico e indisociable de un proyecto poético en el que el metalingüismo y la metapoesía no están reñidos con el vitalismo, como el de Luis Rogelio Nogueras, el erotismo funciona como un canal que facilita y explica el contacto entre la nostalgia del poeta profesional y la espontaneidad del amateur, o entre el texto y el paratexto, el intratexto y el intertexto, el hablante lírico y el autor implícito: el puente o pasadizo tan anhelado por las vanguardias históricas para comunicar el arte con la vida, y viceversa.

Ciertamente, quizá no haya otro poeta cubano (édito) del período revolucionario en cuya obra alcance tanto relieve lo erótico-sexual.<sup>20</sup> Casi todo el espectro cubierto por el Eros puede ser ilustrado con poemas de Nogueras, si

<sup>20</sup> Severo Sarduy (Cuba, 1937-Francia, 1993) tiene quizás pasajes de erotismo más intenso, como, por ejemplo, en algunos poemas de *Un testigo fugaz y disfrazado*; pero esa nota no cubre tanta super-

bien el énfasis se carga sobre el extremo más físico y sensorial. Causa posible de su posposición editorial por el propio Nogueras, entre sus poemas póstumos ese rasgo se hace más intenso y más explícito. En su cuaderno de 1990 *Hay muchos modos de jugar* –título que sería retomado por sus editores para nombrar la reunión de toda su poesía publicada en 2005– figuran textos como éste:

Tu boca es una trampa.  
Pero veo dos bocas:  
la que presiona mi sexo  
y otra que se abre a las miradas,  
húmeda y vertical...,

en el que se juega con acepciones propias y figuradas del sustantivo ‘boca’ para designar con él más de una zona erógena de los cuerpos (con-)fundidos.

Sexo a solas, sexo a dúo, melange a trois, entre cuerpos de géneros distintos o cuerpos del mismo género, pasivo-voyeurista o activo, oral, vaginal, masturbativo: “hay muchos modos de jugar”. Y en *Las palabras vuelven* (1994) aparece otro poema (“O como”) cuya misma entonación decreciente y cada vez más fragmentaria lo recuerda dependiente del orgasmo masculino que parece tener como asunto:

Mi semen corre por tu rostro  
pálido radiante

Me miras  
profundo al corazón

Qué paz      qué paz    qué paz

Es como estar junto a un lago  
oyendo el mudo clamor de ti  
¿sí?

Es como si  
Tal vez  
si quisiéramos  
algún día

Ω como

La expresión “como si” trae a un primer plano, otra vez, la traducción, hebra importantísima en una poética que remonta el origen de la poesía a un lenguaje perdido que cada nuevo poema busca restituir, aun sabiendo de antemano que sólo se tratará de una aproximación (paráfrasis, versión, glosa).

ficie de su poesía como en la de Nogueras, donde esa marca se revela a cada paso indisoluble de cualquier otra clave de sus concepciones en materia de poesía.

En ese poema la traducción se concentra en el puente entre la intensa experiencia sensorial y el racional lenguaje posterior.

La usual delimitación entre vida y poesía (literatura) en Noguera es difícil de establecer, si es que procediera planteársela. Que una misma palabra pueda referirse con similar legitimidad a la poesía y al sexo ('juego', 'jugar') es prueba concentrada de esa reciprocidad en la dependencia entre vida y poesía. Susceptible de desembocar en la poesía es todo lo que entra en el radio de sensibilidad de una persona bien dotada; y la poesía es, a su vez, una experiencia vivencial enriquecedora de la existencia de esa persona. Todo es susceptible de alimentar la hoguera de la fabulación, de la imaginería..., en fin, de la literatura. Desde los componentes paratextuales más alejados de lo que la tradición ha consagrado como literatura (notas y comentarios, pero también las erratas) hasta toda la anterior y siempre única literatura. La poesía integra a su propia existencia todo, incluida ella misma.

El poema se asienta en la vivencia pretextual, mientras que la vivencia se auxilia también de la escritura, sobre todo poética, de la que se sabe alimento. El poema funciona como depósito final de un acto de vida, del que además depende. Depósito de vida, el poema es también testimonio de la presencia de ella. Por eso el hablante lírico de "Testamento de un polvo" (*Nada del otro mundo*), v. gr., puede proponer que se considere "heredera universal / de [sus] derechos autorales" a la mujer que "aportó el placer sexual / que inspiró dichas obras", e incluso que "también a ella le pertenece / el reconocimiento de la crítica literaria especializada". El "polvo" de resonancia ontológica en la senda bíblica y que tan memorable culmen tiene en un soneto de Quevedo ("Polvo serán, mas polvo enamorado") co existe en ese "Testamento..." con la acepción de 'polvo' como cópula, coito, acto de acoplamiento sexual; acepción, esta última, que implica de lleno a la mujer que está en la base de la vivencia fundadora del poema.

La omnipresencia del Eros ayuda también a entender la comunidad del poeta con los demás humanos, de quienes lo separa únicamente el entrañable proceso trasmutador de las palabras en versos que a su vez conforman poemas que en su devenir han hecho del poeta (un) otro. En "Viaje" (*La forma de las cosas...*) el sujeto emisor deja constancia explícita de la incontenible pasión escritural que lo devora: "yo escribo lo que veo, lo que oigo, lo que puedo". La poesía empieza y está antes del poema, el cual viene a ser un último acto de vida. Con poema o sin poema, la poesía (la vida) sigue su curso. De hecho, el poema va a ser siempre insuficiente para abarcar o asimilar toda la riqueza del acto de vida que lo funda, como lo es el lenguaje verbal con respecto a la realidad extralingüística.

Por otra parte, la relación vida-poesía no se da sólo en la dirección causal de la vida a la poesía, sino también de la poesía (textual) a la vida. En “The Raven” (*Cabeza de zanahoria*), v. gr., el hablante y protagonista lírico suyo, conocedor del poema homónimo de E. A. Poe, esperó de algún modo, ante una situación en parte similar a la recreada en ese otro poema, un desenlace parecido que sin embargo la vida contrarió.

Comprensible, a esta luz, es que una poesía tan centrada en la poesía (poemas, poetas, versiones, palimpsesto, etc.) pueda a su vez estar tan orgánicamente comunicada con la praxis vital (pre-poética), con la existencia inmediata, no sólo en la dimensión amatoria o erótico-amatoria que le sirve de puente entre el arte y la vida, sino también en la política. Ciertamente, el principio lúdico y metatextual rector de este proyecto poético no logra escamotear, si es que se lo hubiera propuesto, la varia vibración política que lo permea y en cuyo diálogo terminó de constituirse.

## Referencias bibliográficas

BOBES, Marilyn. “Wichy Nogueras: imitación de la muerte”. In: CASAUS, Víctor et al. (sel.). *El cisne salvaje: homenaje a Luis Rogelio Nogueras*. La Habana: Letras Cubanias, 1995: 15-17.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2007.

CASTELLANOS, Orlando. *Formalmente informal*. La Habana: Ediciones UNION, 1989.

DÍAZ, Jesús. *Las palabras perdidas*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992 (Col. Áncora y Delfín, 684).

FERNÁNDEZ LARREA, Ramón. *Si yo me llamase Raimundo*. Sel. Alex Fleites, prólogo Víctor Fowler. Ciudad Habana: Ediciones UNION, 2013.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. “Nosotros, los sobrevivientes”. *Extramuros* (De la ciudad, imagen y palabra), 3: 14-15, mayo-dic., 2005.

FORNET, Jorge. *El 71. Anatomía de una crisis*. La Habana: Letras Cubanias, 2013.

LUIS, Raúl. *El cazador*. La Habana: Letras Cubanias, 1986. [Existe otra edición, con prólogo de Francis Sánchez, en Santiago de Cuba, Ediciones Oriente, 2011].

NAVARRO, Desiderio. “Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Nogueras”. *Casa de las Américas*, 154, enero-feb. 1986: 145-151. [También en D. N., *Ejercicios del criterio*, Ciudad de la Habana: Ediciones UNION, 1988: 37-51]

NOGUERAS, Luis Rogelio. *Hay muchos modos de jugar*. Pról. Guillermo Rodríguez Rivera, comp. Neyda Izquierdo Ramos. La Habana: Letras Cubanias, 2005.

\_\_\_\_\_. *De nube en nube*. Sel. Virgen Gutiérrez, pról. Guillermo Rodríguez Rivera. La Habana: Ediciones La Memoria (Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau), 2003.

OTERO, Lisandro. *Disidencias y coincidencias en Cuba*. La Habana: Editorial José Martí, 1984.

PADILLA, Heberto. "No fue un poeta del porvenir". In: \_\_\_\_\_. *Fuera del juego* [1968]. Disponible: <<http://www.literatura.us/padilla/fuera.html>>. Consultado 21 octubre, 2009.

PADRÓN, Juan Nicolás. "Raúl Luis y otra lectura poética de la modernidad cubana". 2009. Disponible: <<http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/reino-autonomo/raul-luis-y-otra-lectura-poetica-de-la-modernidad-cubana/64/8440.html>>. Consultado 20 octubre 2015.

RODRÍGUEZ RIVERA, Guillermo. In: Víctor Casaus et al. (sel.). *El cisne salvaje: Homenaje a Luis Rogelio Nogueras*. La Habana: Letras Cubanas, 1995: 37-38.

SÁNCHEZ AGUILERA, Osmar. "Sobre algunos pasadizos (no muy secretos) del humor en la poesía de Luis Rogelio Nogueras". In: SOTOMAYOR, Eduardo Parilla (ed.). *Ironizar, parodiar, satirizar. Estudios sobre el humor y la risa en la lengua, la literatura y la cultura*. México: Ediciones EÓN-Tecnológico de Monterrey, 2009:185-211.

**Osmar Sánchez Aguilera** é professor do Tecnológico de Monterrey – Campus Cidade de México, doutor e mestre em literatura hispânica pelo Colégio de México e graduado em Filologia Hispânica pela Universidade de Havana. Autor dos livros: *Otros pensamientos en la Habana* (1994), *Las martianas escrituras* (2011) e *En otro lugar de la Mancha* (2007). Colaborador no *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, publicado pela Fundación Ayacucho (1995-1998) e em vários livros coletivos publicados em Cuba, México, França e Espanha. Seus artigos têm aparecido em *Acta Poética* (UNAM), *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), *Casa de las Américas* (La Habana), *Anthropos* (Barcelona), *Semiosis* (Universidad Veracruzana), *Medievalia* (UNAM), *Texto Crítico* (Universidad Veracruzana), *Revista de Literatura Cubana* (La Habana), *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense, Madrid), *Anuario del Centro de Estudios Martianos* (La Habana), *En-claves del pensamiento* (Tecnológico de Monterrey), *Revista Nacional de Cultura* (Venezuela), entre outras. E-mail: osmar@itesm.mx.

Recebido em: 14/09/2015

Aprovado em: 15/10/2015