

TESIS DOCTORAL

EL POEMA EN PROSA EN LOS AÑOS SETENTA EN ESPAÑA

**CARLOS JIMÉNEZ ARRIBAS, LICENCIADO EN FILOLOGÍA
HISPÁNICA Y FILOLOGÍA INGLESA**

**CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS (SELITEN&T)
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA
LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

UNED

2004

00001677488

00426070.03468



**CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS (SELITEN&T)
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA
LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

EL POEMA EN PROSA EN LOS AÑOS SETENTA EN ESPAÑA

**CARLOS JIMÉNEZ ARRIBAS, LICENCIADO EN FILOLOGÍA
HISPÁNICA Y FILOLOGÍA INGLESA**

**DIRIGIDA POR EL PROFESOR
DR. D. JOSÉ ROMERA CASTILLO**

<p>U.N.E.D. SECCIÓN DE TERCER CICLO DEPÓSITO TESIS DOCTORAL</p> <p>12 ABR. 2004</p> <p>Nº ENTRADA <u>1851</u></p>

ÍNDICE

EL <u>SELITEN@T</u> . AGRADECIMIENTOS.....	9
--	---

PRIMERA PARTE

1. INTRODUCCIÓN	15
2. HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
3. TENTATIVAS TEÓRICAS DE APROXIMACIÓN AL POEMA EN PROSA.....	49
3.1 <i>Naturaleza contradictoria del poema en prosa</i>	52
3.2 <i>Alcance teórico de la confrontación prosa vs. verso</i>	63
3.3 <i>El poema en prosa y la práctica discursiva surrealista</i>	72
3.4 <i>El engaño tipográfico</i>	79
3.5 <i>Hacia una consideración espacial del poema en prosa</i>	87
4. DE LA ITERACIÓN AL INTERTEXTO: ¿UN MODELO SEMIÓTICO PARA EL POEMA EN PROSA? EL PROBLEMA DE LA ENUNCIACIÓN	105
4.1 <i>El no-procedimiento y el par escritura-verdad</i>	107
4.2 <i>Configuración iterativa del modelo</i>	123
4.2.1 El concepto de matriz	123
4.2.2 La sobredeterminación	124
4.2.3 La recurrencia del modelo	127
4.3 <i>La proclividad intertextual del poema en prosa</i>	130
4.4 <i>El problema de la enunciación</i>	132
4.4.1 Diversidad enunciativa	135
4.4.2 Fidelidad enunciativa	137
4.4.3 <i>¿Lirismo matizado del poema en prosa?</i>	138
5. DESLINDES GENÉRICOS: EL POEMA EN PROSA Y FORMAS AFINES. LA DIFÍCIL ATRIBUCIÓN DE GÉNERO PARA EL POEMA EN PROSA	145
5.1 <i>Poema en prosa, verso libre y versículo</i>	148
5.1.1 Versículo	156
5.1.2 <i>El tipo inicial y su ruptura</i>	162
5.2 <i>Poema en prosa y prosa poética</i>	164

5.2.1 Atribuciones impresionistas: poema en prosa y boceto paisajístico	170
5.2.2 Poema en prosa y periodismo	177
5.3 <i>La dificultad de entender el poema en prosa como género literario</i>	180
5.3.1 La brevedad como criterio de definición genérica	194
5.3.2 El rasgo de integridad	205
5.3.3 Recurso intencionado al poema en prosa por parte del autor... ..	217
5.3.4 El poema en prosa entre la fijación y la plasticidad	224
6. POEMA EN PROSA Y NARRACIÓN: EL CASO DE LA FICCIÓN	
BREVE	231
7. CONCLUSIONES: ¿QUÉ ES UN POEMA EN PROSA?.....	255

SEGUNDA PARTE

8. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL POEMA EN PROSA EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA EN ESPAÑA	271
8.1 <i>Precedentes del recurso al poema en prosa como valor contestatario</i>	273
8.2 <i>Hacia un estudio del poema en prosa en los poetas de los años setenta en España</i>	284
8.2.1 El poema en prosa como síntoma de una nueva ideología	296
8.2.2 El recurso al poema en prosa por parte de los poetas de los setenta en España .	299
8.3 <i>Algunas calas en la poesía en prosa de los años setenta en España</i>	313
8.3.1 Los poetas de los años sesenta	314
8.3.2 Aníbal Núñez	324
8.3.3 La antología <i>Espejo del amor y de la muerte</i> . El caso de Luis Antonio de Villena	330
8.3.4 José Miguel Ullán	338
8.3.5 Eduardo Hervás	348
8.3.6 El modelo de Ana María Moix	355
8.3.7 Antonio Martínez Sarrión	360
8.3.8 Vicente Molina Foix	368
8.3.9 Jorge Urrutia	372
8.3.10 Eduardo Haro Ibars	378

9. FRANCISCO FERRER LERÍN ENTRE LA VARIACIÓN LÍRICA Y LA FICCIÓN: EL POEMA EN PROSA Y LA DELIMITACIÓN DE UN TERRITORIO	389
<i>9.1 Prolegómenos, exclusiones, tanteos</i>	<i>391</i>
<i>9.2 Cónsul: el poema en prosa y la apropiación de un territorio</i>	<i>414</i>
10. LEOPOLDO MARÍA PANERO: MITO Y FICCIÓN EN <i>ASÍ SE FUNDÓ CARNABY STREET</i>	443
<i>10.1 “Última poesía no española”: el canon de un joven poeta</i>	<i>450</i>
<i>10.2 La prosa en los primeros poemas de Panero: entre la contestación y el recurso unificador</i>	<i>454</i>
<i>10.3 La intertextualidad</i>	<i>466</i>
<i>10.4 Una fórmula de distanciamiento enunciativo en la poética novísima: correlato objetivo histórico y sesgo narrativo</i>	<i>470</i>
<i>10.5 Ficción y mito. Destructiva ficción</i>	<i>477</i>
<i>10.6 Desafecto posterior hacia el poema en prosa: el crecimiento de la voz</i>	<i>488</i>
11. LECTURA DEL MUNDO COMO TEXTO: EL POEMA EN PROSA EN <i>TINTA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA</i>	503
<i>11.1 Lirismo e impersonalización</i>	<i>508</i>
<i>11.2 Fragmento: preparación para el poema en prosa</i>	<i>511</i>
<i>11.3 Proceso, presencia, percepción</i>	<i>513</i>
<i>11.3.1 El texto del mundo</i>	<i>516</i>
<i>11.3.2 Objetos verticales: el árbol, el vaso</i>	<i>523</i>
<i>11.4 Unidad: sistema: estructura</i>	<i>528</i>
<i>11.4.1 Palimpsesto y poema en prosa</i>	<i>531</i>
<i>11.5 Más allá de la poesía concreta</i>	<i>534</i>
<i>11.6 Culminación del modelo: un madrigal en prosa</i>	<i>543</i>
<i>11.7 El nuevo modelo de Fuego blanco</i>	<i>552</i>
12. JENARO TALENS: LA PRÁCTICA METAPOÉTICA DEL POEMA EN PROSA	559
<i>12.1 El debate en torno a la metapoésia</i>	<i>561</i>
<i>12.1.1 Lectura de la cuestión metapoética apud Talens</i>	<i>568</i>
<i>12.2 El poema en prosa de Jenaro Talens: ¿una coartada metapoética?.....</i>	<i>578</i>
<i>12.2.1 Hacia una tipología del poema en prosa talensiano en los años setenta</i>	<i>583</i>
<i>12.2.2 La mirada a la tradición: Juan Ramón y <i>Espacio</i></i>	<i>595</i>

12.2.3 El contrapeso del verso	599
12.2.4 Papel ancilar del poema en prosa en libros intermedios	604
12.2.5 El poema en prosa de Jenaro Talens en la segunda mitad de los setenta	610
12.2.6 Prominencia del poema en prosa	614
12.2.7 Dejación de la poesía en prosa: ¿búsqueda de una nueva oralidad?	631
13. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL POEMA EN PROSA EN EL GOZNE DE LA DÉCADA	637
APÉNDICE: PERFIL BIOBIBLIOGRÁFICO DE LOS POETAS ESTUDIADOS...	657
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	669

Esta Tesis Doctoral se inscribe dentro del marco de estudios sobre literatura moderna y contemporánea en español llevados a cabo en el seno del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN&T), Anteriormente Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (ISLTYNT) de la UNED. Allí, y siguiendo la senda de los numerosos trabajos sobre el periodo del Profesor José Romera Castillo (1999: 171), director de esta Tesis Doctoral, se han realizado otras: *La última producción literaria de Camilo José Cela (1983-1988)*, de Dieudonné Mendogo Minsongui (1990); *La novelística de Juan Madrid*, de Nzachée Noumbissi (1993); *Hacia una caracterización de la escritura femenina. La narrativa de Luisa Josefina Hernández*, escritora mexicana, de Raquel Gutiérrez Estupiñán (1995) –publicada en microforma por la UNED en 1996–; *Sofía Casanova: mito y literatura*, de M.^a Rosario Martínez Martínez (1996); *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire*, de André Mah (1997) y *Presencia de América en la novelística de Camilo José Cela, Miguel Delibes y Gonzalo Torrente Ballester*, de Gloria Inés Sanabria Martínez (1997). Así como varias Memorias de Investigación: *Estudio semiótico de “Rosalía”, de Pérez Galdós*, de Jesús Torrecilla Cabañas (1986); *El cuento en “El País” (1976-1980)*, de Felipe Díaz Pardo (1991); *Hacia un análisis pragmático del discurso teatral (Teoría y praxis: “Ulf” de Juan Carlos Gené)*, de Graciela Frega (1991); *Reflexiones sobre la lectura (para)literaria del suceso*, de Laura Serrano de Santos (1992); *La novela histórica en España durante la última década (1980-1991)*, de Alfredo Caunedo Álvarez (1992) y *Presencia de la poesía española del siglo XX en Italia: las traducciones a partir de 1975*, de Coral García Rodríguez (1996); *Hacia un marco teórico del poema en prosa (con referencia a Así se fundó Carnaby Street de Leopoldo María Panero)*, del mismo autor de esta Tesis Doctoral.

Quisiera agradecer al Profesor José Romera Castillo, Director del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, su apoyo y tutelaje constante durante los cuatro años en que ha dirigido el desarrollo de esta Tesis Doctoral, ya desde la Memoria de Investigación que constituyó su germen primero. También al Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) la oportunidad de asistir a los últimos seminarios celebrados en su seno en la UNED, a uno de los cuales contribuí con una comunicación que constituye el germen del apartado dedicado al poema en prosa y la ficción breve de esta Tesis Doctoral. En otro encuentro celebrado en el seno de esta Universidad, tuve la oportunidad de intervenir gracias a la generosa invitación del profesor Vicente Granados Palomares. Vaya mi agradecimiento a él y a Susana Díaz, secretaria de aquel XVII Simposio Internacional de Literatura celebrado en colaboración con el Instituto Literario y Cultural Hispánico de California en la sede de la UNED en Madrid. De indudable valor para mi formación y también para la propia investigación llevada a cabo fueron los cursos a los que asistí, dentro del programa de Doctorado en la Facultad de Filología de la UNED, impartidos por los Profesores José Domínguez Caparrós, a cuya abundante obra teórica en el campo de la métrica y la versificación hago en estas páginas constante referencia, Lucía Montejo Gurruchaga, cuyo curso sobre poesía española de posguerra me ayudó a delimitar el objeto de estudio de la presente Tesis y cuyo amable consejo me instruyó en la propedéutica previa, M.ª Teresa Hernández Fernández, con quien aprendí a conocer mejor la obra de otro insigne practicante del poema en prosa, el poeta José Ángel Valente, y Julio Neira Jiménez, en cuyo curso sobre la vanguardia española tuve la oportunidad de estudiar ejemplos de poemas en prosa practicados en aquel periodo. A todos ellos mi agradecimiento.

La Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, y la UNED, a través del jurado de la Beca de Investigación “Miguel Fernández” que conjuntamente promueven, y la cual tuve el honor de recibir en su convocatoria de 2002, merecen mención especial de mi agradecimiento por el acicate y la motivación que supuso para mí la concesión de esta ayuda en el desarrollo del trabajo presente. Iniciativas como la patrocinada por esta Consejería de Cultura, atendiendo específicamente al ámbito por lo común minoritario de los estudios de poesía contemporánea, son un valor añadido y necesario para la investigación literaria. El papel del Profesor José Romera Castillo, animándome a participar en la solicitud de esta beca es, nuevamente, de necesaria mención.

Otros nombres deben sumarse a esta lista. Ha sido fundamental para mis estudios sobre el poema en prosa el intercambio personal al respecto con el profesor Pedro Aullón de Haro, pionero en este campo entre nosotros, director, a su vez, de una Tesis Doctoral coetánea de ésta, inédita, pues, aún, sobre el poema en prosa y el fragmento en el siglo XIX en España; la autora de esta Tesis, Marta Agudo Ramírez, ha compartido con quien esto escribe no pocas de sus indagaciones en el objeto de estudio común, y a ella le debo buena parte del ánimo y la inteligente elucidación exógena necesarios para culminar un proyecto de estas características. La ayuda desinteresada de Benigno León Felipe, quien amablemente me hizo llegar su Tesis Doctoral sobre el poema en prosa en España, dirigida por uno de los poetas, profesores y críticos que aquí estudiamos, Andrés Sánchez Robayna, merece cabal mención. También el apoyo y las sugerencias que los poetas estudiados en la segunda parte de esta Tesis en su día me brindaron: Francisco Ferrer Lerín, Andrés Sánchez Robayna, Jenaro Talens y Leopoldo María Panero. El primero de ellos me invitó a visitarle en su domicilio pirenaico y puso a mi disposición material inédito o inencontrable de gran valor para el desarrollo del

capítulo a él dedicado. Recuerdo viva y gratamente los paseos por los alrededores de Jaca y la contagiosa pasión por la ornitología. El resto de poetas me ha ayudado con sus comentarios sobre la propia obra, una variedad de exégesis no siempre grata o de fácil ejecución para cualquier creador que profundamente les agradezco. El profesor y crítico José Francisco Ruiz Casanova se ofreció amablemente a leer el capítulo dedicado al cultivo del poema en prosa por parte de los poetas de los años setenta, el más largo de esta Tesis y sin duda el de más laboriosa redacción. Le agradezco este ofrecimiento, así como la copia que me hizo llegar de su estudio sobre el poema en prosa en Ángel Crespo. Gracias también a Javier Ozón, estudioso de Ferrer Lerín, por el material inédito que me hizo llegar. Y gracias a José Manuel Mercado, quien ha corregido las citas en francés. Celebro finalmente la amistad y el apoyo con el que me honran los poetas y editores Eduardo Moga y Sergio Gaspar, excelsos cultivadores del objeto de estudio de esta Tesis Doctoral. En sus plumas, y en la de muchos otros de nuestros contemporáneos, está el futuro del poema en prosa en España.

PRIMERA PARTE

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la forma *poema en prosa*, aun más de un siglo después de su aparición en el panorama literario y tras una nómina de exponentes no precisamente escasa, lleva, sin embargo, por un sendero en ocasiones sin desbrozar, a ratos sembrado de minas, al estudioso de la literatura. Y quizás esa dificultad hay que buscarla en lo arduo que resulta aún hoy definir con precisión qué sea un poema en prosa. Los propios creadores parecen rendirse a lo inexorable de su ejercicio. En una entrevista reciente con Peter Johnson, Russell Edson, reconocido autor de poemas en prosa, ilustra la asunción de limitaciones subyacente a todo intento de definición al respecto: "I never liked the term 'experimental writing,' but what else is a prose poem? Having written a number of them, I still don't know how they're written" (P. Johnson, 1999: 93)¹. Ciertamente, es lugar común entre poetas asumir sin sonrojos la precariedad que les embarga a la hora de explicar los secretos de su oficio. En el caso de nuestro objeto de estudio, no obstante, la habitual falsa modestia del creador se torna asumida imposibilidad definidora en el estudioso. Y no ayuda el escepticismo que encierra el testimonio de otro escritor, Cortázar, cuando, esta vez desde la creación narrativa, reconoce sin rubores aparentes la desnuda realidad a la que nos enfrentamos: nadie sabe qué es un poema en prosa (*apud* Yurkievich, 1984c: 109).

Como señalamos más adelante, la dificultad de definición puede haber postergado al poema en prosa a relativo olvido no sólo como objeto de estudio, sino también a la hora de ser seleccionado con decisión por los propios creadores. Ahora bien, la nómina de los que así lo han hecho y lo siguen frecuentando, la calidad del

¹ Véase: "The Prose Poem is a prime example of such a perpetual experimental form" (Andringa, 1996:1). Es relevante señalar que este artículo apareciera en una obra cuyo espíritu proponía "a provocative thesis or to take a controversial stand on some matter central to present-day debates in literary studies" (Hendrix, 1996: xi). Vista la morigerada revisión que constituye el trabajo de Andringa, parece que la sola aparición del poema en prosa como objeto de estudio del primer artículo colmara esa naturaleza polémica y provocativa exigida en el inicio. Epítetos, lo veremos, que acompañan al poema en prosa y que constituyen una atribución, las más de las veces, destinada a paliar, con su espectacularidad, la falta de enfoques teóricos al respecto.

producto acabado resultante –que en el caso de la poesía española contemporánea no se ha visto refrendada por una *cantidad* quizá suficiente para atraer a unos y a otros– hacen que no sea estéril una mirada detenida a esta peculiar forma poética.

En ésta que aquí proponemos se busca, no el recorrido por su historia, algo que llevan a cabo la mayor parte de los estudios consignados, sino aclarar desde el punto de vista teórico algunas claves de definición. Se ha renunciado así a un seguimiento detenido del poema en prosa por itinerarios histórico-geográficos. No obstante, dada la línea de investigación mayoritaria, estas páginas se pueden leer también como somero repaso a la historia de esta modalidad de escritura. La intención, insistimos, es un cotejo teórico que culmine en tentativa de definición.

Se ha elegido además como repertorio de calas ilustrativas la obra de cuatro poetas (Francisco Ferrer Lerín, Leopoldo María Panero, Andrés Sánchez Robayna y Jenaro Talens) que se dieron a conocer en la década de los setenta en España y cultivaron en esos inicios –en algunos casos también posteriormente– la forma poética que nos hemos propuesto estudiar. Y lo hemos hecho por varias razones. Primero, porque si atendemos al proceder historiográfico, coincide su aparición con el afloramiento de la modalidad de escritura de modo más o menos pujante entre nosotros, por lo que se pueden tomar estas poéticas como síntoma de nuevos caminos emprendidos en lo literario. Es, en efecto, entonces, coincidiendo con nuevo auge en otras literaturas como por ejemplo la estadounidense, cuando se da el fenómeno en España de la práctica del poema en prosa por parte de un número mayor de poetas. Algunos son jóvenes. Varios vienen agrupados bajo la siempre dudosa bandera de una generación, en este caso la novísima. La elección del corpus poético de estos cuatro autores en aquella década nos sirve, pues, como cala en el panorama de toda una nueva forma de entender el quehacer poético. Pero también, y ésta es la segunda motivación de

su concurso aquí, ofrece la posibilidad de contraste teórico con algunos de los presupuestos que ha ofrecido la teoría dedicada al estudio del poema en prosa.

El estado de la cuestión que abre estas páginas se ha detenido con especial interés en los trabajos sobre el poema en prosa en España. La línea medular de esta tradición teórica, si a eso llega, cubre los puntos nodales de Guillermo Díaz-Plaja (1956), Pedro Aullón de Haro (1979), María Victoria Utrera (1999) y Benigno León Felipe (1999), por citar los nombres de quienes han abordado la cuestión de una manera más detenida y decisiva. Otros irán surgiendo conforme el presente trabajo avance. No son muchos, no obstante, quienes se han ocupado del fenómeno entre nosotros, aunque no quisiéramos soslayar en esta mención los nombres de escritores clásicos como Leopoldo Alas, *Clarín*, con una sorprendente defensa del poema en prosa en sus albores, y Luis Cernuda en su acercamiento a Bécquer. De todo ello se tratará más adelante.

Centrándonos en los estudios que en el próximo apartado cotejamos, decir que el de Guillermo Díaz-Plaja nos ofrece además algo tan de curso hoy en día como es la constitución de un canon. Pedro Aullón de Haro a su vez ubica en el discurso teórico al Cernuda estudioso de Bécquer y recomienda, al final de su artículo, desestimar el detenimiento en el poema en prosa por parte de la crítica más allá del 27. Entramos con esto en consideraciones acerca de la recepción de la propia disciplina teórica, pues su recomendación parece haber sido seguida por María Victoria Utrera al respetar ese límite en su monografía. No así Benigno León Felipe, quien traza el recorrido de su tesis doctoral por toda la historia del fenómeno entre nosotros hasta 1990.

Si realmente parece pertinente o no contemplar un estudio del poema en prosa en España en la segunda mitad del siglo XX, es decir, si el límite sentado por Pedro Aullón de Haro es aún preceptivo hoy día, es algo en lo que no entran estas páginas más allá de

la propuesta de estudio concreta. Creemos, no obstante, que hay exponentes para llevar a cabo empresa similar. En otras palabras, las muestras que ofrecemos vendrían reforzadas con el estudio de otras obras y poéticas anteriores, coetáneas, o que la suceden. Y el desarrollo ideal de estas páginas sería un trabajo en esa dirección.

Capítulo inicial constituye lo que hemos etiquetado como tentativa teórica, un repaso a distintas vías, algunas más transitadas que otras, de aproximación al poema en prosa. Se empieza, así, cuestionando el alcance teórico real del oxímoron como criterio definidor. De ahí se llega, como cabe esperar, al cotejo entre la prosa y el verso, disyuntiva que, si bien comúnmente se entiende sea entre los polos discursivos de sintagma y paradigma no admite categorización inflexible al respecto. Para ello se estudia con cierto detenimiento la práctica surrealista del discurso, más que propiamente en prosa, de vocación *ininterrumpida*, para terminar con una mirada al plano tipográfico, de interés por cuanto que ofrecemos un estudio del párrafo, auténtico índice de identidad de nuestro objeto de estudio.

Sin abandonar criterios teóricos, en el siguiente apartado se combinan diversos sistemas de análisis dando especial cabida al estudio semiótico de Michael Riffaterre (1978), de cuya compleja tipología se extraen los términos y propuestas teóricas que se han considerado más susceptibles de aplicación a los textos. Como colofón a este capítulo, se estudia el poema en prosa teniendo en cuenta la enunciación, tan de moda en los últimos estudios de poética. Dado el conflicto comúnmente hallado entre poema en prosa y lirismo, no parecía ocioso este planteamiento –tampoco a la luz de los estudios sobre el modo enunciativo en la poesía de los años setenta en España–.

Un largo apartado se puede encontrar a continuación en el que se compara nuestro objeto de estudio con diversas formas discursivas y genéricas emparentadas, cuando no confundidas, con él. Para hablar del poema en prosa y los géneros literarios

hay que tomar en consideración no sólo la forma, algo que parece claramente signarlo como tipo aparte de lo poético, ni los mínimos identificables de contenido, lo cual no parece difícil en una tradición de práctica del mismo que explota los veneros más cercanos a la ironía, el entorno urbano y lo paródico. Es necesario considerar también aspectos de índole pragmática en torno a la polaridad autor-recepción.

Caso aparte, dentro de las tentativas de diferenciación genérica, constituye el cotejo entre el poema en prosa y la narrativa breve. Máxime si tenemos en cuenta la progresiva hibridación de las formas que los autores y, lo que es más significativo, las editoriales a cada paso contemplan. Desde los estudios literarios, sin embargo, creemos que se debe ofrecer un intento de aclaración libre, por supuesto, de todo dogmatismo, algo impensable en un ámbito tan lábil como éste de la minificción y la poesía en prosa. El esfuerzo, si bien queda lejos de fructificar en decálogo comparativo al uso, ofrece al menos una mejor comprensión de las formas a cotejo. El último apartado de esta primera parte recoge las conclusiones fundamentales extraídas a lo largo de todo el trabajo. Se propone además una definición de qué sea un poema en prosa.

El proceder teórico se completa con una segunda parte dedicada a análisis de textos concretos espigados de entre la producción poética en España en los años setenta, una década que conoció el cultivo extendido del poema en prosa entre nosotros. El primer capítulo se dedica a un estudio general de las muestras más significativas de poesía en prosa dadas a la imprenta por los poetas que empezaban a publicar por aquella fecha, la promoción coincidente con el fenómeno novísimo. La longitud de este capítulo parece venir justificada por el carácter descriptivo previo al análisis de obras y autores concretos. La nómina de poetas, diez, ofrece un panorama revelador de la predilección que el cultivo del poema en prosa cobraba entre los creadores más jóvenes con el advenimiento de la década séptima.

En sucesivos capítulos aparte, se procede al estudio de, respectivamente, la obra de Francisco Ferrer Lerín, el primer libro de Leopoldo María Panero, *Tinta*, de Andrés Sánchez Robayna, y la abundante producción poética en prosa de Jenaro Talens. Todos ellos se asoman a estas páginas con motivación diversa en cada caso, pero podemos aquí trazar la pertinencia de su estudio en torno a dos ejes fundamentales: ficción y metapoésia; un binomio que ocupa a los dos primeros en torno a la ocupación narrativa del poema en prosa, y a Sánchez Robayna y a Talens en la proclividad metalingüística del mismo. Otros poetas coetáneos pueden haber escrito más poemas en prosa; pocos, sin embargo, lo hicieron de manera tan militante en la propia década, o con consecuencias tan relevantes para su propia producción, de ahí el motivo de su estudio pormenorizado en capítulo aparte. Con posterioridad, el abandono del cultivo de nuestro objeto de estudio por parte de la corriente poética dominante en la década octava, objeto de reflexión del último capítulo, el dedicado a las conclusiones, subraya la importancia que para la historia del poema en prosa en España tiene la obra de los cuatro autores señalados. Su ejercicio, como el de otros no catalogables por edad junto a ellos, y por tanto fuera del marco cronológico de estudio que nos hemos impuesto, es fundamental para entender el renovado cultivo del poema en prosa por parte de poetas jóvenes en nuestros días, la reflexión en forma de apunte con la que se cierra este estudio.

2. HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

La carencia en España de trabajos teóricos sobre el poema en prosa parece aconsejar que se tenga en cuenta la forma en que la crítica aborda su estudio en otros sistemas literarios donde esta modalidad de escritura es no sólo más frecuentada, sino que goza del beneficio continuado de una tradición. Recientemente, no obstante, han aparecido entre nosotros estudios que venían siendo necesarios: el libro *Teoría del poema en prosa* de María Victoria Utrera, en el cual esta autora achaca la escasa atención crítica despertada por el fenómeno a su asumida equivocidad genérica (Utrera, 1999: 17); o la tesis de Benigno León Felipe (1999). Como veremos, idéntica es la razón aducida para justificar el poco interés que suscita entre los propios poetas españoles (Villena, 1999: 18). En realidad, la práctica mayoría de trabajos que proponen una mirada más o menos exhaustiva al poema en prosa, especialmente los que lo hacen en forma de libro, parecen eludir el planteamiento final de una definición del mismo, optando más bien por el seguimiento del fenómeno a lo largo de la historia. Si, como afirma Francisco Abad, para hablar de un género debemos satisfacer unos mínimos de diseño e historia, teniendo en cuenta que “ese diseño es describible y su trayectoria historiable” (Abad, 1982: 116), parece que para el caso del fenómeno que nos ocupa, y dada la difícil tarea de su definición, el estudioso prefiera trazar un recorrido por los diversos exponentes antes que abordar lo que debería ser póstico insoslayable a cualquier estudio: una descripción teórica.

La pionera en su estudio, Suzanne Bernard (1959), a la que se cita con frecuencia en trabajos posteriores, habría marcado la senda a seguir con su monumental libro sobre el poema en prosa en Francia. La amplitud de su intento le permitía además esbozar claves teóricas que en buena parte han demostrado su validez hasta la fecha. Con menor ambición, pero con una deuda innegable para el proceder historicista, en su

estela han surgido diversos estudios aplicados a otras tradiciones, también es notorio, menos ocupadas en la práctica del poema en prosa que la francesa.

En Francia se han sucedido las antologías desde que Maurice Chapelan diera a la luz la suya en 1946, la cual, fue seguida como modelo por Díaz-Plaja para el caso español una década más tarde. Ya Chapelan llama la atención sobre la inexistencia en lo francófono de una antología al respecto, hecho que le parece sorprendente. Es decir, incluso en Francia, leemos, la dejación de nuestro objeto de estudio ha sido sintomática, hecho que le sirve a Chapelan para deplorar cierta negligencia general del país vecino a modo de pórtico o justificante. Y es que el abandono del poema en prosa como forma digna de estudio acompaña a gran parte de las miradas críticas, so pena de constituir compilación, que a él se dirigen en las más variadas tradiciones, como si el solo acercamiento al mismo ya constituyera motivo de excepción. Destaca, por lo demás, de sus páginas introductorias, una voluntad, no sólo por enumerar las calas evolutivas del fenómeno, sino también y sobre todo por establecer jerarquía de valores en los distintos pasos descritos. Véase si no cómo traza una valoración nítida y de importancia de la tríada constitutiva al respecto, ubicando a Bertrand como iluminador del pasado, a Baudelaire como reflejo subjetivo del presente y, finalmente, a Rimbaud dentro de una estatura mayor y proyectada hacia el futuro (Chapelan, 1946: XIV). Esta voluntad canónica será también el espíritu que informe la antología de Díaz-Plaja, y constituye un rasgo indudable de contemporaneidad. Como lo es también, en el caso de Chapelan (1946: XVI) apelar a la recepción como criterio definitorio último, si bien informado de más poder sugestivo y entusiasta que puramente descriptivo. Su compilación, por otra parte, se declara irreductible en un presupuesto de interés: no admite aquellos poemas en prosa que derivan de la voluntad de sus autores de dar disposición prosística a lo que el antólogo considera es un poema en verso original, algo que más adelante

cuestionamos como criterio de definición, y, por otra parte, sólo incluye muestras que sus autores validaron explícitamente como poemas en prosa, criterio que, a diferencia del antimetricismo más exacerbado, el cual pretende enmendar la plana al autor, introduce cierta mesura en el debate. Mesura matizada por la parte final de su ensayo, la elaboración de una tesis contradictoria, quizá como requería una antología de poemas en prosa: la convicción de que el poema en verso no tardará en reconquistar –son sus palabras– el terreno perdido.

En su estudio sobre el poema en prosa anterior a Baudelaire, Pierre Moreau (1969: 6-8) plantea una tríada definitoria que, si bien no puede tener relación alguna con la de Bernard, cuya monografía ve la luz por aquellas fechas, recuerda la voluntad de definición en torno a tres líneas maestras, pero limitada al corpus que estudia, aún no formalizado. Su propuesta queda así limitada a cuestiones un tanto vagas, siendo los parámetros de ritmo, estilo e inspiración pobre bagaje para definir una forma genérica que, es cierto, aún quedaba lejos de constituirse en referente nítido de práctica literaria. Su estudio es un demorado repaso a los autores que, en las miradas diacrónicas al fenómeno, pasan sin excesivo detenimiento por estos ejercicios previos a Baudelaire. Peca, no obstante, de un exceso de entusiasmo a la hora de denominar como tal obras que, en estudios de mayor extensión, no conocen la mención directa de poemas en prosa. Toda vez establecida la tríada señalada, ritmo, estilo, inspiración, lejos aún de la más acendrada propuesta para el poema en prosa moderno, es comprensible que le quepan dentro del formato ejemplos dudosamente tomados como tales en un seguimiento total del fenómeno. Acompaña un apéndice publicado en la reedición diez años más tarde, que es la que manejamos, en el que con ambición estudia las relaciones entre poema en prosa y novela contemporánea; ambiciosa, porque en esta adenda equipara el poema en prosa más reciente al denominado *nouveau roman* (Moreau, 1969:

49). El criterio que le lleva a afirmar este supuesto, si bien es sugerente, permite numerosas dudas al respecto: “Nombre de romans de cette décennie sont des poèmes en prose par l’évasion hors de l’événement, de la narration et de la définition des caractères” (Moreau, 1969: 50). Se confirmarían así, como veremos, los temores de Suzanne Bernard, quien por aquellos años quería intuir en el sesgo del poema en prosa hacia lo narrativo su mayor peligro como forma autónoma de expresión literaria. Al respecto, nos parece que las limitaciones definatorias que empañan la mirada de Moreau al poema en prosa proto-moderno, recuérdese, ritmo, estilo, inspiración, le llevan, al pasar por alto los criterios de formalización del mismo tras Baudelaire, a desvirtuar su objeto de estudio en la contemporaneidad.

Desde el asumido ámbito de la estilística, Monique Parent (1960) dedicó una monografía al poema en prosa. Su estudio se divide en tres partes: una primera dedicada a aspectos teóricos del mismo, ambiciosamente titulada *La technique du poème en prose*, y dos apartados más centrados en autores concretos: Charles Péguy y Saint-John Perse, este último desde un punto de vista exclusivamente temático. Una de sus aportaciones es el estudio estadístico de vocabulario, método deudor de su tiempo –la filiación para con M. P. Guiraud es explícita– y, en cierto sentido, próximo a las variaciones morfológicas y lexemáticas que, veremos, hará suyas en la aproximación al poema en prosa la semiótica de Michael Riffaterre. Se trata, en todo caso, de un estudio de iteraciones léxicas que venía abonado por la concepción de orfandad isomórfica desde la que se vislumbra el objeto de estudio en ambos enfoques. Parent, en concreto, cae así en un exceso normativo de las posibilidades expresivas, además del típico de la época para el análisis de textos: el *écart*, la desviación –literalmente *distancia*– para con el lenguaje no literario. Su aportación, tanto para un recto entendimiento del poema en prosa desde un punto de vista genérico como teórico, no nos parece significativa.

En el mismo año de publicación del libro de Parent, Louis Guillaume (1990: 83-108) pronunció una conferencia en la Sorbona acerca de la evolución de nuestro objeto de estudio, recogida posteriormente en un volumen en su honor. Su alocución se inicia, es significativo, dejando claro que el verso no es la forma de expresión privativa de la poesía. Deja, por otra parte, clara la distinción que debe hacerse entre el poema en prosa moderno y los así denominados en el siglo XVIII, distingo que, en aras de un mayor y más antiguo enraizamiento del fenómeno, no siempre es efectuado con nitidez. Guillaume (1990: 87) no duda en calificar de pionero a Parny y sus *Canciones malgaches*, poniendo el acento sobre un rasgo que se repetirá: la hibridación, en este caso entre exotismo y mistificación. Obsérvese que ha datado el nacimiento aun antes del Romanticismo. La contribución de Bertrand, según esto, sería dotarle al formato de una de sus más férreas señas de identidad: la brevedad. De hecho, ahí cifra su modernidad, no en la temática, sino en la forma (Guillaume, 1990: 89). Aportación de novedad es marcar el paso dado por Baudelaire, en el contenido y en lo formal, hacia la modernidad como el establecimiento del poema en prosa prosaico, distanciando con este nuevo epíteto el ejercicio baudeleriano del modelo inspirado en la balada propiciado por Bertrand. El poema en prosa prosaico, feliz referente terminológico de la famosa epístola en la que Baudelaire pide una forma nueva de poetizar, atiende al carácter urbanita que será seña de identidad de nuestro objeto de estudio. También es de interés cómo ordena la tríada inicial de autores –vemos que, dada la unanimidad en los formantes, lo novedoso del análisis se basa en su jerarquización, el modo en que se aúnan y, diríamos, se leen como tradición–: Bertrand habría creado el género, Baudelaire informa la serie de modernidad, Rimbaud le otorga nueva gramática: “une nouvelle langue poétique” (Guillaume, 1990: 93). Su intento de definición, por lo demás, no se aleja de la tripartita canónicamente establecida por Suzanne Bernard:

integridad –es relevante su caracterización: “L’agrandissement d’un détail n’est pas un tableau” (Guillaume, 1990: 106)–, con reconvención al ejercicio compilador de Chapelan, *gratuidad, brevedad*. En definitiva, una síntesis de interés, personal en sus momentos más preclaros, adscrita a la convención inaugurada por la pionera del estudio del fenómeno en sus conclusiones.

Una compilación que no duda en ofrecer su visión personal al respecto es la de Luc Decaunes (1984), *Le Poème en prose. Anthologie (1842-1945)*. Su autor, poeta de considerable prestigio que incluye textos suyos a modo de *post-scriptum*, no duda en decantarse por la variedad más breve del poema en prosa, encumbrando en su particular lectura de la tradición el ejercicio de Max Jacob, basando la práctica del mismo en torno a la tríada –ya a estas alturas toda una Trinidad– *brevedad, intensidad, gratuidad*. De más reducida apoyatura teórica que otras antologías, la de Decaunes ofrece como punto de principal interés el ser la asumida lectura de un practicante autorizado del poema en prosa que no duda en rescatar los mejores textos y, dentro de una ya vasta tradición, en alinear éstos en las filas de la brevedad textual militante. Desde el punto de vista histórico, destaca la división del material antologado en dos etapas, de manera aproximada coincidentes con los dos siglos, XIX y XX, en los que el poema en prosa ha ocupado con intensidad y vigencia a los poetas franceses.

Un libro sobre el poema en prosa que nace como empresa divulgativa –su título, *Lire le poème en prose*, ilustra lo propedéutico de la intención– pero que sin embargo logra cotas no desestimables de introspección teórica sobre el mismo es el de Michel Sandras (1995). Su alcance queda, eso sí, circunscrito al caso francés, lo cual no es óbice, como veremos, para garantizar nómina nutrida de exponentes y un corpus lo suficientemente amplio en su desarrollo histórico. Es de utilidad la antología que cierra su estudio, además de la guía progresiva de trabajos teóricos sobre el fenómeno que

Sandras ofrece, y comenta, como colofón a su libro, de enorme interés para quien se acerca a esta esquiva modalidad de escritura.

Inmediatamente posterior al libro de Sandras, el de Yves Vadé (1996) se ofrece como una de las constantes en el acercamiento al poema en prosa: estudio teórico seguido de antología. Sea porque la dificultad de definir con certeza nuestro objeto de estudio requiere el apoyo práctico de los textos que sobre el particular puedan arrojar la luz de su existencia, sea porque la compilación de éstos ayuda a su propia canonización y, de suyo, a un entendimiento menos cuestionable del poema en prosa como género, el caso es que abundan, como da fe este breve recorrido, los estudiosos que abordan la cuestión con el recurso, tras el proceder teórico, a una crestomatía. Compilación que, en muchos casos, sirve para ilustrar una determinada línea estética defendida por el antólogo, como es el caso de la personalísima obra de Decaunes repasada anteriormente. Habría que decir, según esto, que la de Vadé –cuyo título completo, *Le poème en prose et ses territoires*, no deja duda alguna acerca de la ambición compiladora– es la antología de poesía en prosa francesa más completa y documentada de las aquí consultadas². Al antólogo se le debe una extensa nómina de poetas reunidos y, además, su cabal estudio tanto de un modo histórico, en el que cada autor ve cifrada su contribución al desarrollo diacrónico del poema en prosa, como en la antología final, organizada por temas y de extensión superior a otras compilaciones. Vadé acompaña su recorrido además de una valiosa cronología, si bien se echan en falta más entradas bibliográficas –pero no debemos olvidar el carácter divulgativo de la mayor parte de estas antologías–, y en el proceder teórico se sube demasiado alegremente al tren de la tensión como criterio definidor del poema en prosa, extremando un tanto sus

² Conviene aclarar que en este estudio utilizamos indistintamente los términos de *poesía en prosa* y *poema en prosa* por pura variedad expositiva. Para un distingo mayor entre ambos véase Benigno León (1999: 45).

conclusiones al respecto. Su antología, insistimos, es de gran valor para desgarnar muchos de los presupuestos teóricos que definen nuestro objeto de estudio y ofrece, además, un comprensivo panorama de las vicisitudes y crecimiento del fenómeno en las letras francesas.

También del año 1996 es el libro de Natalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre. Dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Pese a centrarse en el periodo que recoge en su título, esta autora aporta consideraciones de sumo interés para el estudio del poema en prosa en su conjunto. Justifica su proceder por la atención que merecen los poemas en prosa franceses de la primera mitad del XIX como articulación y génesis que precede al impulso genérico dado por Baudelaire. Hay que agradecerle, además, la voluntad de poner en relación lo investigado con la teoría de los géneros, siendo de relevancia los testimonios que aporta de críticos y autores que desde el XVIII se ocuparon de la recepción de fenómeno: viene a demostrar lo intenso y prolongado, también lo antedatado, del debate. Ofrece asimismo cumplida evolución del término *poema en prosa* y su progresión designativa: de la épica en sus albores dieciochistas al lirismo prerromántico, muestra del arduo pero fructífero debate que dará como resultado la elevación expositiva del discurso prosístico. Retrotrae, además, la importancia de las traducciones en la configuración del fenómeno al siglo XVIII y la traslación allí de obras clásicas. Demuestra, por otra parte, los escauceos protagonizados por los *primeros poemas en prosa*, el término es suyo, entre la fluidez del discurso prosístico y la discontinuidad e iteración del poético. Todo ello ilustrado con el prolijo análisis de los textos en cuestión. Pero quizá lo más interesante sea el estudio que lleva a cabo de la recepción que en su día conocieron estas primeras muestras de poemas en prosa por parte de lectores, escritores y académicos, y ello prolongado hasta fecha reciente, es decir, ilustrado por la evolución diacrónica de

esa recepción. Las conclusiones que saca de este cotejo en la recepción constituyen lo más granado de su aporte: demostrar la intrínseca relación entre lo desapercibidas que pasaron las primeras muestras y su falta de estatura genérica diferenciada entonces. Su bibliografía es, además, completa y cuenta con una clasificación muy útil. Otros libros, ya superados por los estudios más recientes mencionados, dentro del ámbito francés, que se ocupan de los inicios del fenómeno allí son el de Vista Clayton (1936), *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century*, y el de Albert Cherel (1940), *La prose poétique française*.

John Simon (1987) dedica la mayor parte de sus esfuerzos a la labor de seguimiento histórico centrándose en el siglo XIX europeo, un europeísmo circunscrito a los sistemas francés, alemán e inglés. Este estudioso traza allí un mapa exhaustivo y preciso de los exponentes, pero, como él mismo admite, queda lejos de ofrecer un planteamiento teórico, una definición coherente de qué sea un poema en prosa. Tras el despliegue de artillería taxonomizadora llevado a cabo, la asunción de limitaciones es conmovedora, pero escasamente convincente. Los mayores logros hay que buscarlos precisamente en las páginas que, siguiendo un acertado comparatismo, ponen en relación unas tradiciones con otras.

De mayor ambición en sus planteamientos, también menos apocado en sus conclusiones –quizá porque ya desde el mismo título se elude entrar en la difícil cuestión genérica– es el libro de Stephen Fredman (1990) *Poet's Prose. The Crisis in American Verse*, originalmente publicado en 1983, cuyo interés para críticos y poetas aconsejó que se llevara a cabo esta segunda edición. Distanciándose del modelo baudeleriano de poema en prosa –breve, urbanita, irónico y tensado en su dicción y relación con el mundo–, Fredman se centra en ejemplos más extensos y que no esquivan lo metafísico ni lo autobiográfico en su planteamiento. Pese a ello, en ningún momento

habla este estudioso de prosa poética, socorrido marbete que hace flaco favor al recto entendimiento de nuestro objeto de estudio. Desde aquí, además de celebrar las conclusiones de Fredman en torno al par escritura y verdad, supuesto al que recurrimos en varios momentos a lo largo de este trabajo, nos parece que su modelo podría ofrecer claves nuevas de aproximación, por ejemplo, al juanramoniano *Espacio*, de tan dificultosa clasificación como poema en prosa pero, creemos, difícilmente entendible de algún otro modo.

Para el caso del poema en prosa, la literatura comparada se presenta como disciplina especialmente idónea en su atención a diversos sistemas. Jonathan Monroe (1987: 37), por ejemplo, desde el comparatismo que informa su estudio y con la monografía de Suzanne Bernard en mente, desaconseja cualquier enfoque centrado en los exponentes de una única tradición por existir, según él, en un trabajo de tales características, un peso excesivo de historicismo, lastre que sólo vendría a desvirtuar el cabal entendimiento del poema en prosa, una modalidad de escritura disgregadora y dispersa, poética y geográficamente, como pocas. Su estudio consigue aunar un mínimo de rasgos definitorios de la forma poema en prosa a lo largo de varios periodos, tradiciones y poetas. La tesis principal del libro, el potencial del poema en prosa para criticar desde la praxis el excesivo solipsismo de la lírica más estrechamente entendida como romántica –egotista y autotélica–, se ve progresivamente sustentada por los diversos modelos que analiza, desde el fragmento romántico al poema en prosa ya plenamente constituido en el siglo XX.

Monroe tenía bien presentes en su análisis las tesis de Bajtín sobre la naturaleza polifónica de la novela, un género al que constantemente remite el poema en prosa en su libro. En esa misma dirección se encuentran Richard Terdiman (1985), quien incluye un capítulo sobre el poema en prosa en su análisis del discurso y el contradiscurso en la

literatura francesa del XIX, en el que nuestro objeto de estudio ocupa un lugar destacado como frontera o límite de confrontación política desde lo textual; y Margueritte Murphy (1992), quien lleva por su parte las enseñanzas bajtianas y el papel subversivo del poema en prosa a las letras anglófonas. El título de su libro, *A tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, no deja lugar a dudas, si bien desmiente en su contenido el perfil historicista que aventura el recorrido de uno a otro poeta. Este matiz, la renuncia a un desarrollo histórico del análisis es la diferencia principal que la autora reconoce para con los modelos asumidamente marxistas de Terdiman y Monroe. Su énfasis en lo subversivo del poema en prosa, el propio aireamiento del juicio contra Oscar Wilde como brote inicial de ese carácter anti-sistema, así como la existencia de una tradición anglófona al respecto, son dos puntos más contenidos por la propia crítica angloamericana, como veremos. La reducción de su nómina de autores estudiados, William Carlos Williams, Gertrude Stein y John Ashbery, por otra parte, le permite un análisis más demorado de cada poema, su única aportación con respecto a otros estudiosos que se ocupan de los poetas y obras seleccionados por ella.

En un trabajo más reciente, *The American Prose Poem*, Michel Delville (1998) se centra en el poema en prosa dentro de una misma tradición, la norteamericana, y, de nuevo, erige su vigencia crítica no tanto en la elaboración de un decálogo al uso como en el seguimiento del fenómeno espigando referentes de continuidad no necesariamente histórica a través de décadas, autores, obras y promociones de poetas. La reducción del marco geográfico e histórico sirve a Delville para profundizar más en las claves teóricas de cada uno de los modelos estudiados. Si tenemos en cuenta la renuncia expresa a elaborar una teoría al uso, los resultados teóricos obtenidos son más que aceptables. La crítica, no obstante, no ha dejado de recordar esta fórmula evasiva como una desventaja

(Elshtain, 2001: 171). Este último crítico, en su reseña a *The American Prose Poem* no ha dejado de resaltar las contradicciones inherentes a un libro que pasa por cuestionar la naturaleza genérica recta de una forma para, a continuación, describirla desde el centro de la asunción de género para la misma. La excesiva alegría con la que los críticos se entregan a ponderar la naturaleza híbrida, subversiva y liminar del poema en prosa es vicio criticado por Elshtain en Delville. Ello hace avanzar a la reseña más que al propio libro reseñado, dejar atrás lo presupuestos ya manidos del poema en prosa subversivo, aclara Elshtain (2001: 174) para, una vez admitida su nueva naturaleza como forma genérica clasificable, atender a lo que Delville no hace: potenciar su uso para acoger como estrategia de lectura las múltiples formas contemporáneas de lo literario.

Otra lanza rota a favor de una perspectiva comparatista es la de Steve Monte (2000), quien en su libro *Invisible Fences. Prose Poetry as a Genre in French and American Literature* traza el cotejo precisamente entre las tradiciones más significadas al respecto, a saber, la francesa y la norteamericana. Su defensa de este modo de proceder es, así, específica y busca llegar a un entendimiento más preciso del fenómeno precisamente comparando diferentes épocas y lugares (Monte, 2000: 1). Su aclaración de intenciones continúa, por cierto, con otra constante en los estudios al uso: la de ajustarse a una perspectiva más historicista que puramente teórica. Su estudio se abre con un valioso repaso diacrónico a los que le han precedido, ubicando cada trabajo previo sobre el poema en prosa en perspectiva contextualizada. Así, constatamos que única y curiosamente tras la década que aquí estudiamos, desde finales de los setenta, conoce atención crítica continuada el poema en prosa. Es de valorar, asimismo, el esfuerzo que realiza este estudioso por abandonar el tan llevado carácter subversivo del fenómeno, esgrimido habitualmente más como excusa para no entrar en materia descriptiva que como presupuesto de validez metodológica, lo que a la par oculta

cuestiones de mayor relevancia acerca de su propia naturaleza. Igualmente, valoramos su denuncia de muchos otros tópicos que empecen, so capa de hacerle mayor justicia, un entendimiento desprejuiciado del poema en prosa, verbigracia, la lectura estrechamente postmoderna que ve en él un exceso de claves como escepticismo y falta de cerrazón formal fuerte (*open-endedness*) en su propuesta estética. Monte traza además un valioso recorrido por la propia historia del término *poema en prosa* y los distintos referentes que ha convocado, también los diversos usos con los que ha entrado en conflicto. Su aproximación a la teoría de los géneros es exhaustiva, aunque en ocasiones el medio ostente la categoría –y la extensión– de fin. Cuestiona, y eso es relevante, la alegría con la que la crítica atribuye valores revolucionarios tanto al poema en prosa como a alguno de sus practicantes más conspicuos, en especial Rimbaud, entusiasmo denotativo que, aclara, muchas veces se lleva por delante el valor estético. Es importante también su intento de introducir criterios de historicidad en los planteamientos de género, y muy de interés el estudio valorativo y comparativo de antologías, tanto en Francia como en EEUU, que incluye al final.

Los intentos de definición teórica para el poema en prosa parecen haber venido, más que en forma de monografía, desde un acercamiento al mismo en artículos o capítulos significativos dentro de un marco mayor. Sin duda el más ambicioso de éstos fue el de Michael Riffaterre (1979). Allí, retomando el guante lanzado por Suzanne Bernard a la hora de proclamar la autosuficiencia genérica del poema en prosa, Riffaterre se propone un estudio del fenómeno en verdadera profundidad que sirviese además para fundamentar el proceder teórico del modelo semiótico. Sus resultados no son desestimables, si bien el alcance total del intento peca de excesiva complejidad. Un discípulo suyo Stamos Metzidakis (1986) amplió esas conclusiones en forma de libro, llevando hasta ciertos extremos la principal aportación de Michael Riffaterre: la

proclividad intertextual del poema en prosa. Posteriormente, el propio Michael Riffaterre incluiría un artículo mucho menos aprovechable por su prolijidad en el libro editado por Mary Anne Caws y Hermine Riffaterre (1983) íntegramente dedicado al poema en prosa francés. La asunción por parte de los editores de este marco geográfico ya en la década de los ochenta, cuando muchos poetas norteamericanos se habían significado en el uso del poema en prosa, da cuenta de la importancia que la tradición francesa tiene en cualquier acercamiento al fenómeno. Allí se abordan obras muy concretas de poetas específicos, ofreciéndose un panorama de alta introspección crítica lejos aún, no obstante, de la propuesta teórica más deseada: responder a la pregunta ¿qué es un poema en prosa?

Sin duda a esta imposibilidad y al seguimiento de tan escurridiza forma poética en las letras españolas aludía Pedro Aullón de Haro (1979: 136) al desestimar un detenimiento por extenso de la crítica en esta modalidad de escritura en España que fuera más allá de la llamada generación del 27. El esfuerzo de Aullón de Haro quedaba patente en el título de su trabajo: se centraba en los exponentes más tempranos, de la segunda mitad del XIX, y el sucesivo desarrollo de esta forma poética en las primeras décadas del siglo XX. Su planteamiento, ya desde el inicio, aborda los aspectos más espinosos de la cuestión, tales como la cuestión del género, los criterios de brevedad e integridad, la intención creadora, la necesidad, en fin, de separar el poema en prosa de hibridaciones narrativas comúnmente confundidas con él (Aullón de Haro, 1979: 119). El grueso del trabajo está dedicado, sin embargo, a buscar los primeros brotes de una prosa atenta a lo poético y hacer un seguimiento histórico del fenómeno, también de su exacta ubicación con respecto a la tradición francesa. Y es que el poema en prosa, asumía Aullón de Haro en 1979, entre nosotros sólo contaba con el incipiente beneplácito de autores jóvenes. Esta escasez en su práctica es lo que sin duda le lleva a

desaconsejar la atención crítica al fenómeno en lo contemporáneo. Adelanta, eso sí, dos nombres a tener en cuenta: Cirlot y Valente.

La escasa pertinencia teórica, su estudio, se correspondería según esto con un panorama de producción alejado de la copiosidad que caracteriza al emblemático sistema francés. Ha llamado la atención sobre ello la propia María Victoria Utrera al abordar los inicios del poema en prosa entre nosotros y constatar la carencia de referentes:

Hay que tener en cuenta que no existe ni en el creacionismo ni en el ultraísmo ningún escritor de primera fila que pudiera crear una auténtica tradición en España respecto al poema en prosa. Los modelos inmediatos más prestigiados en su momento derivarían hacia otros géneros afines. Además, no hay ninguna publicación como poemario independiente escrito totalmente en prosa, como sí sucedía en Francia (Utrera, 1999: 322)³.

El propio *Platero y yo* juanramoniano es comúnmente cuestionado como muestra clara del poema en prosa (León, 1999: 136). Habrá que esperar a la literatura vanguardista cristalizada en las distintas trayectorias poéticas personales de los maestros del 27. Y ello con los matices apuntados antes. El trabajo de María Victoria Utrera es, según esto, fiel reflejo de este estado de cosas: su recorrido acaba con el cernudiano *Ocnos*. Sin embargo, dada la práctica con posterioridad, en algunos casos conspicua, del poema en prosa en la obra de poetas españoles, alguna de cuyas trayectorias ya habían quedado esbozadas a finales de los setenta, no parece del todo descabellado un seguimiento del mismo en la segunda mitad del siglo –dado que Guillermo Díaz-Plaja ya trazó el mapa más o menos canónico del fenómeno hasta 1956–.

Precisamente esta *Antología del poema en prosa* que Díaz-Plaja dio a la luz en 1956 sigue siendo un trabajo fundamental para el estudio del poema en prosa entre

nosotros⁴. Se le deben dos aportaciones fundamentales: el esbozo de una teoría del poema en prosa –su estudio se inicia con una inequívoca “Estética” del mismo– y algo que muchos años más tarde ha devenido criterio fundamental para los estudios literarios: la elaboración de un canon. Por lo que respecta al esfuerzo teórico, no se le puede negar cierta exhaustividad en el intento, algo que le lleva a recoger los siempre procelosos estudios de los valores métricos en el discurso prosístico. Su visión del poema en prosa como discurso eminentemente impresionista, por lo demás, parece difícilmente sostenible hoy, vista la nómina de exponentes que se alejan del rasgo pictórico, sin duda de importancia en los albores. Finalmente, la adscripción de la expresión poética en prosa a la espontaneidad acerca su estudio a aquella apreciación que considera al poema en prosa menos sujeto a pautas de composición que su homónimo en verso. En definitiva, es el recorrido por la literatura española de la primera mitad del siglo lo más interesante de su libro. Especialmente por la fina intuición que muestra en el espigado de exponentes de un mismo autor –la sabia elección de unos textos de Hinojosa en detrimento de otros alejados del modelo, por ejemplo–, y la definición de los distintos grupos poéticos conforme éstos se ubican ante el poema en prosa. Como vimos, cuando se trata de estudiar el poema en prosa, parece que el proceder histórico viniera siempre a ofrecer frutos más sustanciosos que el estrictamente teórico. El intento es, en resumidas cuentas, encomiable. Especialmente si consideramos la escasez de auténticos poemas en prosa concebidos como tales por sus autores con los que el antólogo contaba para hacer su compilación. No es de extrañar,

³ Véase: “Frente a otras literaturas europeas de la época, la española acusa un escaso cultivo del ‘poema en prosa’, que no es notable ni siquiera en la gran época de la producción de esta especialidad en Europa” (Díez de Revenga, 1987: 240).

⁴ El propio Díez-Plaja (1956: 9) reconoce como precedente y modelo de su compilación la *Anthologie du poème en prose* a cargo de Maurice Chapelan (1946). El material antologable en España era sensiblemente más reducido que para el caso francés. No en vano ha subrayado Díez de Revenga (1987: 240) el voluntarismo, la *imaginación*, de Díez-Plaja al abordar una antología semejante. Vivanco (1967: 578) y León (2002b: 299) encuentran la antología defectuosa por exceso.

pues, la asumida mirada a otros ámbitos –la novela, por ejemplo– con la siempre dudosa intención de rescatar fragmentos legibles como poemas en prosa.

María Victoria Utrera (1999), a quien ya hemos aludido, ha aplicado con resultados notables, por su parte, un modelo que podemos considerar en lo básico historicista al seguir la peripecia del poema en prosa de forma cronológica en sucesivas sistematizaciones geográficas. Su trabajo viene a cubrir un hueco importante en la nómina de estudios dedicados al poema en prosa al ubicar los exponentes hispánicos del fenómeno dentro de un marco mayor que los abarca y cualifica. Al incorporar también planteamientos teóricos, verbigracia, el de Leopoldo Alas, *Clarín*, que nutren una mínima tradición teórica de seguimiento del fenómeno en lo hispánico. Comienza esta autora centrándose en los aspectos relativos al universo expresivo de la prosa, para trazar a continuación un desarrollo del poema en prosa en el siglo XIX especialmente en Francia, con alusiones breves pero claras a otras tradiciones de importancia como la norteamericana, o en menor medida la británica o la alemana. Con ello el lector de habla hispana cuenta con un panorama general bastante preciso de la evolución del poema en prosa y puede así situar en este desarrollo las distintas muestras del mismo procuradas por su tradición: la cabal ubicación del poema en prosa de Darío en la tradición simbolista, con la importancia que se le concede aquí al ritmo como patrón universal de percepción estética; el vuelco dado a esta modalidad de escritura entre nosotros por la impronta juanramoniana y su aprovechamiento de la tradición anterior, francesa e hispánica, para levantar su personal monumento metafísico; la difícil asunción de deuda surrealista protagonizada por las muestras del grupo poético del 27; el sesgo personalísimo aportado por Cernuda y su mitificación del yo, en fin. Cabe objetársele a este documentado trabajo la ausencia de unas páginas finales en las que se recapitule y proponga una mínima teoría del poema en prosa, tal y como promete el título de la obra.

Empresa harto difícil dada lo elusivo del fenómeno. También podría pensarse que el vuelo cronológico se queda corto, vista la nómina de exponentes posteriores al modelo cernudiano que ha deparado nuestra tradición, algunos de los cuales la autora incluye en epígrafe final. No obstante, la magnitud del trabajo parece aconsejar que se atendiera primero a un desbroce y mínima sistematización de la prehistoria e historia del poema en prosa con atención especial al marco francés, sin duda el que más influencia ha tenido en los poetas hispanohablantes estudiados por esta autora aquí, y en gran parte de los que vendrían después. Sólo así parece lícito encarar ahora estudios de las poéticas en prosa de autores de la segunda mitad del siglo XX. Al canon propuesto por Díaz-Plaja se suma por tanto este recorrido, minucioso en algunos de sus tramos y que no esquiva temas espinosos –véase si no el cotejo genérico del poema en prosa juanramoniano–, por el devenir singular de una modalidad de escritura que parece esquivar la sistematización y el recto entendimiento teórico como pocos. Creemos, como ya se ha anticipado, que esta *Teoría del poema en prosa* tiene mucho de *Historia del poema en prosa*, pero, en cualquier caso, la base parece sólidamente asentada para intentar tras esto, por un lado un esbozo de marco teórico, por otro el estudio de diversos exponentes sin necesidad de atender con excesivo detalle a la perspectiva histórica⁵.

Dentro de criterios estrictamente geográficos hay que englobar la Tesis Doctoral de Benigno León Felipe (1999), *El poema en prosa en España (1940-1990)*, también presentada con su correspondiente antología, aunque este estudioso aclara que la compilación en su caso ha sido un paso previo para acotar el campo que luego analiza en el estudio (León, 1999: 14). Autor de varios otros trabajos sobre el fenómeno, recogemos cumplidamente los mismos en puntos concretos de estas páginas (León, 2002; 2002b). En su estudio mayor, León recoge minuciosamente aquellos autores que

⁵ En su libro posterior, la autora ha buscado una mayor fidelidad en el título: *Historia y teoría del verso*

se han dado al cultivo del poema en prosa en España y en castellano en la segunda mitad del siglo XX. El amplio margen cronológico hace que, salvo excepciones como Juan Ramón Jiménez, Cernuda, o Valente, no tenga margen para extenderse más de unas pocas páginas en cada uno de esos exponentes, pero el mapa resultante es de referencia indiscutible. La ordenación que propone de su antología, además, y el índice que ofrece al final, permite un rastreo exhaustivo de las fechas de publicación de libros de poemas en prosa en España, independientemente de los debates, ya caducos algunos, generacionales. Se puede ver así los momentos de mayor afloración de exponentes. De utilidad similar son las páginas en las que relaciona nómina de poetas que publican poema en prosa y las antologías en las que aparece recogida su obra. Se le debe también un interesante rastreo de los fenómenos de prosificación del verso y poetización de la prosa anteriores al siglo XIX, y un repaso que es necesaria rectificación a quien se erige en su precedente: Díaz-Plaja y la única otra antología de poesía en prosa en lo español. Hay que considerar además que sus capítulos sobre Juan Ramón Jiménez y sobre Cernuda suponen síntesis valiosa del estudio de ambos, y una delimitación clara y ambiciosa del problema del género en el caso del primero. Por lo demás, el lector encontrará cumplida cuenta de quién publicó poesía en prosa en España en la época estudiada, cuándo lo hizo y qué modelo del mismo estableció. La antología que acompaña el estudio, más bien al revés, es sin duda lo más granado del trabajo de Benigno León, donde declara explícitamente haber puesto su mayor ambición, y sólo queda lamentar que circunstancias editoriales hayan retrasado su aparición entre nosotros, a día de hoy aún pendiente. No dudamos de que será obra de referencia. Su dedicación le ha llevado además a estudiar el poema en prosa en las Islas Canarias

libre (Utrera, 2001); véase también su artículo reciente sobre el tema (Utrera, 2003).

(León, 2000), con nueva antología, más una perspectiva de conjunto en la primera mitad del siglo XX (León, 2002b), y la obra en prosa de José Ángel Valente (2002).

Marta Agudo Ramírez (2003), en una Tesis Doctoral estricta coetánea de ésta, *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Teoría europea y su especificación en España*, estudia el poema en prosa y el fragmento en el siglo XIX en España. Su aportación es fundamental, pues sienta las bases de una práctica que conoció un auge quizá tardío pero contrastado en lo que a las aportaciones de calidad literaria se refiere. La autora, que ha documentado su estudio con recurso abundante a la teoría de los géneros románticos en Europa y rescata textos de valor fundamental para la historia del fenómeno en España, propone, además, un planteamiento teórico, y nunca están de más en el proceloso ámbito de la poesía en prosa, de enorme sugerencia. Nos referimos a la formalización en desarrollo pendular del ideario del poema en prosa, su oscilación, por un lado, entre los polos de narratividad y ensayo en lo desatado de su propuesta textual, y, por otro lado, a una sentenciosa concentración en fenómenos como el aforismo, la literatura proverbial, o la misma greguería ramoniana. Partiendo siempre de un núcleo necesario de lirismo, se dispone la posibilidad, según esto, de estudiar el fenómeno bajo una cartografía de puntos cardinales en lo genérico. El *norte* y *sur* del poema en prosa alude inteligentemente, así, a la diversa proclividad que ostentan los distintos exponentes, el septentrion de lo narrativo, o bien un suerte de sur cifrado en cerrazón conducente a lo paremiológico, y designa con suficiencia una panorama de especulación genérica de enorme complejidad. A su Tesis se le debe, además, la feliz idea –lo que bien mirado es una necesidad– de estudiar de forma conjunta dos fenómenos emparentados en la raíz del romanticismo europeo y de todo el edificio estético de la modernidad: fragmento y poema en prosa. La nómina de textos que esta estudiosa y poeta rescata, su volumen y

rigurosa novedad, hacen de su trabajo un mojón inexcusable en la precaria tradición de estudio del poema en prosa, incompleta también entre nosotros.

La literatura catalana mostró desde finales del siglo XIX, coincidiendo con el fervor simbolista por el poema en prosa en Francia, un cultivo continuado del fenómeno. También en el aporte crítico contamos con dos estudios recientes que se ocupan del fenómeno en las letras catalanas. En *Una aventura poética moderna (El poema en prosa en la literatura catalana)*, Paulí Arenes (1998) traza un riguroso recorrido por el trayecto que llevó a los primeros cultivadores catalanes del fenómeno, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer, y Adrià Gual, desde las fuentes simbolistas francesas hasta su propio ejercicio en sendos libros de poemas en prosa. Lo más granado de su estudio, que hay que entender exclusivamente circunscrito a la literatura modernista, pese a lo ambicioso del título, es ese rastreo, no sólo de posibles fuentes, sino de la motivación de estos autores a la hora de escribir poesía en prosa. Su planteamiento cobra interés en el cotejo de revistas catalanas del fin de siglo y en el interrogante suscitado a lo largo de su estudio y desde diversos puntos de vista: ¿eran conscientes estos autores de estar escribiendo poemas en prosa con plenitud de intención pragmática? Su trabajo es una contribución de valía al estudio del modernismo catalán, y ofrece un panorama de rigor y profundidad en el entronque e implantación del poema en prosa en Cataluña a través de la rica influencia que la literatura ejerció entonces con especial fuerza. El final del libro, sin embargo, dedicado al estudio de presupuestos teóricos, es demasiado breve para lograr aportaciones de interés. Allí se limita el autor a glosar, bien que dialéctica y no acomodaticiamente, algunos de los asertos de Suzanne Bernard. La importancia de este estudio, insistimos, radica en la modernidad del planteamiento pragmático: cuando cuestiona con amplitud

de miras y profundidad la total conciencia del autor que, casi adánicamente, decide entregarse con fervor pionero al cultivo de un nuevo fenómeno literario.

Un proyecto también centrado en el poema en prosa practicado en la literatura catalana es la antología de Sam Abrams (2001) *Tenebra blanca*, que se ocupa en concreto de la época contemporánea, dando entrada inicial a J. V. Foix, para, desde la cima que constituye este autor, llegar hasta poetas nacidos en los años setenta. Hay que decir que lo primero que sorprende es el enorme número de poetas antologados, más de ochenta, lo que da una idea de la importancia que nuestro objeto de estudio conoce en la literatura en catalán. El prólogo de Abrams ofrece una síntesis interesante, si bien lejos del enjundioso estudio con que encabeza su antología Sandras, un posible precedente. No obstante, el de este último debe su extensión a la voluntad pedagógica que supone trazar una historia del fenómeno, mientras que Abrams se ocupa de recoger el ejercicio contemporáneo al respecto. Supone aportación de interés retrotraer la prehistoria del subgénero (Abrams, 2001: 13), como él lo llama, a fecha tan temprana como el siglo XVII, informado como estaba de una preocupación muy barroca por innovar, dando como muestra de relevancia la preocupación de Milton por introducir registros de prosodia y tono diverso en sus grandes poemas, una suerte de verso libre *avant la lettre*, tal y como él lo pone. Es de interés también su énfasis en el cuestionamiento del papel exclusivo que el verso ostentaba para la poesía, algo que ya protagonizaron los ilustrados, además de signar el triunfo de la prosa como vehículo expresivo. Se trata de afirmaciones comúnmente halladas en los estudios al uso, pero que Abrams hilvana en una síntesis de utilidad y relevancia. A partir de aquí, su explicación de la evolución del fenómeno nos parece menos original, por limitarse a seguir los pasos y efectos ya sabidos: impulso romántico, traducciones, y el rescate del bernardino *poème en prose involontaire* (Abrams, 2001: 15) como inmediato precedente. Su revista diacrónica

culmina con un hecho que también hemos señalado y parece significativo: la concesión del Pulitzer de literatura, el premio máspreciado de los Estados Unidos, como bien se encarga de señalar, en 1990 a *The World Doesn't End*, de Charles Simic, libro de poemas en prosa que, quizá no sea gratuito, ha sido dado a conocer entre nosotros en castellano por una editorial catalana. Su segundo apartado, no obstante, se inicia con el argumento del oxímoron, asumiendo una contradicción que, esperamos demostrar, no se sostiene sino como tópico todo lo sugerente que se quiera pero sin fundamento. Hablar de prosa y de poema como “termes absolutament excloents” (Abrams, 2001: 15) no es de recibo, ni siquiera pese a que se esfuerce inmediatamente por matizar lo complejo del fenómeno.

Dos antologías más nos visitan en estas páginas. Son sendos trabajos centrados en el poema en prosa hispanoamericano. La delimitación del objeto seleccionado ya ofrece un marco excesivamente amplio, e indeterminado –por ejemplo, ¿se incluyen exponentes españoles y brasileños?–. Se trata de dos títulos de los que hemos tenido noticia, pero nos resistimos a creer que no haya más. Sin duda los habrá de variedades breves de narrativa, microcuentos y microrrelatos, una forma genérica que parece campar a sus anchas por el mapa riquísimo del idioma en el subcontinente. Pero tanto, Luis Ignacio Helguera (1993) con su *Antología del poema en prosa en México*, como Jesse Fernández (1994), a cargo de *El poema en prosa en Hispanoamérica*, centrado exclusivamente en modernismo y vanguardia, presentan limitaciones. Es lógico en un intento encomiable de obra divulgativa como el que ocupa a ambos. En la primera de estas compilaciones se puede objetar por exceso; en la segunda por defecto. El título de la antología de Helguera, no obstante, al aludir al poema en prosa en México, parece justificar la inclusión de autores no estrictamente mexicanos que vivieron y publicaron sus poemas en prosa allí. A Jesse Fernández, por su parte, se le puede objetar la no

inclusión de un autor como José Antonio Ramos Sucre, si bien el informado y sugerente estudio preliminar puede dar cuenta, con la claridad teórica y genérica de ideas al respecto que expone, de esta y otras ausencias. Estas dos últimas antologías muestran a las claras cómo el trasvase de autores y estudios de un lado al otro del Atlántico –una antología del poema en prosa hispanoamericano publicada en España, autores españoles engrosando las filas de una antología del poema en prosa en México–, es una constante en la historia literaria del idioma, además de una fuente insondable de enriquecimiento del mismo. Como precedente se puede buscar el de Darío a su paso por España, o el de Juan Ramón dejando huella de su predilección por la prosa en su etapa final en autores del cono sur, algo que señalamos en un punto de este estudio, o el ejemplo de Ángel Crespo, estudioso del fenómeno desde Brasil en tan temprana fecha como 1966.

Existen otros trabajos, especialmente artículos o epígrafes dentro de obras mayores dedicados al tema. Las referencias al mismo en diversos estudios sobre autores y obras diferentes son, igualmente, abundantes. La mayor parte de ellos irán teniendo cumplida acogida a lo largo de estas páginas. Hemos querido traer a colación en este estado de la cuestión aquellos estudios que se han dedicado al tema de manera monográfica. Como tales, constituyen botones básicos de muestra en lo que es –véase la nómina de referencias bibliográficas al final– un panorama amplio y no del todo sistematizable.

3. TENTATIVAS TEÓRICAS DE APROXIMACIÓN AL POEMA EN PROSA

Al hablar de poema en prosa, es común el detenimiento en lo que a primera vista parece una paradoja: la naturaleza contradictoria del término, esto es, el que un mismo sintagma acoja conceptos, poema, prosa, aparentemente contradictorios. También es frecuente atribuirle cierta gratuidad en su forma de aparición en la página, una ordenación paragrafíca a la que no se suele atribuir valor representativo equiparable al edificio del verso. Por no hablar de los innumerables experimentos de pautación versal a que podemos someter el vertido prosístico. Y a que de hecho somete la crítica a muchos fragmentos, pensados como prosa por sus autores, los cuales el antimetricismo más acerbo divide más o menos arbitrariamente en verso para demostrar una supuesta pertenencia al ámbito versal. Todos estos factores, invariablemente entendidos como carencias, parecen poner en duda ya desde su designación y plasmación gráfica la propia existencia del fenómeno. La falta de teorización sobre el poema en prosa corresponde, como sugiere Wesling (1985: 94), a su naturaleza marginal. Levantado frente a una convención sólida, ve cómo esta se reposiciona y lo oculta al ofrecer su suficiencia histórica y teórica, condenándolo a un vacío epistemológico aún perceptible. Este fenómeno de negación afecta, se nos ocurre, no sólo a la crítica, sino a lectores y autores, quienes pueden llegar a no contemplar el poema en prosa en sus expectativas de recepción o creación precisamente, como se ha señalado, por esa falta de una tradición teórica que pueda sancionar su recurso.

Es más que probable que en todo esto tenga mucho que ver la naturaleza prosística del fenómeno, siendo la prosa frecuentemente estudiada en lo literario como una suerte de soporte no marcado y, como tal, de condición negativa. Un estudio sobre la prosa como el de Krafft (1952: 13), por ejemplo, además de caer en el reduccionismo de establecer la comparación entre prosa y poesía, no entre prosa y verso, se basa en lo que él denomina método comparativo, esto es, leer la prosa negativamente con respecto

a lo convencionalmente entendido por poesía, el verso. Es comprensible, según esto que, de un lado, la lectura del poema en prosa como oxímoron le haya negado su cabal naturaleza poemática; de otro, la sombra del engaño tipográfico, una suerte de mal encubierta poeticidad, tal y como lo ha venido leyendo la crítica más restrictiva, cuestione su voluntad de permanencia textual. Y no parece ya aceptable dejar desatendidos ambos menoscabos. Aquí estudiaremos el alcance real de esa hibridación y de la consecuente orfandad que condena al poema en prosa a una constante depauperación teórica. Algo difícilmente explicable dada la rica variedad de modelos resultante y la nómina de autores de valía que lo han frecuentado.

3.1. Naturaleza contradictoria del poema en prosa

Se entiende comúnmente que el término *poema en prosa* constituye oxímoron por conciliar discursos en apariencia contradictorios. La prosa aparece, según esta lectura, como un concepto irreconciliable con aquél de poema. Pero esta condición paradójica, con ser un recurso común de aproximación al fenómeno, tiene más de sugerente proposición que de premisa plenamente verificable. Aclarar el alcance justo de la supuesta paradoja es labor fundamental, creemos, pues bajo la especie del oxímoron es dudoso un enfoque de rigor. Como en tantos otros casos, las verdades asumidas acaban ocultando, en lugar de desvelar, la zona de realidad que designan. Y la naturaleza, en efecto, falsamente contradictoria del poema en prosa ha sido señalada con anterioridad. Incidir de nuevo en ello, sin embargo, no parece gratuito.

Ernesto Mejía Sánchez, en su mirada a los inicios de nuestro objeto de estudio en Hispanoamérica, señala cómo el poema en prosa es “aparentemente un *oxímoron*, figura por la cual se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla [...], según

la vieja Escolástica, se trata de una contradictio *in obiecto* (no *in terminis*), que asusta a las mentes sensatas, prevenidas por Aristóteles” (Mejía, 1972: 86). Veremos que la imposición no fue tanto del estagirita como debida a una lectura restrictiva del alcance de su *Poética*. Y es que la verdadera paradoja, no obstante, se explica por una equiparación, que no siempre es aceptable, entre poema y su plasmación gráfica más común, no la única, sin embargo: el verso. Lo ha expuesto inmejorablemente Russell Edson: “The term prose poem at first glance may seem an oxymoron, until one remembers that the opposite of prose is verse” (P. Johnson, 1999: 88). La paradoja admite considerable matización como tal cuando asumimos que lo opuesto a la prosa *no es el poema*, como implícitamente aclara Edson, sino el verso (Fernández, 1994: 26). Estamos ante “la confusión de *poesía igual a verso*” (Mejía, 1972: 87). Algo que pasa por encima un hecho palmario: “L’opposition prose/vers n’est donc pas superposable à l’opposition prose/poésie” (Vadé, 1996: 177). Se trata en todo caso de “un error elevado a la categoría de verdad, cual es la identificación de ‘verso’ y ‘poema’” (Ruiz Casanova, 1999: 259). Valga esta aclaración también para todo intento de generalizar en torno a la división de la literatura en prosa y poesía como hace, por ejemplo, Oldrich Belich (2000: 71). Porque, también en este caso sería más exacto hablar de prosa y verso, vista la entrada con fuerza de la prosa en lo poético. Se trata, en definitiva, de ver si “verso y poesía tienen que ir unidos o pueden existir independientemente” (Domínguez Caparrós, 1975: 51). Gérard Genette también se ha hecho eco de ello al señalar cómo “desde hace un siglo ha resultado cada vez más evidente que la distinción entre prosa y poesía puede descansar en otros criterios, menos categóricos, que el de la versificación” (Genette, 1993: 29). Aún así, todavía en el común de personas cultas, la nivelación gruesa entre soporte versal y la especificidad de lo poético perdura. Obsérvese si no cómo un artista plástico define la poesía: “Poetry, if it’s not clothed in the strangeness of

verse, looks presumptuous –like certain dances that have to be performed in masks or costume” (Steinberg, 2002: 33). El ropaje de extrañeza atribuido al verso parece ser la exclusiva naturaleza de lo poético para una gran mayoría aún. No es infrecuente hallar a un lector o lectora habituado a vérselas con libros de poesía que, al enfrentarse a poemas en prosa, se refiere a ellos con no disimulada displicencia como esas *prosas poéticas*, un rótulo que, veremos, demuestra su pobreza conceptual justamente en la incomprensión de quienes atribuyen al verso la condición privativa de lo poético.

Partiendo, pues, del verdadero alcance terminológico de lo que se suele restrictivamente entender por contradicción en sus términos al hablar del poema en prosa, conviene que nos detengamos ahora en el étimo de los términos *prosa* y *verso*. Por un lado, *versus* alude a la vuelta que efectúa el discurso y encuentra parangón en un símil para con la labor de arado y su naturaleza bústrofédica (Martínez, 1991: 67): el verso es, como el surco (López Estrada, 1987: 42), lo que vuelve. Frente a él, la prosa –etimológicamente “que anda en línea recta” (Anderson, 1998: 5)– explota la continuidad del discurso; más aún, “es *oratio pro-versa*, discurso que se vierte hacia adelante” (Laemmel, 1995: 393; Egido, 1990: 94; Belich, 200: 37), es decir, que no vuelve. En prosa, según Jean Cohen (1982: 105), la linealidad es condición impuesta por factores pragmáticos de tipografía compositiva, y no ostenta, como sí hace el verso, valor de pausa. Verso y prosa parecen excluirse como manifestaciones de la textualidad, o al menos así lo han sido tradicionalmente.

Pero lo de verdad paradójico en el poema en prosa, insistimos, el alcance del supuesto oxímoron, se reduce a que el soporte *tradicionalmente* identificado con lo poemático, el verso, es desestimado aquí en favor de una organización ininterrumpida, esto es, prosística, y no versal. Parece fuera de toda duda que el verso ha sido susceptible de equivalencia gruesa para con lo poético, hasta el punto de que se lo ha

venido tomando como “uno de los índices privilegiados de la poeticidad del lenguaje” (Domínguez Caparrós, 1999a: 100). Oldrich Belich (2000: 82-91) se ha detenido en analizar el proceso que llevó al verso a acaparar señalización poética a expensas de la prosa. E incluso en una tradición como la norteamericana: “poets don’t mind writing prose poems, but they don’t want to be closely associated with the genre for fear of not being taken seriously” (P. Johnson, 1999: 87). Luis Felipe Vivanco debió de sentir en el panorama poético de la posguerra española una consideración peyorativa similar, pues en su estudio se veía en la necesidad de romper una lanza a favor de la expresión poética en prosa: “Si el poema no es más que una forma de espíritu creada imaginativamente por la palabra, el poema en prosa es tan legítimo como el poema en verso” (Vivanco, 1967: 579). El acaparamiento de lo poético que para sí ha ostentado el verso llega, pues, hasta nuestros días y fomenta la concepción, extensible a los propios creadores, de que sólo lo versal es indicativo de poesía, quedando la prosa fuera del ámbito convencionalmente atribuido al poema. Hay que reconocer entonces que la contradicción se basa, no en presupuestos dimanados de la naturaleza discursiva de uno u otro soporte, prosa o verso, sino en el uso restrictivo que se ha venido haciendo de uno de ellos. El oxímoron sólo es tal, en definitiva, cuando por *poema* entendemos exclusivamente un texto escrito en verso, asunción que, como muestra la definición de Díaz-Plaja, nuestro objeto de estudio viene precisamente a cuestionar: “Denominamos ‘poema en prosa’ toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso” (Díaz-Plaja, 1956: 3). Es decir, “el poema en prosa quedaba instituido como un texto poético caracterizado negativamente” (Blesa, 2001: 227). El oxímoron, como ya señalara Barbara Johnson (1976: 451), parece distar hoy día mucho de ser absoluto. Para esta estudiosa, el énfasis ha de trasladarse a otra distinción que trascienda el par *poesía-*

prosa e indague en la raíz del lenguaje poético más allá de sus manifestaciones particulares⁶. El desafío es en realidad una cuenta pendiente en el deber de los estudios literarios: dar con una definición clara de la poeticidad independientemente del soporte textual. Como denuncia Jean-Claude Coquet (1976: 38, 56), cuando se habla de lo poético la referencia suele ser a textos versificados minando las manifestaciones que, como el poema en prosa, escapan a recta taxonomización.

Similar preocupación informa el estudio de Stepehn Fredman (1990: XII), quien denuncia lo proceloso de toda consideración terminológica para la poesía no versificada. Según él, el marbete *poema en prosa* no es satisfactorio por constituir oxímoron, y por tanto no ser válido para la parcela de realidad que designa; y por entender que presenta excesiva vinculación para con el universo simbolista francés. La etiqueta que propone, *prosa de poeta* (*poet's prose*) –o incluso aquella de *los poetas de la prosa*, según lo traduce María Victoria Utrera (1999: 342)–, responde a un intento por dejar clara la adscripción eminentemente *poética* del fenómeno, alejándolo así de los géneros prosísticos existentes. Alejándolo, es notorio, del tan socorrido marbete de *prosa poética*, en realidad cajón de sastre en el que caben todo tipo de textos no versales. Para ello, Stephen Fredman subraya la filiación originaria –prosa gestada por poeta– a la vez que procura una mayor amplitud a la hora de acoger poemas no exclusivamente líricos⁷. Según él, el factor oxímoron, también el de brevedad, debe entenderse más bien como

⁶ Hay quienes defienden, sin embargo, la pertinencia de la oposición en los términos como rasgo definitorio del poema en prosa, “for you cannot define prose except in opposition to verse” (M. Riffaterre, 1983b: 117). Jonathan Monroe (1987: 20), además, cree que esta oposición debe entenderse en realidad como el núcleo de tensión constitutiva que da fuerza al poema en prosa ya que, lejos de debilitarlo, lo conforma. Véase: “Let us admit that the prose poem is a hybrid, but let us not apologize for its being so” (Simon, 1987: 102).

⁷ No pasamos por alto que tal atribución hace un tanto vicario el fenómeno: se corre el riesgo de tomar la prosa del poeta como contribución de menor vigencia. Lo cual, dicho sea de paso, si bien hace justicia al papel ancilar que muchos poemas en prosa tienen dentro de la producción mayor en verso de sus autores, no cubre con suficiencia conceptual el ejercicio de los que exclusiva o mayoritariamente se expresan en prosa. El esfuerzo de Fredman (1990: 127), visible también en el cuestionamiento de la definición de poema en prosa ofrecida por John Simon (1987: 4), se debe a que analiza modelos para los que el patrón

condicionamientos de tipo cultural y nunca definitorio. Sirvan las siguientes palabras, tomadas de su estudio, para aclarar que los conceptos de prosa y verso han servido tan sólo de términos antagonistas para una oposición más forzada que necesaria: “prose and poetry have operated historically to defamiliarize each other; the terms have been used as polemical tools [...] on the side of either innovation or conservation” (Fredman, 1990: 129). Entre nosotros, ya Pedro Henríquez Ureña (1961: 268) había abordado el par prosa-poesía con parecida relatividad, despojándolo de todo matiz de equidistante oposición. No hay que olvidar que lo que sostenía esta distinción privativa entre prosa y poesía era un criterio *formal* (Millán, 1986: 9). Y, como recuerda este estudioso en idéntico lugar, precisamente en la periclitación de la dicotomía desempeña un papel primordial el poema en prosa, pues viene a cuestionar la idea de que la poesía deba residir en una forma previamente establecida.

Pero abundando en las razones que pueden haber influido en la concepción privativa de poema como discurso exclusivamente versal, Henri Meschonnic (1982: 398), aclara que es la confusión de ritmo y rima el factor clave en esta identificación gruesa de poesía con verso, la cual, como todo criterio restrictivo, ha arrojado un saldo negativo en el proceder teórico⁸. Concretamente en detrimento de la prosa, la cual no suele venir rimada, esto es, en apariencia no se presenta marcada prosódicamente, aunque se ha hablado de prosa blanca (*prose blanche*) para aludir al poema en prosa que presenta asonancias y rimas internas (Vadé, 1994: 13). Es precisamente debido a esta falta de señalización por lo que de común acuerdo se toma a la prosa por equivalencia del lenguaje hablado y objeto de menor atención que el verso por parte de los estudiosos

comúnmente esgrimido, el poema en prosa ahormado al modelo francés de límites concisos y filiación lírico-simbolista o surrealista, no basta.

⁸ Chapelan (1946: X) recuerda cómo ya en siglo XVIII se observa preocupación por minimizar el protagonismo de la rima en la versificación francesa, lo que él llama primer *golpe de estado* al edificio

(Meschonnic, 1982: 406). El malentendido tiene consecuencias directas sobre nuestro objeto de estudio, pues distribuye la especie de que el poema en prosa, en cuanto partícipe de una supuesta mayor relajación ordenativa, también métrica, es síntoma de total libertad. Equívoco, recuerda Meschonnic (1982: 612), en el que habría incurrido la estudiosa pionera del fenómeno, Suzanne Bernard, y que obvia una consideración clave: al evitar justamente todo exceso métrico, si es que el número es el fiel, la prosa asume constricciones que difícilmente la presentan como *anárquica* frente al verso (Meschonnic, 1982: 613). Por no hablar de toda una tradición de trabajo artesanal de la prosa no ajeno a la utilización de recursos métricos⁹.

Pero si se trata de aportar datos sobre una confusión de dos términos, en el sentido de tomar el uno por el otro, hay que recordar que Aristóteles denunciaba ya la comprensión semántica que los vocablos poesía y poeta sufrieron en su tiempo (Whanón, 1998: 79; Bobes, 1995: 96; Raible, 1988: 334; Egido, 1990: 93). Una sinécdoque redujo el ámbito referencial de *poesía* alejándolo de lo que hubiera sido su significación ideal, “arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o verso” (Aristóteles, 1992: 128). Como consecuencia, no se daban en el griego de Aristóteles términos equiparables a los castellanos *literatura* o *escritor*, especializando a cambio por reducción los otros, “dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso” (Aristóteles, 1992: 129)¹⁰. Uno de nuestros mejores poetas ha llamado la atención al

versal estrictamente constituido, un paso clave en la evolución prosódica que llevará a nuestro objeto de estudio.

⁹ Recordamos la existencia del término *prosaicus versus* con el que la *Poetria nova* (Kelly, 1991: 82) designaba una práctica insoslayable a lo largo de toda la historia de la literatura: el ejercicio métrico de la prosa. Muestra temprana constituiría, por ejemplo, el *cursus* medieval (Egido, 1990: 94). Isabel Parafso recuerda al respecto que la palabra *cursus* “sirvió en la Edad Media, desde el siglo XII, para designar una disposición eufónica de los finales de frase sometidos a reglas, gracias a la cual la estructura de la prosa participaba de la del verso” (Parafso, 1976: 28). Y para Cristóbal Cuevas, *cursus* vale “ni más ni menos, que un verso terminal en prosa” (Cuevas, 1972: 95).

¹⁰ Aurora Egido (1990) estudia la relectura aristotélica que de la subsidiariedad del soporte, prosa o verso, en que venga recogida la imitación llevaron a cabo los preceptistas del Renacimiento en Italia y también en España. El verso, no obstante, ya gozaba de una suerte de elevación expositiva en el reconocimiento de preceptistas y poetas áureos. Su estudio es fundamental para entender el auge que la prosa poética

respecto recientemente. Y lo ha hecho defendiendo con ahínco un nuevo entendimiento de lo literario que deje atrás la teoría de los géneros más convencional: “La tríada Épica, Lírica, Dramática, no presentó casi nunca una firmeza y precisión grandes, recuerden a este respecto la advertencia del mismísimo Aristóteles” (Gamoneda, 2002: 40). Y seguidamente pone el dedo en la llaga al conducir su discurso hacia el debate insoslayable entre la prosa y el verso, lo que nos ocupa en estas páginas y nos ha de ocupar más adelante:

Me parece oportuno recordar aquí que, en las lenguas romances, la prosa con voluntad artística nace por oposición al verso [...]. Quiero también destacar que la convivencia de prosa y verso supone una multiplicación imprecisa en la teórica trama de los géneros. Con todo, lo más importante es que se establecen dos sistemas formales, prosa y verso (vuelvo aquí a mi machaconería: es injusto y primario confundir prosa y verso con literatura y poesía) (Gamoneda, 2002: 40).

Reconducido el debate de esta manera, sólo puede apuntar a una única solución: el “género sin límites. Entiendo también que este género sin límites, esta escritura definitivamente abierta, se corresponde exactamente con el aristotélico ‘género que carece de nombre’” (Gamoneda, 2002: 41).

Jenaro Talens (1999a: 84) aduce razones que muy bien pudieran haber sido de peso a la hora de producirse esta simplificación. Se trata del parecido formal ya apuntado existente a simple vista entre un precipitado prosístico y la lengua hablada. En un principio, la naturaleza más marcada del soporte versal debió de ser clave en su especialización artística. Quizás a ello aluda Isabel Paraíso (2000: 23) cuando justifica la común identificación entre verso y poesía por la naturaleza *poetizante* de aquél, esto es, el subrayado formal que ofrece del contenido expuesto, la intensificación elocutiva

conoció en los Siglos de Oro al amparo de la preceptiva neoaristotélica que fundamentaba en la mimesis, y no en la deposición en verso o prosa, lo esencial del ejercicio poético, vale decir, literario. La oposición

que supone todo ritmo versal. Algo que Oldrich Belich (2000: 83) ha definido como estilización y sistematización de elementos. No obstante, como veremos, no se puede afirmar rotundamente que el poema en prosa no ostente formalización similar.

Cabe añadir, por otra parte, que si el verso era lo tomado por producto estéticamente más significativo, no es extraño que por poeta se entendiera casi exclusivamente a quien lo practicara, desconsiderando otros *poetas* que, por ceñirse a un medio menos singularizado, perdían el digno título de hacedores del texto artístico. La tradición heredó esta carencia terminológica, constatándose la existencia de lo que Stamos Metzidakis llama “a traditional bias in our culture valorizing poetry over prose” (Metzidakis, 1986: 5)¹¹. O tal y como se ha puesto recientemente: “Las estructuras métrico-rítmicas de la poesía en verso constituyen unos subcódigos ineludibles que la tradición literaria ha establecido y que siempre supondrán una ventaja y un valor añadido frente a los modelos y esquemas del poema en prosa” (León, 1999: 19)¹².

Independientemente de los factores que así lo hayan ordenado, uno de los cuales podría haber sido la mayor antigüedad ostentada por el verso como vehículo creativo de expresión (Simon, 1987: 41), lo cierto es que se ha privilegiado al verso como índice de la producción literaria más excelsa. El canon ha venido siendo, en definitiva, el verso y no la prosa (Utrera, 1999: 23). Podemos incluso hablar, como hace Cortázar, de la “aristocracia formal de la poesía en verso” (Cortázar, 1994: 61), para, a continuación, renegar de ese carácter elitista y reivindicar el valor *poético* de todo discurso literario. No se olvide que las críticas de los clasicistas en el siglo XVIII francés contra la

no era legible en aquella época entre prosa y verso, sino entre poesía e historia (Egido, 1990: 104).

¹¹ Una intensificación o cualificación de signo opuesto es el fenómeno de nivelación que ilustra José Guilherme Merquior: “La lírica era en un principio [...] apenas un género poético entre otros; sin embargo, con la pérdida de vigencia del gran poema narrativo y del verso dramático, las nociones de *lírica* y *poesía* acabaron por confundirse [...]. La principal consecuencia de esta identificación estriba en que la lírica devino la depositaria por excelencia de una característica esencial de la poesía, la de función lingüística específica” (Merquior, 1999: 85).

¹² Citamos por la versión en archivo informático que nos ha remitido amablemente el autor.

proliferación de los entonces llamados poemas en prosa, en realidad epopeyas, se centran precisamente en cuestionar la digna aspiración de estos prosadores “aux honneurs du parnasse” (Vincent-Munnia, 1996: 39), esto es, subraya el privilegio del verso como marca formal de excelencia¹³. La propia Vincent-Munnia recoge las siguientes palabras de Chateaubriand, uno de los pioneros en el uso poético de la prosa, inequívocas en su jerárquica predilección: “Le poète, quoi qu’on en dise, est toujours l’homme par excellence ; et des volumes entiers de prose descriptive, ne valent pas cinquante beaux vers d’Homère, de Virgile ou de Racine” (Vincent-Munnia, 1996: 50). Se comprende así que el magisterio de Aristóteles fuese pasado por alto a la hora de equiparar poesía con creación literaria en sentido lato; y, sobre todo, que no se validara la nivelación total entre uno y otro modo, prosa y verso, para la práctica concreta de la lírica (Utrera, 1999: 11), que es justamente la variación para con lo recibido introducida por el poema en prosa en más reciente fecha. Es decir, si bien para Aristóteles el uso de *prosa* o *verso* no es válido para delimitar definitivamente los ámbitos de la poesía y las artes miméticas de expresión verbal –confusión que, tanto en la exégesis del estagirita como en la de Platón, pasa por tomar como géneros lo que en los autores griegos era en realidad modos de enunciación–, no está tan claro que no hayan servido en lo sucesivo para, dentro de lo que es creación literaria, separar convencionalmente –a veces *privativamente*– aquellos modos de producción textual que han seleccionado el verso de los que admiten sin merma genérica uno u otro soporte. La lírica, no se olvide, no es tratada por Aristóteles (Whanón, 1998: 80; Pozuelo, 1997: 248, 254). Silencio aprovechado por las diversas relecturas de la Antigüedad que vieron en ello vía libre para aunar poesía y verso, para hacerles sinónimos, vaya. Y es esta nivelación, una

¹³ Para un recorrido por las vicisitudes que experimenta el término *poema en prosa* en sus albores y la parcela de lo literario que designa, del referente épico inicial al progresivo lirismo, véase Vincent-Munnia (1996: 53-59).

forma de violentación, como se ha visto a la postre, la que hizo posible que se desestimara por completo la existencia del poema en prosa, únicamente así concebible como contradicción en sus términos (AA. VV., 1993: 14). Data de entonces el malentendido que arrastra nuestro objeto de estudio desde su primera y tímida aparición aún como epopeya en el XVIII francés. Lo chocante es que todavía hoy se eche mano de esa supuesta naturaleza contradictoria –como se va viendo, fruto de un exceso de formalización teórica no refrendado en el discurso– para intentar definirlo. Hablando en términos de la generalidad literaria, Gérard Genette ha denunciado ese menoscabo:

El error de todas las poéticas desde Aristóteles habría sido sin duda el que todas ellas hipostasiaran en “literatura por excelencia”, o incluso en única literatura “digna de ese nombre”, el sector del arte literario al que era aplicable su criterio y a propósito del cual habían sido concebidas (Genette, 1993: 26).

Lo contradictorio, entonces, de nuestro objeto de estudio, más allá del étimo que circunscribe lo versal a lo pautado, lo prosístico a la ausencia de interrupción, es en realidad la ruptura, más o menos traumática, que protagoniza el poema en prosa con respecto a la especialización que uno y otro soporte, prosa y verso, han conocido a lo largo de la tradición. Se puede, a partir de la aparición del poema en prosa, como afirma Yves Vadé (1996: 173), invocar el título de poeta, o, lo que es más significativo, figurar en las colecciones de poesía, sin practicar el arte del verso. Hay que buscar el verdadero alcance de la paradoja, en definitiva, no tanto en el término como en la nueva caracterización que conocen los ámbitos poemáticos con el advenimiento de la prosa en su fenomenología expresiva, algo que se empieza a producir en tan temprana época como las postrimerías del siglo XVIII: “l’idée que la poésie est indépendante du vers et que la prose peut être poétique semble donc s’affirmer plus ou moins hardiment dans les littératures européennes, entre 1760 et 1820” (AA. VV., 1993: 12). Por un lado se

quiebra la marca formal gruesa que venía signando lo poético como vertido textual exclusiva o mayoritariamente en verso; por otro, la asunción de lo prosístico permite a los poetas, especialmente toda vez que ha madurado el poema en prosa, posibilidades de exploración verbal no desestimables: “Submitting the qualities of prose to a poetics uproots prose from its position as a ‘natural’ signifying practice, enabling poets to dedicate its energies to the fundamental project of modern poetry: the investigation of language” (Fredman, 1990: 4).

No es del todo exacto, por tanto, hablar de poema en prosa como de una contradicción en sus términos. Hacerlo sólo muestra una deuda excesiva para con la terminología literaria más rancia: aquella que aún hoy pretende equiparar sin violencia poesía con verso y no tiene reparos en dejar fuera las múltiples manifestaciones de lo poemático que con asiduidad y pujanza han venido buscando el universo expresivo de la prosa. Todo se reduce a un problema de retórica. Y ello no en menor grado también desde la propia terminología:

Ciñéndonos aquí a la retórica literaria, habrá que estar de acuerdo en que deberá desarrollarse al ritmo con que se expande la producción literaria. Una retórica que no acogiera la novela, el poema en prosa, el haiku, etc., sería una retórica parcial, empobrecida con respecto a la realidad textual (Blesa, 1998: 218).

3.2. Alcance teórico de la confrontación prosa vs. verso

Por supuesto, parece sumamente tentador, al encarar un trabajo de estas características, detenerse en un epígrafe bajo el tradicional título de “La prosa y el verso”¹⁴. El interrogante con el que Pedro Henríquez Ureña abría su conocido estudio

¹⁴ Un compendioso ejemplo de esta comparación entre ambos discursos, de importancia para los estudios métricos, es el que ofrece Francisco López Estrada (1987: 42-51).

de pesquisa en torno al verso puro parece no haber perdido actualidad en su planteamiento: “¿Será cierto que hay dos únicos modos de expresión verbal: el verso y la prosa? ¿Y será cierto que el verso y la prosa deben mantenerse puros antitéticos e inconfundibles entre sí?” (Henríquez Ureña, 1961: 253). Sin embargo, aquí no entraremos a fondo en la diferenciación de ambas modalidades discursivas, empresa más difícil de lo que parece si hacemos caso a un especialista en la materia como José Domínguez Caparrós (1975: 51-59). Como él mismo señala, lo relevante estrictamente fuera de los estudios de métrica no es tanto el ejercicio de comparación entre prosa y verso como profundizar en la pertinencia de uno y otro para el uso de la poesía (Domínguez Caparrós, 1975: 56). Así, para nuestro objeto de estudio, dejando a un lado las dudas de algunos teóricos acerca de la idoneidad de considerar al poema en prosa como exponente pleno del discurso prosístico –lo que sí parece justo es atribuir en la génesis del poema en prosa un papel relevante a la proliferación y madurez alcanzada por los géneros prosísticos que le preceden (Utrera, 1999: 23)–, o el hecho de que en la práctica pueda quedar completamente desvinculado de pautas versales (Metzidakis, 1986: 125), salta a la vista el dudoso alcance teórico para el modelo de un enfoque fundamentado en la contraposición de estas dos formas de producción textual:

la oposición verso-prosa no se corresponde con la comúnmente utilizada de poesía-prosa, entre otras cosas porque la poesía en tanto discurso no se reduce a la estructura del verso. En la práctica artística lo que define un determinado tipo de discurso no es sólo el modo en que dicho tipo se encuentra estructuralmente organizado sino la función del texto, función que viene impuesta por una cultura dentro de una formación social y una tradición determinada, y que muy raramente puede ser elaborada a partir de la composición gráfica o estructural de aquél (Talens, 1999a: 84).

La existencia del poema en prosa, para Barbara Johnson (1976: 455), viene precisamente a cuestionar que pueda darse una relación simétrica de comparación entre

la prosa y el verso, ya que la ausencia de *señalización metalingüística* en la prosa rompe toda posible equidistancia. A su vez, esta carencia avisa sobre toda consideración del poema en prosa: frente a la marca que supone el verso, en nuestro objeto de estudio se produce cierta orfandad formal a primera vista. Carencia que, no obstante, habrá que matizar.

Hay estudiosos que niegan toda especificidad discursiva al poema en prosa (Beaujour, 1983: 57), cuyo modelo textual sería, así, escasamente diferenciado del discurso mayor prosístico. Esto permitiría, frente al poema en verso, caracterizarlo, como a la prosa, por su relativa *ametria* (Anderson, 1998: 51), como de hecho hizo Guillermo Díaz-Plaja (1956: 5) al establecer como rasgo definitorio del poema en prosa su peculiar *modulación* rítmica, ajena a toda tipología numérica, esto es, métrica. Concretamente, frente al verso, discurso articulado en formantes de relativa independencia, la prosa, y especialmente la poética, la cual no es sinónimo del poema en prosa, pero puede constituirlo (Sandras, 1995: 42), ofrecería un sometimiento de las partes al todo final. O, en otros términos, en la prosa habría una mayor relajación entre los formantes, que pueden ser “conductores armónicos, pero no son, en sí mismos, el objeto de la armonía” (Domínguez Rey, 1987a: 56). Algo parecido vienen a apuntar estas palabras: “Mientras que el ritmo en la prosa es el *resultado* de la estructuración semántica y formal del discurso, en el verso la estructura está determinada por el ritmo” (Domínguez Caparrós, 1988: 22). Es decir, el verso hace las veces de patrón de medida al que el discurso se ha de amoldar. Prueba de ello ofrece Lotman (1988: 151) al cotejar borradores de Pushkin y demostrar cómo el verso que viene a sustituir al suprimido es completamente distinto desde el punto de vista léxico-semántico, siendo su equivalencia, justamente, *rítmica*. Por el contrario, la prosa subordinaría su configuración rítmica a la preeminencia del sentido. Este mayor protagonismo del

sentido en la prosa, frente a la sujeción rítmica ejercida en lo versal, es esgrimido también por Antonio Domínguez Rey (1987a: 162). Pero se trata de un criterio diferenciador que, además de correr el riesgo de equiparar poesía en sentido lato a la creación en verso, fomenta el supuesto de que lo prosístico ha de entenderse como únicamente atento al significado, y de que los criterios métricos puedan ser independientes de los semánticos. Se produce una desvirtuación de nuestro objeto de estudio pareja a aquellas tesis que quieren ver en el poema en prosa, dada la falta de recurrencia métrica, una suerte de ordenación interior (Ortega, 1999: 10; Fernández, 1994: 32), como si un poema en verso no estuviera sometido también, como todo texto, a una fuerte jerarquía dimanada de su propia interioridad. Sorprende la frecuencia con la que, al hablar del poema en prosa, se alude con especial énfasis a esta interioridad escasamente satisfecha, por otra parte, como criterio de definición. Estos ejemplos de asunciones teóricas de gran poder sugerente pero limitado alcance teórico abundan en la literatura crítica que se ha ocupado del poema en prosa. Otro caso de insistente verdad asumida, que habrá que tratar en su momento, de parecida insuficiencia teórica, es el que magnifica su naturaleza tensional (Vadé, 1996: 210).

Y el alcance real de la mayor *interiorización* protagonizada por el poema en prosa frente a su homónimo en verso ha podido leerse en el abandono de la construcción textual paratáctica que suponía el verso (Fredman, 1990: 3). Éste imponía un patrón de formalización universal que el poema en prosa, atento a una nueva ordenación lógica, jerárquica y no mayoritariamente paratáctica, erige *ad hoc* con sus propios contenidos (H. Riffaterre, 1983: 115), esto es, dando forma sucesiva a un tiempo y espacio propios conforme a sus necesidades. Es lo que una estudiosa ha definido como la inmanencia poética –“qui doit transcender les autres éventuelles composantes du texte pour en faire un poème” (Vincent-Munnia, 1996: 230)–, libre de condicionamientos apriorísticos. En

palabras de Russell Edson, el poema en prosa “allows the individual to create his or her own boundaries. It’s kind of a naked way to write” (P. Johnson, 1999: 85). Incluso, “cabría decir, tomando en su justa medida estas palabras, que el poema en prosa es el lugar más cercano al *idiolecto poético* que la obra de cualquier autor persigue libro a libro, un lugar en cierto sentido ideal, no por inalcanzable, sino por representar la singularización máxima de lo que viene llamándose la voz o lengua poética del poeta” (Ruiz Casanova, 1999: 262). Y ello, añadimos, porque no depende aquí la voz de convenciones previas de acomodación del discurso, sino que perfilan el lugar donde el poeta se hace su propia expresión, donde el poeta *se hace*. Advertimos, además, acerca de las implicaciones que sobre el par escritura y verdad, uno de los puntos fundamentales de aproximación al poema en prosa, tiene todo esto. Las conocidas palabras de Baudelaire requiriendo “una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia” (Baudelaire, 2000: 12), esa prosa flexible a la plasticidad del alma, tiene, sin duda, una nueva lectura aparte de la modernidad que pone en liza: supone sobre todo una apuesta importante por la expresión más personalizada (Ruiz Casanova, 1999: 263).

Para Enrique Anderson Imbert (1998: 44), por otra parte, la diferencia entre prosa y verso debe hallarse únicamente en el ritmo. La famosa distinción de Jakobson entre la poesía, proclive al proceder metafórico, y la prosa, más dada a verse en asociaciones metonímicas, es puesta en duda por este estudioso –también, sin ir más lejos, por Yves Vadé (1996: 202)¹⁵. Otro tanto ocurre con una posible diferencia

¹⁵ Hay que tener en cuenta que Jakobson (1987: 114), en el famoso estudio sobre la afasia –“Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”–, basa su análisis del principio de similaridad poético en la recurrencia versal, esto es, paradigmática, mientras que caracteriza la prosa por su desarrollo sintagmático. Dada la concepción de poesía que defiende Anderson Imbert, un grado de excelencia expresiva, es lógico que no acepte la diferenciación del lingüista ruso, estrictamente formal y, se podría

basada en el tono declamativo. Anderson Imbert desestima esta posibilidad de distingo argumentada por Lotman según la cual “el discurso poético posee un sonido distinto que el discurso en prosa o el coloquial. Es melodioso, se presta fácilmente a la declamación. La existencia de unos sistemas de entonación particulares, propios únicamente del verso, autoriza a hablar de la melodía del discurso poético” (Lotman, 1988: 153). Domínguez Caparrós, haciéndose eco también de las consideraciones pragmáticas de Lotman, llama la atención sobre su dudosa vigencia precisamente por la importancia que en la recepción tiene el que un texto venga codificado en verso: “la forma métrica es una especie de subtítulo, de ‘emblema’ de la obra” (Domínguez Caparrós, 1999: 21)¹⁶; algo que proclama su literariedad (Wesling, 1985: 19). Esto es, ante un texto en verso, el recitador opera automáticamente una inflexión tonal marcadamente afectiva se corresponda o no esta intensidad con el contenido (Anderson, 1998: 47). Nunca habrá, pues, condiciones ideales para medir la supuesta diferencia de elocución entre la prosa y el verso al procurar este último una marca formal que incide en la intensidad emotiva de su recepción. También en la propia descodificación del mismo que impone, como demostrara Jakobson, un *modelo de ejecución* (Domínguez Caparrós 1993: 42)¹⁷.

El propio Domínguez Caparrós ha abundado en ello en otra parte. Nos interesa destacar, en concreto, las palabras que recoge de Nelson, según las cuales, el ritmo es la configuración prosódica resultante de una tensión entre el metro y la actualización de un verso dado. La sujeción que efectúa el metro sobre el verso es considerable y hace que

aducir, un tanto simplista al equiparar poesía y verso (Delville, 1998: 66). Sin embargo, Sandras (1995: 32) sí acepta el criterio de Jakobson y fundamenta lo poético en torno al predominio de la recurrencia sobre la contigüidad. Ahora bien, al afrontar la dicotomía poesía-narración reconoce la problematicidad del criterio jakobsoniano y echa mano de Todorov (Sandras, 1995: 35), quien en su estudio del poema en prosa como *la poesía sin el verso* recurre a criterios referenciales de diferenciación y no tropológicos.

¹⁶ En defensa de Lotman, decir que éste aplica su estudio a la poesía en lengua rusa, la cual, en el momento histórico cotejado, sí hacía de la entonación criterio identificativo (Lotman, 1988: 227).

¹⁷ Henri Meschonnic (1982: 279) ofrece nómina de antecedentes a esta tipología de Jakobson, a la vez que denuncia su naturaleza abstracta, sorda a las peculiaridades de la prosodia, componente que, según él, el estructuralismo ha escamoteado al ritmo.

incluso si éste parece apartarse claramente del modelo de aquél subyacente, esto es, precedente, se le deba retrotraer al esquema paradigmático métrico: “it must still be read (or better, performed) with the ideal meter in mind and not as prose” (*apud* Domínguez Caparrós, 1999: 27)¹⁸. Las palabras de Nelson parecen indicar que la constitución métrica del discurso es independiente y sobrevive a su disposición gráfica, sea ésta en verso o en prosa, es decir, compartimentada en segmentos discretos o dispuesta en una sola tirada. La pregunta obligada es si, de modo inverso, es suficiente la disposición en líneas discretas para hacer pasar por verso un discurso. Para este debate, sin duda de interés en lo que nos compete aquí, se puede echar mano del ejemplo propuesto por Rubén Darío, en palabras que recoge Domínguez Caparrós, al aludir a su poema “Heraldos”, de *Prosas profanas*. Afirmar el poeta nicaragüense: “Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la *notación ideal*” (Domínguez Caparrós, 1999a: 200). El subrayado es nuestro y quiere llamar la atención sobre la naturaleza abstracta del modelo versal.

Es de sumo interés, en este sentido, detenerse a recoger el debate en torno a la naturaleza gráfica del verso, algo que, para la incidencia directa sobre el modelo textual del poema en prosa, analizamos más adelante al tratar del llamado engaño tipográfico. En una página habitual de *The Guardian Weekly* en la que los lectores formulan todo tipo de preguntas en relación a temas de interés general, en sucesivos números atendidas por otros lectores, algunos de ellos especialistas en la materia, Joseph Harker, a cargo de esta sección, incluyó la siguiente pregunta remitida, en forma versificada, por un lector:

¹⁸ En otro lugar, Domínguez Caparrós ha escrito: “Por metro [...] se entiende el esquema abstracto que refleja un sistema de regularidades. El ritmo, por el contrario, hace referencia a la sucesión concreta engendrada en la realidad del verso. Por eso el ritmo está ligado a la pronunciación real; se puede oír el ritmo, aunque se desconozca el metro subyacente” (Domínguez Caparrós, 1988: 56).

*Can anyone tell
Me if this
Is a poem or
Not?* (Harker, 2000: 15)¹⁹.

Se trataba de un pequeño desafío, más que simple interrogante, y en el debate participaron con ahínco sucesivamente lectores y teóricos de la literatura que durante cuatro semanas aportaron todo tipo de respuestas. Éstas varían entre las de quienes piensan que sí, que estamos ante un poema en toda regla, pues la voluntad de producir un discurso en verso así lo prueba, y la negativa de otros para quienes debe darse algo más aparte de la pura pauta lineal del discurso. Las primeras suelen apoyarse en una legitimación puramente pragmática: “a poem is a poem if it is produced with the intention of it being poetry, and if it is possible for a reader to recognise it as poetry” (Harker, 2000b: 18). Las respuestas más críticas recogidas, sin embargo, ilustran sobremanera el debate en torno al soporte en que puede venir vertido lo poético. Así, por ejemplo, se exige una imbricación de contenido y forma en toda pieza de verso libre que quiera merecer el apelativo de poesía, “a concentrated, structured, rhythmic expression at the heart of which is metaphor” (Harker, 2000c: 15)²⁰. ¿Podría entonces un texto en prosa asumir la categoría de poético sobre una base de concentración, estructuración y voluntad rítmica que viniera fundamentada en lo tropológico? ¿Podría, igualmente, ser éste el criterio revelador de que nos encontramos ante un poema en prosa y no un fragmento prosístico diverso? En última instancia, ¿existe algún tipo de marca tipográfica, puramente visual, equivalente a la autonomía lineal en el poema en verso que identifique de cara al lector un poema en prosa?

¹⁹ Cohen (1979: 105) ejemplifica menos felizmente este mismo fenómeno. Véase también (Utrera, 2001: 272).

La diferencia rítmica entre la prosa y el verso también se ha querido ver bajo un prisma, no esencialmente numérico, esto es, de cantidad, sino cualitativamente, como una suerte de regresión en la prosa y como una progresión en lo versal (Domínguez Caparrós, 1993: 29). Esto es, mientras que en la prosa la recurrencia no responde a criterios anticipativos, en el verso sí, produciéndose una situación de expectativa ante la ansiada repetición. Para el lector, el fenómeno se constituye en lo que Antonio Domínguez Rey llama “un conocimiento negativo por el que deseamos lo que desconocemos en acto, aunque virtualmente intuimos el hueco que ha de llenarse” (Domínguez Rey, 1987a: 236). Es decir, un mecanismo de anticipación. Se trataría entonces de una suerte de *matriz rítmica* implantada en las expectativas del lector por la intención organizativa del autor. Además, es este mecanismo de anticipación el que incide en el agrupamiento de los versos por tiradas, series que reproducen un patrón constituido a priori coadyuvante, recuerda Domínguez Caparrós (1993: 31), con un término estrictamente formalista, a *desautomatizar* el sistema del lenguaje. ¿Sería descabellado estudiar el poema en prosa, que es fenómeno inseparable del verso libre, como una forma de *desautomatizar* a su vez el sistema versal? En este sentido, si el verso libre se puede considerar “repetición de elementos relacionados paradigmáticamente”, como lo entiende Fernando Lázaro Carreter (*apud* Domínguez Caparrós, 1993: 31), ¿la diferencia fundamental que ofrece el poema en prosa es una constitución eminentemente sintagmática? Tomado el verso libre como la muestra más extrema de desautomatización del esquema rítmico previo instaurado por el verso canónico, es decir, el “ejemplo máximo de irresolución de la anticipación dinámica” (Domínguez Caparrós, 1988: 58), a su lado, la ruptura llevada a cabo por el poema en

²⁰ Vincent-Munnia (1996: 426) rescata una encuesta similar centrada en la propia naturaleza del poema en prosa en la revista *Don Quichotte*, en 1919. Se interrogaba allí acerca del origen, atributos y principales practicantes del poema en prosa.

prosa elimina completamente, creemos, cualquier criterio anticipativo al renunciar a lo versal, suponiendo entonces una ruptura libérrima tanto en forma como en contenido (Monroe, 1987: 75, 279).

3.3. El poema en prosa y la práctica discursiva surrealista

No estaría de más en este punto hacer referencia a la práctica que las poéticas más innovadoras de principios de siglo realizaran del poema en prosa. La bibliografía que acompaña el estudio de la vanguardia y el surrealismo es extensa. Aquí sólo hacemos alusión a unos botones de muestra, y en ningún caso debe tomarse esta sección de nuestro trabajo como otra cosa que un apoyo al intento de teorización de nuestro objeto de estudio. Ana Rodríguez Fischer, por ejemplo, recuerda la formalización que conoce, en torno a una serie de recursos que gusta poner en escena, el fenómeno prosístico de vanguardia en general y que, a todas luces, suponen un acercamiento hacia calidades poemáticas. Recursos como: “la introducción de una nueva temática, la sobrevaloración de la imagen y la metáfora, la supresión de la anécdota, la proscripción de lo sentimental, la asepsia, la ruptura con la continuidad del discurso lógico, las percepciones fragmentarias, la sobrevaloración de lo lírico” (Rodríguez, 1999: 53)²¹.

Tal es así que la selección del poema en prosa por parte de algunos de los poetas más conspicuos da como resultado, según Fernández Prat, una nueva concepción del mismo, tremendamente deudora del sistema versal:

²¹ No hay que olvidar, no obstante, lo que Gil de Biedma señala: ya en sus inicios la vanguardia hispana experimentó un indudable prurito de elaboración formal a menudo rayano en poeticidad. Se trata según él de toda una “actitud creadora” y su fina ironía sirve para denunciar lo que en realidad fue “un fenómeno pandémico” que a la postre arrojó un balance ideológico y estético negativo (Gil de Biedma, 1994: 331). Curiosamente, según denuncia Javier Pérez Bazo, la proclividad hacia lo lírico entre numerosos prosistas

Frente a la discursividad propia del poema en prosa –en textos vanguardistas tan importantes como Oscuro dominio de Larrea, Pasión de la Tierra de Aleixandre o los que contiene Diario de un poeta recién casado de Juan Ramón Jiménez– la ausencia de nexos, característicamente versal y preconizada programáticamente por el radicalismo futurista, lleva consigo un tratamiento distinto de la subordinación que se resuelve, a menudo, en forma de yuxtaposición y también un alto índice de frecuencia de aparición del gerundio (Fernández Prat, 1998: 64) ²².

El verso habría supuesto además un esquema fundamental para el desarrollo de la imagen múltiple ultraísta (Pérez Bazo, 1998c: 150), por lo que parece hasta cierto punto lógico que estos poemas en prosa tengan como modelo de su entramado textual la yuxtaposición serializada²³. Y de esta escasa autonomía del poema en prosa ultraísta como soporte frente al verso se puede colegir, como hace el propio Pérez Bazo, una falta de altura poética en la mayor parte de las muestras. El problema estribaría, en realidad, en la a duras penas pertenencia de mucha de esta prosa al género poemático (Pérez Bazo, 1998c: 156-157), y explicaría, se nos ocurre, la escasa entidad exponencial en algunos tramos de la antología compilada por Díaz-Plaja. Pero aquí no nos ocupamos de la supuesta o no mayoría de edad del poema en prosa practicado por la vanguardia hispana, sino que nos centraremos en aspectos más puramente teóricos relativos al procedimiento de composición del discurso escenificado por la última de las vanguardias. Buscamos con ello arrojar un poco de luz sobre la naturaleza más o menos sintagmática del poema en prosa frente al paradigmático proceder de la serie versal.

En concreto, el discurso surrealista, fuertemente escorado hacia la ilogicidad, no dejaría de beneficiarse de la garantía de cohesión sintáctica, haciendo del eje

no cuajó en un cultivo profuso, al menos en los primeros años de vanguardia, del poema en prosa (Pérez Bazo, 1998a: 15).

²² Otra muestra del dominio que ejerce el verso sobre muchos poemas aparentemente en prosa constituye el ejemplo del primer Guillén (Pérez Bazo, 1995: 55). La imprecisión de límites genéricos incluye, en el prurito vanguardista guilleniano, una indiferenciación que borra los contornos de imagen vanguardista, greguería, *haiku* y aforismo.

²³ En fecha más reciente, Michael Riffaterre (1978) ha subrayado la autosuficiencia del poema en prosa para configurarse también a partir de una matriz inicial. Su estudio recuerda en más de un aspecto a la noción ultraísta de “imagen múltiple” según la define José Luis Bernal (1998: 175), como *célula conformadora* y sujeta a un *principio constructivo unitario*. Lo veremos más adelante.

sintagmático de adición mecanismo de encadenamiento que fomenta el modelo textual del poema en prosa (Monegal, 1998: 109). Anteriormente, en el devenir que conoce la práctica de la prosa durante el romanticismo hasta su decantación en variedad genérica diferenciada en el poema en prosa ya con Baudelaire, se ha señalado la importancia que el tratamiento literario de los sueños concede al soporte prosístico (AA. VV., 1993: 167). No es de extrañar que la práctica discursiva surrealista, próxima al desarrollo onírico en su fomento de lo irracional, haga uso también de la prosa para su ejercicio. Lo irracional, lo onírico está relacionado con el discurso delirante. En este sentido, es sugerente acudir a la etimología de la palabra *delirio*, la cual alude a una proclividad discursiva a salirse del espacio entre dos surcos. Y de surcos hablábamos al referirnos a la disposición versal, el *bustrofedon* griego. Pues bien, nos parece ilustrativo que cuando se pretende escenificar un discurso *de-lirante*, en veta onírica o irracional, el poema se escora hacia la prosa, a su vez una forma de ruptura del patrón bustrofélico: ¿hasta qué punto el discurso ininterrumpido que preconiza la prosa no atiende a los veneros más profundos e irracionales del sentido?

Tras esta curiosidad etimológica, la pregunta obligada es si la disposición compacta del poema en prosa hace las veces entonces de factor cohesivo de materiales que, de otro modo, podrían quedar desmembrados en el verso; o si, por el contrario, es más bien el poema en prosa surrealista consecuencia devenida del modo acumulativo de producción textual automática sin interrupción, sin vuelta. Es decir, ¿hasta qué punto el surrealismo recurre al poema en prosa por su idoneidad textual para el modelo que defiende, o bien crea su propio marco discursivo en nada deudor de la modalidad de escritura preexistente? Si aceptamos que nos encontramos ante este último caso, el ordenamiento afín a la subordinación caro a la prosa, y uno de sus posibles rasgos definitorios, daría paso a un tipo de discurso más escorado hacia la *lógica de la*

yuxtaposición de lo disímil (Monegal, 1998: 68)²⁴. De otro modo, la organización textual del poema en prosa sería lo que ofreciese un nuevo modo de jerarquía discursiva justamente gracias a su potencial sintagmático²⁵. Algo nunca desdeñable en una práctica de escritura a menudo reñida con la extremosidad de los presupuestos teóricos que pretende representar. Y merece la pena recoger por extenso las palabras de Antonio Monegal por lo relevante de su análisis para entender esta propensión de la crítica a definir el poema en prosa por su particular organización interior que antes veíamos:

la contigüidad produce colisiones semánticas que se transforman en predicados [...]. El movimiento de la secuencia mediante desplazamientos laterales va dando paso a maniobras de superposición. Una cosa deja de estar junto a la otra para estar en la otra. Entramos en un ciclo de desdoblamiento hacia dentro, definidos por unos parámetros visuales, que sugiere una mise en abîme (Monegal, 1998: 111).

Es decir, parece que dado el producto textual del poema en prosa, la práctica surrealista habría intensificado algunos de sus presupuestos de ordenación aportando mayor solidez simbólica, no exenta de contenido visual, al modelo. Y si bien la poética surrealista casa mal con la idea de *poema*, lo que parece indudable es que habría visto en el poema *en prosa* un campo idóneo para sus expectativas de expansión discursiva ininterrumpida. Parece claro que la relación entre escritura surrealista y poema en prosa es susceptible de matización considerable. Tomamos unas palabras de María Victoria Utrera al respecto:

²⁴ En su estudio sobre el *collage*, Saúl Yurkievich señala cómo “el principio de selección deja de ser jerárquico y pasa a operar sobre toda la extensión de los materiales disponibles” (Yurkievich, 1984a: 67). Esto es, presta especial atención a la cadena sintagmática, a la contigüidad, dejando un tanto de lado toda preocupación paradigmática. Y según José María Castellet, la tentativa será de “aprehensión simultánea de los diversos elementos que componen ese universo sincrónico que es el poema” (Castellet, 1970: 41).

²⁵ Ahora bien, recuerda Jenaro Talens que “mientras en la lengua natural lo que existe es una *sintagmática de la cadena*, que permite una separación lineal de los elementos, en arte lo que hay es una *sintagmática de la jerarquía*” (Talens, 1999a: 42). Parece que al hablar del discurso artístico, pues, lo paradigmático es insoslayable. Más adelante hablaremos de las implicaciones semióticas que esta jerarquía presenta en concreto para el modelo textual del poema en prosa.

Como modalidad más espontánea y afín, por ello, al pensamiento ilógico, es la prosa la que se privilegia como vehículo de expresión subconsciente desde los presupuestos teóricos bretonianos, hecho que lleva a relacionar los textos breves en prosa de carácter poético de los surrealistas con el género del poema en prosa. Pero tanto Breton como el resto de los escritores surrealistas del grupo se oponen a considerar sus obras como poemas subordinados a una voluntad artística consciente y prefieren otro tipo de denominación, como texto o composición, que evidencian la desvinculación con las modalidades genéricas previamente establecidas (Utrera, 1999: 333).

Lo cierto es que este potencial organizativo de la *desorganizada* poética surrealista no escapó a los poetas españoles que comenzaban a finales de los años sesenta a practicar la poesía en prosa con constancia. Recogemos su caso por extenso en la segunda parte de este trabajo. En concreto, Pilar Yagüe llama la atención sobre los más jóvenes de los antologados por Castellet en la polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles, la coqueluche*, y cuyas poéticas en aquel tomo ponían en práctica conspicuamente el recurso a la prosa. Yagüe recuerda el estudio de Umberto Eco incorporado por el propio Castellet (1970: 20, 32, 33) en su introducción a la antología. Allí se da cuenta de la irrupción de los medios de comunicación de masas en el discurso y el consiguiente vertido en una suerte de *cogito interruptus* de dicción. Se constataría, según esto, la existencia en estos textos de: “configuraciones poco definidas, no resultados acabados, sino procesos; no sucesiones lineales de objetos, momentos y argumentos, sino una especie de totalidad y simultaneidad de los datos en cuestión” (Yagüe, 1997: 37).

Al igual que en la práctica surrealista del poema en prosa, varios de los antologados por Castellet parecen responder a una ordenación acumulativa de elementos superpuestos que la propia inserción en el recinto de la prosa se encarga de hilar y someter a naturaleza poemática. Como recuerda Ángel Luis Prieto de Paula:

Al proyecto totalizante de la vanguardia primigenia, concretado en el collage como técnica de integración, sucede a finales de los sesenta el pastiche, signo de un eclecticismo que no se basa en el carácter integrador sino en la autonomía de las partes, que se sacuden así el yugo del todo como elemento rector (Prieto de Paula, 1996: 307) ²⁶.

En definitiva, se trata de una variedad de eso que Antonio Monegal ha llamado *lógica de yuxtaposición de lo disímil*. Quizá se explique así también el progresivo abandono del poema en prosa toda vez que las poéticas de estos autores se van consolidando y su madurez en el oficio impone un tratamiento más ilativo –de menor autonomía rupturista para las partes– del material poético. Hay que recordar que la presencia de textos poéticos en prosa, casi a modo de bandera del cambio, en las antologías no se limita a la más controvertida de todas, la de Castellet. También en *Espejo del amor y de la muerte*, la que prologa Antonio Prieto (1971) desde Madrid, aparecen textos en prosa. Y Juan José Lanz (2000: 453), como veremos con más detenimiento, coincide en explicar tal proliferación como una forma de hacer cohesivos materiales dispares dentro de un procedimiento de fluidez de conciencia directamente emparentado con la práctica de escritura surrealista.

La estudiosa pionera del poema en prosa ya tituló significativamente uno de sus epígrafes “de l’écriture automatique au poème en prose”, concluyendo que, sin duda la propia dinámica de escritura automática conduce a una poesía en prosa (Bernard, 1956: 668)²⁷. Sus matizaciones son de interés. Y es que, como ya se ha apuntado, en primer lugar, la propia aventura surrealista rechaza la noción tradicional de poema como obra concentrada y voluntariamente sometida a ordenamiento artístico por una

²⁶ No hay que confundir, por otra parte, recuerda Saúl Yurkievich (1984a: 65), el *collage* propiamente dicho con las múltiples manifestaciones de lo que podíamos llamar la estética de lo discontinuo y fragmentario. El *collage* parece siempre incorporar a su modelo extractos de otros discursos ya formalizados. Más abajo aludimos a las implicaciones que esta técnica tiene, según lo ha visto Juan José Lanz (2000: 454) en la configuración de las poéticas que nos ocupan.

individualidad. Las andanadas surrealistas incluyen también como blanco al poema en prosa, no sólo al versal; entre éstas, cabe hallar la crítica de Breton a la esclerotización del poema en prosa ya con Bertrand y Baudelaire (Aullón de Haro, 1979: 113) –por no hablar de su desautorización del mismísimo Rimbaud (Vadé, 1996: 66; Breton, 1992: 166)– y su rechazo al término *poema* en los inicios de la escritura surrealista. Su esfuerzo se centra más bien en el rescate de la escritura onírica (Bernard, 1959: 670; Utrera, 1999: 163). Y el que ésta no dependa tanto de la imaginación como de la memoria reproductiva del subconsciente les aleja de toda consideración literaria al uso para ubicarles en la preocupación constante por la transcripción del mundo oculto. No obstante, hay progresiva aceptación de lo que Eluard definió en 1926 como tres modelos o géneros de expresión surrealista: onírico, automático, y ordenativo, este último consciente y artificiosamente en forma de poema. El tercero de éstos era favorecido por Eluard en cuanto que fin en sí mismo, como recuperación de la gratitud artística: “Paul Eluard (avec Rimbaud) a peut-être écrit les plus beaux poèmes en prose de notre temps” (Guillaume, 1990: 102). La lucha que protagonizan estos escritores por recuperar un espacio legítimo para el poema es palpable. Y no es menos relevante que con este esfuerzo, concretamente en el caso de Claudel, se consiga también un nuevo entendimiento de la forma poema como pura unidad artística, es decir, poética, independientemente de su constitución en verso o prosa como elemento definitorio: “Le poème ainsi défini et distingué du pur texte automatique, la distinction entre vers et prose devient secondaire” (Vadé, 1996:112). En última instancia, y según Suzanne Bernard (1959: 671), será la resistencia del poema en prosa a diluirse en el fluir de la escritura automática lo que fuerce a esta última a cristalizar en aquél.

²⁷ Véase: “L’écriture automatique [...] va se couler tout naturellement dans le moule du poème en prose” (Guillaume, 1990: 102). Llamamos la atención sobre el término elegido, molde (*moule*), por su idoneidad para recoger una escritura desbordante.

Y conviene traer a colación en este punto el ejemplo de Michael Benedikt (1976: 48), quien en su introducción a la antología de poemas en prosa subraya el carácter liberador del subconsciente, la deuda surrealista, que informaría a esta modalidad de escritura. Stephen Fredman (1990: 131), sin embargo, matiza convenientemente este protagonismo de lo surrealista en una forma que, y aquí coincide con la conclusión de Bernard, se debe en gran medida a la operación consciente del poeta, a su *artificio*. El argumento de Benedikt –la libertad lineal del poema en prosa como garante del protagonismo del subconsciente liberado en su ideario– es dinamitado por Fredman en aras de la restitución al fenómeno poemático en prosa de una voluntad artística.

3.4. El engaño tipográfico

Según palabras de Enrique Anderson Imbert que inciden de forma directa en el debate sostenido anteriormente:

basta abrir un libro y echar un vistazo a su diseño tipográfico para saber si es prosa o verso. La prosa, corrida de margen a margen a todo lo ancho de la página; el verso, fina torre de palabras en medio de la página. Desconfiemos de las apariencias, sin embargo. El ojo se engaña a veces (Anderson, 1998: 7).

Se hace necesario entonces un criterio más sólido de identificación, la percepción visual por sí misma parece engañosa. Y para ello, Anderson Imbert (1998: 52) propone más adelante otro rasgo de definición al entender el verso como la unidad rítmica que, al repetirse forma tiradas, *series* (Henríquez Ureña, 1961: 254). Es decir, la ordenación visual del verso en unidades discretas no es sino producto de su intrínseca serialidad, ese “*axis rítmico* –único y situado invariablemente en la inflexión distensiva de cada

verso” (Balbín, 1975: 59) que ordena el marco mayor de la estrofa. Y para Julia Kristeva, según recoge Domínguez Caparrós (1999a: 106), esta condición seriada marcaría cualquier intento de legibilidad del fenómeno como conjunto en *unidades significantes*. Se trata de subrayar el potencial semiótico de la compartimentación métrica. Todo lo cual implica, por lo demás, una serie de asunciones que inciden directamente en el polo de recepción: “By simply glancing at the overall shape a text takes on a single piece of paper, a reader can often surmise (before actually reading it through completely) that he is in the presence of a prose poem, blank verse, free verse, etc.” (Metzidakis, 1986: 105). La disposición de un texto en la página, pues, es trasunto no sólo de una voluntad de ordenamiento dado; también constituye acotación pragmática de cara al lector. Y es notorio destacar que el poema en prosa no es ajeno a esta posibilidad de señalización pragmática; antes al contrario, se hace susceptible de constituir ya, en torno a la plasmación en bloque compacto, lo que podemos considerar una auténtica tradición (Perloff, 1999: 138). Lo demuestra el hecho de que en sus orígenes el poema en prosa se viese obligado a llevar adjunta la inclusión de su naturaleza, una marca para aclarar ante qué exactamente se enfrentaba el lector; acotación que la madurez genérica del formato vino a hacer innecesaria: “after the establishment of the genre, the material realization of the text, its typographical appearance, *could* carry the same identifying information” (Murphy, 1985: 64). Obsérvese el tenor de la cita, la alusión a una suficiencia en la manifestación tipográfica marcada positivamente, esto es, dotada de información. Se volverá sobre ello.

Isabel Paraíso, por su parte, plantea esta cuestión fundamental: “¿Hay que dejarse guiar por la *tipografía* –reflejo, en general, de la intención del artista de escribir prosa o verso– para catalogar un texto poético dentro de una u otra categoría?” (Paraíso, 1976: 101). Seguidamente, al analizar un texto de Neruda se refiere a su ordenación

como *engaño tipográfico* –el *artificio tipográfico* del que hablara Unamuno (1988: 288)– y tras el minucioso análisis concluye que se trata de un poema en verso, a pesar del tipo de plasmación gráfica utilizado. Según ella: “el ritmo en cadena y, sobre todo, el ocultamiento del ritmo cuantitativo (que nos hace tener que desentrañarlo para reconstruirlo a partir del modelo rítmico) nos lo prueban” (Paraíso, 1976: 106). Creemos, sin embargo, que lo más relevante de sus palabras se halla en lo parentético: la intención del artista no parece criterio prescindible; y el hecho de que haya que *desentrañar* y *reconstruir* –nótese el carácter fundacional de ambos verbos– el ritmo para dar con la ordenación prístina del verso viene a constatar la dudosa reversibilidad del fenómeno²⁸. Otra cosa es la pervivencia de huella métrica indudable dentro de un fragmento en prosa, vertido textual que no suele presentar ritmo tan marcado (Anderson, 1988: 80)²⁹. Es decir, en este poema, que se ofrece como un texto en prosa, pervive una indudable serialidad deudora de su génesis versal. Y si, según esta misma autora, la base rítmica en lo versal se muestra en que “cada verso recibe su impulso emocional de otro anterior y se dirige hacia el verso siguiente, en cadena” (Paraíso, 1976: 74), es decir, cada verso se erige en *unidad intencional*, parece excesivo no considerar la unidad mayor de intención cifrada en lo paragrafístico. En otras palabras, el poeta, al desmontar la partición en versos y proponer una ordenación ininterrumpida está seriamente cuestionando la unidad intencional del verso y seleccionando otra bien distinta: la del párrafo. Desde la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, allí donde

²⁸ Inversamente, en un poema de José Hierro esta estudiosa ve una “total ausencia de ritmo [...] el resultado es un poema en prosa, con frases colocadas en tipografía de verso” (Paraíso, 1976: 64). Para Jean Cohen, no obstante, el engaño tipográfico requiere, además del rango visual, la puesta en práctica del encabalgamiento: “La dislocación sintáctica es el único rasgo que permite distinguir hoy el verso libre del no-verso” (Cohen, 1982: 105). Para el papel fundamental del encabalgamiento como recurso versolibrista, una forma de evitar la tentación verborreica, véase Wesling (1985: 162).

²⁹ Meschonnic recuerda que en la tradición árabe la prosa ritmada, *saj'* tiene sus licencias –paralelismos, asonancias, rimas–, pero nunca “les mètres de la poésie” (Meschonnic, 1982: 463). Véase también Henríquez Ureña (1961: 269). Hay que aclarar, no obstante, que Isabel Paraíso basa parte de su labor de

Ángel Crespo (1966: 227) ya denunció el exceso formalista de todo antimetricismo, Ernesto Mejía Sánchez lo ha puesto con justeza, apuntando, con un guiño claro al Baudelaire teórico del formato, en una dirección que se va a convertir en constante de acercamiento a la poesía en prosa. Nos referimos al par escritura-verdad que viene indisociadamente unido a su prontuario:

el poema en prosa, más que la poesía en verso, tiende a la palabra en libertad como medio de rebelión y liberación. Su polimorfismo le permite plegarse a las exigencias más diversas para crear un mundo autónomo que se dicta sus propias leyes. No se trata, pues, de versificar la prosa o de prosificar el verso, sino de intensificar el verbo donde yace la poesía, sin barreras retóricas, ni siquiera tipográficas (Mejía, 1972: 87)³⁰.

Isabel Paraíso hace gala en su estudio del tipo de aproximación teórica al poema en prosa que se ha denominado caracterización negativa o “las reglas negativas que enunció Baudelaire” (Blesa, 2001: 228). Es decir, un poema sin ritmo y sin rima. Pero este estudioso ha demostrado en idéntico lugar lo extemporáneo de esta caracterización con un texto de Valente que, es notorio señalar, se ubica en una tradición previa: la juanramoniana. La opción textual es nítida, y no le corresponde al crítico, creemos, enmendarle esa plana al autor. Concluye Blesa:

en lo que al ritmo se refiere, en la lectura, en la audición, no hay diferencia sustancial – excepción hecha de la de las pausas– entre sus poemas en verso y este “Espacio” y varios otros más de sus poemas en prosa, que se identifican como tales tan sólo por su disposición gráfica. Pero esto no es poco, pues cada una de estas disposiciones inscribe al texto de que se trate en una determinada estela de tradición poemática (Blesa, 2001: 229).

rastreo en el análisis del texto nerudiano en la pervivencia de asonancias, algo que remitiría a una primigenia rima.

³⁰ Corrige, buen conocedor de las disquisiciones genéricas acerca del fenómeno, Ernesto Mejía (1972: 88) el vicio opuesto al de Paraíso, esto es, el de un rescate excesivo de poemas en prosa que la tradición cifró originalmente en géneros diversos previamente a Darío. Su estudio, por otra parte, se inscribe en la nómina de los que ilustran el proceder teórico con una antología.

Nos parece que, independientemente de la gestación primigenia del texto, ámbito proceloso de análisis, lo que hay que respetar es el resultado final en la página. Frente al antimetricismo militante de Isabel Paraíso, contrasta, por ejemplo, por su mayor moderación, también por un mayor respeto a la intención del autor, el análisis que Monique Parent realiza de una obra de Gide, en la que ve isometría indudable, pero, aclara: “nous respectons cependant la volonté de l’auteur en considérant cela comme de la prose” (Parent, 1960: 15). Pero es que no sólo es eso lo que hay que respetar. También se trata de lo que hay que analizar, poniendo en práctica criterios que aúnen la voluntad del autor al verter su obra en un formato o en otro –disyuntiva que no incide, claro está, ociosamente sobre la obra resultante, más bien la conforma– con la innegable representación espacial plasmada sobre la página. Si la sinalefa es lo que hace posible que el verso se transforme en prosa, como observa Juan Carlos Suñén (1999: 26), facultando que un pasaje métricamente constituido mantenga su consistencia poética aunque el poeta decida ordenarlo con *la apariencia externa de la prosa*, habrá que convenir que no es gratuito que el autor decida precisamente hacer eso. Es decir, no se trata de un problema de mera apariencia externa, sino de toda una opción de significación espacial. La exclusiva utilización del criterio rítmico como vara de medir parece sea continuación en lo esencial de los estudios fundamentales que Tomás Navarro Tomás llevara a cabo sobre el verso. Según este estudioso:

La percepción del verso es independiente de que éste se presente en una sola línea o dividido en fracciones o escrito a renglón seguido a modo de prosa. Tampoco la prosa cambia de carácter, aunque se imprima en líneas desiguales con apariencia de verso. No es función de la vista la discriminación entre verso y prosa, fundada esencialmente en la sensación de cualidades lingüísticas de orden fonético (Navarro Tomás, 1978: 35).

Pero este enfoque se puede matizar, como de hecho, se ha matizado argumentando la variabilidad cultural de los fenómenos prosódicos (Domínguez Caparrós, 2001: 239-240). Y se trata de un modo de proceder que puede verse enriquecido, entre otros, por el recurso a la perspectiva semiótica como más adelante veremos. Parece que para un fenómeno tan elusivo como nuestro objeto de estudio ese esfuerzo merezca la pena. El antimetricismo, la denuncia de la presencia de metros rastreables en la prosa, por lo demás, era fenómeno ya denunciado por Victor Hugo (Vincent-Munnia, 1996: 169), quien criticaba que el prosista reprodujera sin más ritmos versales y no se emancipara de ellos creando ritmos nuevos. Desde aquella denuncia inicial, no obstante, proferida a mediados del siglo XIX, cuando aún el poema en prosa se debatía entre los polos prosístico y versal, la configuración del discurso de nuestro objeto de estudio, ya con el propio Baudelaire unos años más tarde, parece haberse liberado de la excesiva deuda para con el número. Es más, la propia Vincent-Munnia (1996: 176) entiende el poema en prosa como fenómeno más alejado del verso que lo que sí ostenta dependencia numérica, la prosa poética, el auténtico paso intermedio entre verso y prosa, según ella.

Pero, en definitiva, el criterio con que el autor decida plasmar su obra sobre la página, en forma de verso, a modo de prosa, también cuenta. Pues también Vincent-Munnia (1996: 178) recuerda cómo pese a la constitución de los primeros poemas en prosa en un discurso prosístico aún muy deudor de modelos métricos tradicionales, es decir, formados por prosa poética, su cabal estatura de poemas no es cuestionable. Y Jesse Fernández (1994: 12), por ejemplo, a la hora de incluir un determinado poema en su antología, ha considerado este criterio de intención. En la vinculación existente entre un poema en prosa y la voluntad del autor de verter su lirismo en tal soporte coinciden Pedro Aullón de Haro (1976: 110) al legitimar la intención del autor como rasgo definidor del poema en prosa, Luis Cernuda (1994: 705), o Anderson Imbert (1998: 59)

31. Y ante una modalidad de escritura que se presta como pocas a taxonomía en cuadrículas dispares, no parece criterio desdeñable el que un autor nos ofrezca su texto como poema, dentro de un libro de poemas, asumidamente etiquetado como tal.

Las implicaciones respecto a la necesidad de respetar la disposición final que decida darle al poema el autor son en definitiva bien claras. Así, para Lotman (1988: 196), el texto escrito depara siempre una lectura que no puede menos que acomodarse a una suerte de criterio unificador de intencionalidad creadora. En concreto, al hablar de un texto en verso, la naturaleza gráfica del fenómeno textual es secundaria, lo primero es la constitución del verso en sí como patrón “de segmentación rítmico-sintáctica y entonacional del texto poético” (Lotman, 1988: 225). Es decir, la noción de verso es *apriorística* con respecto a su plasmación en la página, siendo esta última sólo posible gracias a que en la mente de ambos, autor y lector, existe “primero, una noción de la poesía y, segundo, un sistema mutuamente acordado de señales que obliguen tanto al emisor como al receptor a prepararse para esa forma de comunicación que se denomina poesía” (Lotman, 1988: 225).

Todo ello explica lo que más adelante veremos: parece impensable que un autor decida escribir un poema en prosa sin tener conciencia antes de la existencia de este tipo de *sistema de señales*. Para Henri Meschonnic (1982: 303), en este sentido, la disposición tipográfica es un atributo más, y como tal imprescindible, del texto poético por cuanto supone filiación inequívoca. En otras palabras, es el poema el que hace su espacio: “La coincidencia entre lo escrito y lo representado formará el espacio que se hará perpetua verdad en la blancura del papel” (Álvarez Ortega, 1997: 13). No hay

³¹ La terna de rasgos definidores del género es para Cernuda la brevedad, la intención del autor y la mayor veracidad expositiva de la experiencia poética (Utrera, 1999: 382, 386), rasgo convenientemente situado por esta estudiosa dentro de la tradición que ha querido ver desde sus orígenes el poema en prosa como género especialmente idóneo para asumir los patrones de escritura y verdad. Apunta también, es notorio, que sería este último rasgo el que lo sitúa a conveniente distancia del ámbito de la narratividad.

engaño tipográfico alguno, pues. Cada texto es leído en cuanto a la ordenación espacial que propone, no sólo desde el polo de emisión; también en su misma recepción. Pues parece, en definitiva, relevante señalar que si es necesario en el pensamiento del poeta un concepto de lo que pueda ser poema en prosa antes de proponerse escribirlo, se da también una *requisitio* de lectura. Dada la apariencia del poema en prosa, a primera vista indisociable de otro texto prosístico breve, se hace necesaria la comparecencia efectiva del lector para verificar su naturaleza. Ahora bien, habría que recordar aquí el valor iconográfico del texto, su naturaleza también como acotación espacial pragmática. El lector, sabedor de que se encuentra ante un poema en prosa, obtiene un reconocimiento visual que redundará en la lectura: “An important switch in perspective therefore needs to be made [...] the one from text to reader which the prose poem, more than any marked genre, forces us to come to grips with” (Metzidakis, 1986: 124). La mirada ha de detenerse entonces, no en el desmenuzamiento del material existente, desvelando su supuesto origen, sino más bien en su conformación como exponente afiliado a una determinada tradición de representación textual. Así, Isabel Paraíso sí aprecia muy bien la conexión entre la transformación prosística del texto de Neruda que analiza y el posible deseo de éste de recorrer con la práctica del poema en prosa la senda de experimentación vanguardista tan concurrida por aquellos tiempos. En última instancia, y como recuerda Jesse Fernández:

El estudio de la poesía en prosa de Pablo Neruda sugiere una pregunta que podría hacerse extensiva a toda la producción vanguardista: ¿qué pudo motivar a casi todos los poetas de la época a recurrir al poema en prosa, cuando el verso libre se había convertido en una de las “formas” más generalizadas de la expresión poética? (Fernández, 1994: 72).

3.5 Hacia una consideración espacial del poema en prosa

Porque, en última instancia, escribir un poema en prosa, salirse del redil acotado por lo versal, supone siempre una opción que busca componer un espacio para lo escrito también portador de significado. Se ha estudiado ya la textualidad a que está sujeta la composición pictórica; y la espacialidad que informa toda propuesta poemática. Puede verse el libro de Antonio García Berrio y María Teresa Hernández sobre el tema, con estudio especial de la textualidad pictórica, en el que se afirma que “cuadro y poema comparten sustancialmente las mismas condiciones de referencialidad icónica” (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 13). Es interesante, según esto, recurrir al estudio de David Scott (1984), quien, interrogándose sobre la naturaleza espacial del texto literario, abunda asimismo en la gramática común que comparten pintura y escritura. Se trata de un planteamiento que ni siquiera agotaron en su riqueza los surrealistas, tan atraídos por las capacidades liberalizadoras de la escritura en el medio pictórico. En realidad, como muestra David Scott, la atracción de la pintura, tanto para estos últimos como para los poetas en prosa del XIX, fue no tanto una forma de subvertir el modelo versal, como el modo de erosionar limitaciones a un nivel más profundo³². Y es que el vuelco en lo gráfico atentaba casi siempre contra la propia estructuración lógica y sintagmática del lenguaje poético tal y como se practicaba por los modelos transgredidos. El ejercicio surrealista de vertido en el recinto del poema en prosa, que vimos podía responder a un mecanismo de selección o de propia dinámica creativa del discurso imagístico, había sido puesto en práctica antes por poetas como Bertrand y Rimbaud, estudiados con detenimiento aquí por David Scott, los cuales buscaron un

³² Antes bien, lo versal fue adoptado con fruición por el poeta en prosa desde el principio (D. Scott, 1984: 295). La crítica ha vuelto a cuestionar esa incompatibilidad entre prosa y verso en Rimbaud, quien habría alternado sin mayores quebraderos de cabeza el ejercicio positivo de ambas (Harding, 2003: 25).

modelo textual que llevara el discurso hacia la plasticidad por medio de estrategias eminentemente gráficas. Esta *estética de la discontinuidad* (D. Scott, 1984: 296) será curiosamente una praxis textual de la continuidad gráfica del discurso, máxime teniendo en cuenta la ruptura llevada a cabo para con uno de los más ilustres edificios de discontinuidad lineal erigidos por la tradición: el poema en verso³³.

Para llevarlo a cabo, el poema en prosa *à la Bertrand*, por ejemplo (D. Scott, 1984: 297), pondrá en práctica estrategias a menudo deudoras de otros modelos como el narrativo. No obstante, incluso en estos textos aparentemente escorados hacia lo diegético, Bertrand lleva a cabo una distorsión en toda regla de la lógica narrativa (D. Scott, 1984: 298) y su discurso puede considerarse digno antecesor del prurito topológico desplegado posteriormente por Baudelaire, el propio Rimbaud, o la culminación surrealista. Dentro de los recursos espacializadores del texto, el modelo de Bertrand instaura ya una presentación en forma de *bloque integral* (D. Scott, 1984: 300) susceptible de ser abarcado por la mirada dentro de una sola página. Es notorio en este modelo el papel que se otorga al espacio en blanco, tanto a modo de límite en los márgenes como intercalándose entre las distintas tiradas prosísticas, articulando los diferentes tractos.

Esta pautación estrófica es para Suzanne Bernard (1959: 450) uno de los escasos recursos de formalización discursiva con que cuenta el poema en prosa. Según esta estudiosa, las estrofas regularizan –y es el caso de una de las variedades formales de poema en prosa tipificadas por ella– el tiempo a través de los espacios en blanco, silencios casi a modo del discurso músico-temporal. Pueden leerse en esta clave, por

³³ Y frente al modelo versal, el poema en prosa se ofrecía siempre a modo de contestación, como opción ideológica de cuestionamiento del discurso estatuido, vale decir, burgués (Monroe, 1987: 20). De otra parte, no hay que olvidar la relación señalada por Genette (*apud* Vincent-Munnia, 1996: 99) entre el debilitamiento de los recursos auditivos de la poesía, como el metro, y la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión visual.

ejemplo, las palabras de Francisco Martínez al tratar de la *lirica en bloques* de A. Gamoneda y del espacio en blanco entre cada bloque, “a las relaciones paratextuales les es atribuida una función de importancia especialísima en la configuración icónica del poema” (Martínez, 1991: 56). Suzanne Bernard compara cada una de estas unidades paragrafícas, en cuanto que momentos aislados, con la estrofa versal, siendo la equivalencia una estrategia especialmente puesta en práctica en las traducciones de poemas, factor clave en la conformación del fenómeno³⁴.

En el caso de Aloysius Bertrand, sus instrucciones de edición no dejan lugar a dudas sobre esta voluntad atenta a la forma en que inveteradamente se había dispuesto el modelo estrófico versal (D. Scott, 1984: 300). Pautado de este modo, el texto se ordena en una estructura espacial deudora tanto del modelo pictórico –en cuanto a la posibilidad de percepción total y unitaria sutilmente caleidoscópica–, como de las posibilidades arquitecturales del espacio que queda así seccionado, como si se tratara de un gran ventanal (D. Scott, 1984: 301)³⁵. La conclusión más relevante de esta

³⁴ Sobre la importancia de la traducción en la configuración del poema en prosa, véase, entre otros, Barbara Johnson (1976: 451), Díaz-Plaja (1956: 4), Aullón de Haro (1979:112), Valender (1984: 14), Simon (1987: 25-31), quien subraya la voluntad manifiesta en muchos de los pioneros, a la sazón traductores, de potenciar el alcance poético de la prosa, y más señaladamente, Bernard (1959: 24-29). Más detenidamente se ocupa del tema Vincent-Munnia (1996: 62-83), quien diferencia entre las traducciones románticas del XIX, y las de obras clásicas en el XVIII, también de relevancia para la génesis del poema en prosa. Para el debate suscitado en la época –primer romanticismo– acerca de la conveniencia de traducir el verso en prosa o en verso, véase (AA. VV., 1993: 66-69, 78-87). Para la incorporación de modelos de poema en prosa a la tradición española a través de traducciones véase Gallego Roca (1996: 159-166). Sobre el papel de las traducciones en prosa de originales en verso en los Siglos de Oro, Aurora Egido (1990: 98) da con la clave de por qué esta transposición en prosa de lo que originalmente era verso incumbe en toda consolidación de la poesía en prosa: la nueva versión se ubica receptivamente en el nicho genérico que ostenta la primera, esto es, como poema, ahorrando así las expectativas de recepción a un soporte no versal para lo poemático. Véase por último el testimonio de Octavio Paz: “Las diferencias entre traducción y creación no son menos vagas que las fronteras entre prosa y verso” (Paz, 1981: 12).

³⁵ La riqueza semántica del término *croisée*, en francés ‘ventana’, y también ‘encrucijada’, es bien explotada por Robert Greer Cohn (1983: 139) a la hora de definir el poema en prosa entre los ejes vertical y horizontal, poesía y prosa, del discurso. También de forma gráfica, por combinar su vertical aparición en la página y la horizontalidad de cada una de sus líneas. Este equilibrio axial es roto en favor del último polo, apunta Greer Cohn, toda vez que la linealidad desborda, esto es, cuando el poema no se circunscribe a la *brevitas*, sino que abunda, por lo común, en un desarrollo narrativo. Fondo y forma, continente y contenido, se imbrican en la peculiar poética equilibrada del poema en prosa. Su análisis llega a atribuir a la horizontalidad aditiva del polisíndeton y de la anáfora en ejemplos de Bertrand e, incluso, de Baudelaire, una sana complacencia, un estatismo burgués (Greer, 1983: 142). El eje vertical nunca llega a

disposición intencionadamente espacializadora es de importancia sobre el lector, ya que se instaura la necesidad por parte del poema no sólo de transmitir un contenido, pautando su desarrollo temático en sucesivas etapas de plasmación gráfica, sino también y sobre todo posibilitando una nueva *experiencia de la visión* a través de la importancia dada al *acto mismo de mirar* (D. Scott, 1984: 301).

Un paso más parece dar Rimbaud al ordenar sus poemas en prosa generalmente prescindiendo del espacio en blanco intratextual. Es decir, el modelo rimbaldiano supone una apuesta más arriesgada y radical por potenciar la espacialidad propia del texto³⁶. La consecuencia más palpable será la utilización profusa de los signos de puntuación –en especial el guión y el punto y coma, los de mayor capacidad aditiva, por otra parte– a modo de pauta y desarrollo textual: “l’hétérogénéité de ses images sera toujours sauvegardée par une ponctuation orientée vers la juxtaposition plutôt que vers la liaison” (D. Scott, 1984: 302). Curiosamente, esta naturaleza *horizontal* (Sandras, 1995: 119), enfatizada en lo gráfico por el uso de signos acumulativos de puntuación, viene refrendada en lo sintáctico por la carencia de un periodo jerárquico claro y que queda así emparentado con valores eminentemente pictóricos³⁷. En concreto la imagen *naïve* (D. Scott, 1984: 303) que cuaja en un modelo de ordenación textual próximo al

amenazar la paz horizontal aquí. En el modelo de Monroe se puede leer una ordenación axial similar: la función ideológica del poema en prosa con Baudelaire como carta de identidad de una nueva clase pujante, la burguesía, nunca cede del todo a la función utópica de legitimación de discursos marginales (Monroe, 1987: 23). Habrá que esperar a Rimbaud para que el género alcance también con su planteamiento crítico al proceder narrativo (Monroe, 1987: 39).

³⁶ Recuerda David Scott (1984: 302) que Rimbaud no prescinde de otros patrones textuales como verso libre o versículo, los cuales, veremos, presentan estrecha vinculación con el poema en prosa. Interesa señalar, no obstante, que la altura crítica óptima del género suele ser alcanzada, según Monroe, cuando el poema en prosa no comparte formato dentro de un mismo libro con otras formas poéticas. El que esta implícita exclusividad sea rota en colecciones contemporáneas de poetas estadounidenses viene a confirmar para este estudioso la pérdida de autonomía y potencial crítico aun dentro de la proliferación que viene conociendo últimamente en este contexto (Monroe, 1987: 296).

³⁷ Ideológicamente, se puede leer esta renuncia a la ordenación jerárquica común de la prosa como rechazo de un orden verticalizado del mundo en torno al eje de la unidad del ser. Como tal cuestionamiento frontal de la autoridad del orden divino lo interpreta Monroe (1987: 129). Este marcado distanciamiento para con el modo de producción prosístico al uso sería la aportación fundamental de

*collage*³⁸. En realidad, la empresa rimbaldiana, al evitar tanto la gradación como la profundidad (D. Scott, 1984: 304), no pretende oscurecer unos tonos para resaltar otros, sino llevar todo el poema a una suerte de unánime superficialidad, la comprensiva plenitud de un gran primer plano. Y, nuevamente, las consecuencias son meridianas para la recepción: “alors même qu’il instaure le lecteur comme instance essentielle dans la réalisation de sa poéticité” (Vincent-Munnia, 1996: 235). El texto no logrará relevancia plena sino en el proceso globalizador, en la mirada única que es la lectura³⁹. Y este salto mortal protagonizado por Rimbaud parece agudizar su arriesgado sesgo si tenemos en cuenta, además, que la imagen se encuentra desprovista de todo apoyo representacional, extratextual, al prescindir de ilustraciones; pero también intratextual, como se percibe en la ausencia de rima. Queda así inscrita en su estatismo y proclividad ensimismadora dentro de un *continuum* discursivo, sintagmático. El uso de los signos de puntuación aquí se podría en efecto calificar de ejemplar en su económica efectividad, ofreciéndose una ordenación de las imágenes *en suspense* en difícil simultaneidad de naturaleza tanto discursiva como visual (D. Scott, 1984: 306). Según lo ha puesto otro estudioso del poeta:

The form for Rimbaud had to be the prose poem [...], only from the neutral background of prose can one suddenly launch into exaggerated alliteration, perplexing inner rhymes, free verse, violent variations in pace, and the like, and still obtain only the desired degree of conspicuousness (Simon, 1987: 345).

Rimbaud a la forma poema en prosa, pues Baudelaire nunca fue más allá de criticar el sistema versal (Monroe, 1987: 30).

³⁸ Creemos que es conveniente señalar esta enmienda sobre la lectura de Bernard llevada a cabo aquí por David Scott: era poco probable que Rimbaud dejara atrás un sistema representacional jerarquizado como el de la pintura clásica por otro no menos ordenativo, la impresionista, como sugirió Bernard, quizá animada por la coincidencia temporal del poeta con estos artistas.

³⁹ De cara a la recepción, no obstante, Rimbaud ofrecía en sus poemas en prosa una lectura en escaso grado complaciente (Monroe, 1987: 152), “totally uncommitted to the reader’s expectations” (Simon, 1987: 345).

El texto hace así un hueco a su propia ilustración (D. Scott, 1984: 308), más que representar, *se presenta* con sólo la necesaria conspicuidad⁴⁰: el cuerpo o recinto que sirve a la vez de sustancia y forma, poema en su más ajustada y precisa expresión. Las conclusiones de David Scott, en definitiva, no dejan de parecernos de relevancia, no sólo para los modelos estudiados, sino para la generalidad del poema en prosa:

il nous semble que la relation texte/illustration est en rapport direct avec la relation signifiant/signifié. Ainsi, à la différence de la prose conventionnelle, le poème en prose est un texte qui aspire à projeter le signifiant au premier plan en absorbant autant que possible dans celui-ci les ressources du signifié (D. Scott, 1984: 308).

Texto e ilustración, significante y significado, lectura y representación, el modelo textual del poema en prosa discurre entre ambos polos con una tensión que le constituye –también tensionalmente entre lirismo y prosaísmo (Utrera, 1999: 12)– y signa como forma superviviente de la modernidad en lo contemporáneo. Pues quizá sea esa capacidad de aunar ambos extremos, imagen y palabra, y procurar una unidad problemática de sentido su principal valía, lejos de los excesos representacionales escenificados por el caligrama o la poesía concreta (D. Scott, 1984: 308). De hecho, el que haya sobrevivido a estos otros formatos textuales, confirma su mayor vigencia, pasada la aventura vanguardista; también su raigambre mayor en la tradición⁴¹.

⁴⁰ Como reedición del prurito presentacional del texto rimbaldiano (Todorov, 1983: 74), sus continuadores erigieron toda una poética de la dinamización tipográfica del texto gracias a la fusión de fondo y forma que el poema en prosa, no así el versolibrismo, tan favorablemente preconizaba (Breunig, 1983: 19).

⁴¹ Según Albert Sonnenfeld conviene matizar los logros innovadores que supone la disposición del poema en prosa, pues está marcadamente adscrito aún a estrategias enunciativas de cerrazón de tipo convencional en el caso de Rimbaud (Sonnenfeld, 1983: 203); igualmente en la lícita aspiración de Baudelaire a acuñar un poema de cuerpo textual compacto, sin cabeza ni cola, que queda abortada precisamente por la inevitable linealidad de la que participa también el fenómeno (Sonnenfeld, 1983: 204). Es decir, que la naturaleza espacial del poema en prosa queda reducida por la acomodación a una expectativa de lectura que hace imperar lo lingüístico sobre lo representacional, siendo, según esto, justamente los experimentos de poesía pictórica el único ejemplo real de ruptura en la percepción, por así decirlo.

Recientemente se ha llamado la atención sobre el olvido en que la disciplina lingüística ha caído con respecto a “un aspecto constitutivo de la representación y la comunicación lingüísticas: el componente escritural o gráfico” (Aullón de Haro, 2002: 20). Avisa esto acerca de la relevancia de toda ordenación espacial de un texto dado, la no gratuidad de la misma, pues se ofrece siempre como una visualización “siempre previa a la linealidad o a las pautas de segmentación del decurso de la lectura” (Aullón de Haro, 2002: 22). En la ordenación versal del poema, parece que haya sido este último factor, la segmentación del decurso de la lectura, la que ha otorgado un valor visual devenido incuestionable por siglos de práctica. Ahora bien, se ha olvidado el potencial de visualización significativa que la prosa puede ofrecer, y de hecho ofrece, para el decurso de la poesía. Siguiendo con la distinción de dos planos retóricos del componente gráfico-espacial de la lengua escrita propuesta por este estudioso en idéntico lugar, parece que el *plano básico* del poema, su naturaleza eminentemente cantada inicial –lo que Aullón de Haro (2002: 23) llama *invención*–, hubiera seleccionado para él lo que ha sido *plano secundario* secular: la *realización gráfica* versal que en un principio no era sino reproducción mimética de manifestación básica. La pregunta que desde aquí nos hacemos, la pregunta que formula la propia existencia del poema en prosa es, ¿no cabe acaso pensar en formulación diversa del plano básico – naturaleza textual poemática– cifrada en un plano secundario que procure disposición, vale decir *realización gráfica*, prosística y no versal? Esto es, ¿por qué no admitir que al plano básico poemático, texto poético, puede corresponder un plano secundario otro que el versal? ¿Por qué no admitir, en definitiva, que el poema puede venir *dispuesto* en prosa si su autor decide adscribirse a esa nueva tradición compositiva sin por ello renunciar a la propia naturaleza poemática del intento? Si, como afirma el crítico y profesor, “la natural virtualidad retórica hace posible en el caso gráfico [...] una flexible

reversibilidad hacia el objeto en cuanto hecho y no en cuanto cómo se hace; es decir, ahora la invención es la visión del objeto” (Aullón de Haro, 2002: 23), ¿hasta qué punto no fue la invención cantada y, por tanto, oral del poema, lo que ha marcado de forma fuerte su visión como privativamente versal?⁴² En cuyo caso, el poema en prosa, nueva realidad eminentemente *escritural*, habría venido a romper esa naturaleza privativa del verso⁴³. Se trata, en realidad, de presupuestos que vinieron a cuestionar toda una forma de entender la espacialidad textual ya en la época romántica, y que han dado origen a toda una tradición de ruptura dentro de la cual el poema en prosa ostentó protagonismo indudable:

La tendencia romántica desreguladora por intromisión de contrarios señalable en la ametría, el versolibrismo, el poliestrofismo y, por otra parte, la incardinación de las más dispares tipologías del discurso, empezando por el poema en prosa junto al fragmentarismo promulgado por Friedrich Schlegel, crea la base anticanónica necesaria para la moderna posibilidad plástica del texto (Aullón de Haro, 2002: 49).

Y esa nueva plasticidad, cabe notar, pasa, en el poema en prosa, por un nuevo patrón de ordenación que dejaba atrás el canon del verso. Ahora el párrafo devendrá unidad no sólo de composición, sino de marca formal genérica, por así decir, como demuestran, por ejemplo, los estudios recientes sobre una pionera del cultivo del poema en prosa, Gertrude Stein, y la importancia histórica que le otorgaba al párrafo como marca de contemporaneidad (Monte, 2000: 156-161)⁴⁴. Si en los estudios de género, al hablar del valor presentacional del título, se ha llamado la atención sobre otros factores que ostentan esta valencia, “such as a meter. A glance at the typographic design suffices to distinguish a major ode from a familiar epistle” (Fowler, 1982: 96), ¿no sirve la

⁴² Véase: “El origen sagrado y mítico de la poesía [...] explica unas características de estilo entre las que se encuentran el canto y el verso” (Domínguez Caparrós, 2001: 234).

⁴³ De la naturaleza eminentemente escritural del poema en prosa puede dar cuenta el estudio de Silliman (1987: 104 y *passim*), en el que constantemente clama por una teoría de la escritura previa a todo acercamiento a lo poético.

ordenación prosística a modo de valor de presentación de nuestro objeto de estudio? La prosa del poema es, no nos cabe duda, estructura externa que ostenta función presentacional, es decir, dadora de identidad. Se nos ocurre incluso que alguien bajo el apremio de hallar poemas en prosa para una antología, por poner un ejemplo práctico, podría hacer una primera y muy basta selección ojeando los ejemplares de poesía y descartando aquellos poemas que ostensiblemente no presentan ordenación en prosa. La tan llevada orfandad formal del poema en prosa, leída en muchos casos como carencia identitaria, o identidad negativa, va mostrándose como categoría capaz de considerable riqueza y de un perfil ya positivo.

En su estudio perceptivo del párrafo, Marisa Pérez Juliá demuestra la complejidad de esta estructura a menudo desestimada por la teoría (Olivares, 1982: 17). Lejos de ser un simple bloque textual que acoge el devenir mostrenco de la enunciación, el párrafo presenta toda una tipología de formas de darse el producto de escritura que llamamos texto. Pero es en la consideración global del fenómeno, más que en la sugerente variedad de tipos que ofrece, donde queremos buscar el aporte de interés mayor para nuestro trabajo. Por lo pronto, destacamos que el párrafo va siempre unido a la naturaleza no oral de los textos (Pérez Juliá, 1998: 21; Olivares, 1982: 18), es decir, constituye el producto más sutil y elaborado de la evolución de la escritura⁴⁵. Es un signo (Pérez Julia, 1998: 13) y debe su existencia tanto a necesidades visuales como mnemotécnicas. Además, en su configuración desempeña un papel clave la posición del lector, cuya mirada pretende no sólo captar, sino dirigir, llegándose a formular su existencia de una forma muy similar al desarrollo del diálogo (Pérez Juliá, 1998: 25, 113). En ese sentido, el espacio en blanco, que da vida al párrafo, se puede tomar

⁴⁴ Según Stein: "Sentences are not emotional but paragraphs are" (*apud* Silliman, 1987: 86).

⁴⁵ Para el lenguaje hablado se ha empezado a hablar de una unidad textual semejante: el paratono (Olivares, 1982: 26).

también como signo para el lector (Pérez Juliá, 1998: 33), y empleamos la palabra *signo* aquí en toda su riqueza semántica, no en vano, hay estudios que equiparan el espacio en blanco a la categoría semántica de morfema (Pérez Juliá, 1998: 40)⁴⁶. Si se ha hablado de la presentación de todo texto literario como dotado de una suerte de *aura*, la cual genera unas expectativas de lectura (Sánchez Torre, 1993: 94), creemos que el párrafo, la aparición en forma de bloque en el blanco abismático de la página es el aura del poema en prosa. Todo ello orquestado por el codificador del texto, el autor, para asegurarse un seguimiento ideal por parte del lector. Por ello, la espacialidad paragrafíca nunca es gratuita, sino que se erigirá en elemento clave para lograr la feliz descodificación del texto (Pérez Juliá, 1998: 91)⁴⁷. Es más, lo visual adquiere una suerte de rango semántico. Y justamente en este punto, la autora se refiere al modelo del poema en prosa como muestra ejemplar de la capacidad paragrafíca de erigirse a la vez en portador de sentido e ilustración, dentro de la tradición de escritura en la que el espacio se culturaliza (escribimos en bloques rectangulares)⁴⁸:

El planteamiento que orienta la poesía en prosa es conseguir que el tejido del poema se impregne de su propia ilustración. En la poesía visual, la forma gráfica no es un medio que

⁴⁶ La autora da más detalles de esta tipología semiótica procurada por la pausa gráfica: “el espacio en blanco o interlínea como signo ortográfico puede adquirir el valor de una transición simplemente [...] o, por el contrario, que el texto se convierta en figura y el espacio en blanco actúe de fondo” (Pérez Juliá, 1998: 100). Nos parece que es este último supuesto, que toma prestada terminología de la Gestalt, figura y fondo, el de aplicación más pertinente al modelo del poema en prosa, aunque se han señalado aquí también las posibilidades de articulación de varios párrafos dentro de un mismo poema, como en el caso de Aloysius Bertrand. Puede verse por otra parte la conclusión de Stephen Fredman (1990: 155) a su trabajo para un seguimiento de las implicaciones históricas que el progresivo dominio de la prosa en la práctica de escritura de la literatura ha deparado.

⁴⁷ Véase: “Todo poema, al hacerse objeto, es decir, ser escrito y, por tanto, hacerse visible, exige las conexiones sensoriales del sujeto que las percibe con el supuesto juego de símbolos, convencionales o no, descompuestos y recompuestos en otro orden, para que la disposición de sus elementos exija una determinada estructura, a fin de que la visualidad del texto implique una cierta atracción, o mejor, una cierta coacción, necesaria, en el lector” (Álvarez Ortega, 1997: 51).

⁴⁸ Stephen Fredman (1990: 128) recoge palabras del poeta David Antim según las cuales la presentación prosfística de la escritura es puramente un factor cultural. No parece gratuito que sea Antim, poeta de la improvisación oral, quien busque recuperar con su ejercicio poético la relevancia oral e improvisatoria del poema. También, injusto sería ocultarlo, quien desestime la vigencia escritural de la unidad paragrafíca.

resulte transparente u opaco a la decodificación sino un cuerpo significante más o menos integrado en la propia isotopía textual del poema (Pérez Juliá, 1998: 92)⁴⁹.

Un poema en prosa de José Antonio Ramos Sucre, significativamente titulado “La verdad”, cifra en la aerodinamia de una golondrina esa naturaleza fundida de medio y fin, forma y función, formalización *ad hoc* de escritura que, vamos viendo, ostenta nuestro objeto de estudio. J. A. Millán ya llamó la atención sobre ello al hablar de un nuevo hombre y su *necesaria* proposición como y en una nueva forma: “Lo primero que, de esta forma manifiesta el hecho del poema en prosa como género literario es la relación entre necesidad y libertad, o entre ‘forma’ y acto creador” (Millán, 1989: 35). El cuerpo textual del poema en prosa, su representación en la necesaria compacidad del pájaro, se puede manifestar así como “el ordenamiento de su organismo para el vuelo, una proporción entre el medio y el fin, entre el método y el resultado, una idea socrática” (Ramos Sucre, 1999: 217). La estrategia textual del poema en prosa, según esto, es pareja a otras prácticas de escritura de la poesía cuya experimentación busca potenciar también la valencia semántica del espacio textual aboliendo de ese modo la ordenación transparente que convencionalmente procuraría la prosa; pero también periclitando el excesivo protagonismo emblemático de que ha sido objeto el verso a lo largo de la tradición⁵⁰. Un militante del cultivo de nuestro objeto de estudio como Ramos Sucre sabía muy bien de las posibilidades organizativas de un modelo textual al

⁴⁹ Stephen Fredman parece coincidir al recordar cómo los poetas que recurren a la prosa nos fuerzan a aplicar a la misma nuestra práctica de lectores de poesía, “thickening the prose world until it surrenders its transparency to poetic materiality” (Fredman, 1990: 156). John Simon (1987: III), sin embargo, considera inapropiados los términos *párrafo* y *estrofa* para referirse a la articulación textual del poema en prosa.

⁵⁰ El espacio perceptivo se convierte en modelo icónico del espacio discursivo (Pérez Juliá, 1998: 137), algo que recuerda lo referido páginas atrás: “La coincidencia entre lo escrito y lo representado formará el espacio que se hará perpetua verdad en la blancura del papel” (Álvarez, Ortega, 1997: 13). Obsérvese la referencia a la asunción de verdad desplegada de nuevo por el modelo. Véase también: “lo que el lirismo contemporáneo en el nacimiento de un género persigue, no es sino la suprema ‘libertad’ de manifestación en la suprema ‘necesidad’ de la forma fenoménica” (Millán, 1989: 36).

que dedicó toda su obra. Que lo hiciera entregándose sin ambages a la praxis de un formato convencionalmente definido por sus carencias, demuestra su convicción del valor auto-representacional del modelo elegido, el conocimiento de una gama importante de posibilidades de expresión. Parece indudable, en fin, que el poema en prosa ofrece una suerte de texto nuevamente marcado a los ojos del lector, un texto que a fuerza de romper con el molde al uso creará expectativas nuevas, esto es, sus propias *rutinas visuales*. Su valor, el valor del poema en prosa, no es únicamente oral, como pretendía Meschonnic (1982: 613), quien lo contraponía así a la riqueza visual del versolibrismo. Podemos hablar también de un valor de uso visual en torno a la unidad paragráfica en el poema en prosa. Valor procurado no sólo por la condición de recinto aglutinador de contigüidades que el texto en prosa de cuño surrealista explotaba; ni tampoco únicamente como negación de otro valor, el versal. El poema en prosa hace de la unidad paragráfica auténtico recurso de iconicidad textual, bien sea ésta desplegada en modelos con espacios en blanco intercalados, a modo de gran ventana abierta a su propia representación, bien adscribiéndose a la tradición ya firmemente constituida del párrafo en bloque.

Atendiendo a las peculiaridades de recepción de prosa y verso, Michel Sandras (1995: 38) habla de *pactos de lectura diferentes*. Su mirada se centra en concreto en la disyuntiva *poema en prosa-verso libre*, y de su estudio queremos destacar en este punto la referencia al *ritmo para el ojo* puesta en escena por el verso libre, una suerte de patrón visual de lectura⁵¹. Algo que no deja de marcar el horizonte de expectativas del

⁵¹ Domínguez Caparrós entiende el verso libre como “un ‘icono’, es decir, un signo en el que la forma del verso ayuda a captar el tema o el tono poéticos, en cuanto que hay una relación de parecido: el ritmo verbal es paralelo del pensamiento” (Domínguez Caparrós, 1993: 183). Dado que el ritmo prosístico supone también una primacía del sentido, y que poema en prosa y verso libre nacen en momentos muy próximos, ¿estamos ante dos modos de aclimatar las formas poéticas en paralelo a contenidos nuevos? Según Meschonnic, el verso libre “est une exposition du rythme dont la visualité est une oralité. Diversement, il vise ou il réalise l’oralité. Le poème en prose ne travaille pas la visualité. Sauf un court moment, chez Reverdy” (Meschonnic, 1982: 613).

lector, el cual se cifra en mayor exigencia dado el nuevo protagonismo que adquieren los espacios en blanco, las *zonas de silencio* que crea el verso libre (Sandras, 1995: 40). Pero es que el poema en prosa, según este estudioso, no estaría libre de esta imposición gráfica, introduciéndose aquí los espacios en blanco en lugares inesperados (Sandras, 1995: 41). “Los blancos, imágenes del silencio, murmuran” (Domínguez Rey, 1987a: 166). Murmullo que hasta el ejercicio de Bertrand y sus coetáneos pasaba por ser atributo del verso, pero que el poema en prosa no duda en explotar (Vincent-Munnia, 1996: 106). Y así explica Meschonnic su necesaria concurrencia en el espacio poemático: “Les blancs sont nécessaires au poème. Non comme marges seulement, mais l'entrée du blanc de la page à l'intérieur du corps du texte. Les entrées du blanc marquent une alternance de l'inconnu et du connu” (Meschonnic, 1982: 304)⁵².

Antonio Sánchez Trigueros, en su estudio del potencial retórico que encierra el blanco tipográfico llama la atención sobre la naturaleza del texto poético como “ocupación tipográfica compleja en un espacio blanco cuyo funcionamiento se revela como altamente significativo” (Sánchez Trigueros, 1990: 381). Es decir, en los estudios de poesía moderna y contemporánea, dado el protagonismo esencial de los elementos de escritura y visualización por encima de la pura oralidad, habrá que tener en cuenta de modo fundamental el blanco tipográfico y la ubicación del poema con respecto al mismo⁵³. El poema se acerca en esto al cuadro, pues ambos “proponen sus respectivos textos materiales como un *espacio significante* acotado” (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 16). “La huella, el trazo, el signo gráfico como símbolo pertenecen a la visión por principio” (Aullón de Haro, 2002: 11). Y en el caso del poema en prosa, al

⁵² *Apud.* Domínguez Rey (1987a: 166). Hay que aclarar que Meschonnic contempla aquí sólo aquel espacio en blanco significativo, vale decir poético, “une structure écrite [...] qu'il entre dans les contraintes du texte” (Meschonnic, 1982: 304), ligado a una sintaxis, esto es, sintagmático. Será entonces cuando su duración pueda fijarse como un tracto –negativo, pues equivale a un silencio– de la progresión del texto.

igual que su homónimo en verso, se da un tipo de iconicidad entendida como “totalidad espacial abstracta” (Sánchez Trigueros, 1990: 384), esto es, no figurativa, vale decir, no caligramática. De interés en este trabajo nos parece la observación de esa mayor importancia dada a la visualidad del texto, algo, y se ha apuntado antes aquí, devenido de la naturaleza progresivamente escritural de lo literario, alejado a pasos agigantados de su primera oralidad. Y este proceso, según Antonio Sánchez Trigueros (1990: 385) llevará a lo poético a alejarse de las artes temporales –la música– para acercarse a las espaciales –la pintura–. Con lo que se da la posibilidad de complementar los estudios de poética, como hemos visto aún fundamentados en parámetros de ritmo y acentuales (Sánchez Torre, 1993: 95), con un enfoque que potencie la carga semiótica legible en su plasmación gráfica. Qué duda cabe de que en todo ello el papel desempeñado por el blanco tipográfico, el espacio que rodea y da sentido a la escritura, es fundamental. Y esta nueva valencia del espacio en blanco debe no poca de su formalización, recuerda Sánchez Trigueros (1990: 388), a Mallarmé y sus esfuerzos por negar la gratuidad del mismo. Sánchez Trigueros se centra en concreto en el análisis del blanco tipográfico en textos versales, ofreciendo un breve pero esclarecedor comentario a un poema dariniano. El poema en prosa, no obstante, y pese a la apariencia mostrenca en el blanco de la página –acompañada por sangrados en aquellos casos en los que se articula en subpárrafos– también hace uso del espacio en blanco como hemos visto. Es más, se puede decir que es esa compacidad la que le marca como espacio de escritura *completamente* opuesto al blanco de la página –entendido el “acto poético como una batalla en contra del silencio” (Sepúlveda-Pulvirenti, 1990: 112)–, sobrevivido a él en su compacta ordenación sobre el vacío, renunciando a toda articulación que no sea la sintáctica, esto es, una modulación cifrada en su propio irse haciendo negro sobre

⁵³ Blesa (1998) estudia el espacio en blanco en la poesía española contemporánea. Para una tipología del

blanco, de un modo que explica la búsqueda de claves por parte de la crítica en la ya señalada interioridad.

Si el espacio, según cita Jesús Camarero (1994: 90) de Georges Perec, es lo que frena la mirada, aquello con lo que choca la vista, nos parece que el poema en prosa, no pocas veces entendido como bloque, se ofrece al ojo como freno absoluto en su (re)presentación, como choque absolutamente frontal de contenido sígnico, como un espacio, en definitiva, *conquistado* a la divagación, al vacío que amenaza con engullir la mirada. Y, a diferencia de la pauta verticalidad que ostenta un poema en verso, aquí lo horizontal se ofrece en su radicalidad sin mella ni respiro, conformando también desde la propia iconicidad del texto una propuesta de contestación al hábito lector convencional al instalarse sin concesiones en el límite de la escritura. Escritura que es la conquista, y de suyo, la propuesta de un espacio. Primero se da el espacio significativo aunque inexplorado de la página en blanco; sobre éste, la escritura, signos que significan de acuerdo con un código previo, y por último la *plasmación significativa* de esos signos sobre la página: “La escritura no es solamente el espacio de la representación, o no tanto, sino sobre todo la representación del espacio” (Camarero, 1994: 94). Palabras que nos recuerdan a las de Manuel Álvarez Ortega en torno a la identidad de escritura y representación como opción unívoca de veridicción poética, y que vienen a confirmar que escribir un poema en prosa, o uno en verso supone, también y sobre todo, una opción de plasmación espacial en absoluto gratuita.

Una mirada final al ámbito de la pintura nos puede ser de utilidad en este apartado dedicado a la naturaleza y condicionamiento perceptual del poema en prosa. La pintora Bridget Riley habla de su evolución pictórica atendiendo a las coordenadas de estructura y sensación. Según ella (Schwabsky, 2003: 31), el camino emprendido le

mismo en la obra de Blas de Otero, Sabina de la Cruz (1986).

llevó de una forma inicial de trabajar en la que construía el cuadro en busca de la sensación, acumulando tensión hasta que liberaba una experiencia perceptual, hacia un modo diverso y nuevo de operar en el que parte de la sensación como principio guía y construye, con las relaciones que ello exige, una textualidad plástica sin otro objeto que acomodarse a la sensación que solicita. Llevando estos términos a nuestro objeto de estudio, nos parece que, en lugar de construir el poema como un camino hacia la sensación –lo que en poesía se suele dar como necesidad de un final truncado o epifonético– haciendo que la tensión formal libere una experiencia perceptiva, forzando un hueco en el texto a la mirada, anteponiendo la forma, su construcción, al sentimiento que derivará de ella, tal el proceder del poema acumulativo en verso, en su lugar, decíamos, el poema en prosa se va haciendo a la horma de lo sentido, no al revés, y parte de una sensación previa en la mente para, sólo después, buscar su *correspondiente* estructura. El poema se intuye, podemos ver su contorno. Y es secundario cómo se organice sobre la página si por ello entendemos el número de versos que dará de sí. El poema, al hacerse, conformará su propio espacio. Por eso, ante un poema en verso, nos parece grosera –escándalo (*scandal*) lo llamó Wesling (1985: 19)– la señalación de poeticidad que ostenta el emblema versal. Por eso, también, nos parece de mayor congruencia para con la radicalidad de la escritura la no señalada aparición de un poema en prosa sobre la página. Se puede argumentar que la caja de la prosa sea una forma de reducción, y que limite por lo alto las propias posibilidades del poema de hacerse *ad hoc*. La disposición correspondiente, exigida, es lícito esgrimir, podría ser la pauta versal. Pero si es así, ésta nunca debería ser acumulativa. Y en el caso del poema en prosa, su mayor compromiso con la verificación, que pasa, como veremos, por pura coherencia de verosimilitud expositiva y perceptual, no contenudista, lleva a abolir incluso ese remedo de respiración impuesta. Todo acaece aquí en la superficie –nunca

espuria tridimensión— del lienzo, en su extensión. Porque en última instancia, el poema en prosa parte de una voluntad de exploración. Lo que le guía, como a la pintora, es una intuición utópica del resultado, no necesariamente un itinerario impuesto. Difícilmente puede serlo una sensación, la cual surge, en el poema en verso más decantadamente acumulativo, de su propia insistencia en un patrón formal previo. Ahora, en el poema en prosa, la estructura sigue siendo un trasunto de lo sentido, en la acepción también mental del término —en realidad, Riley está haciendo suya la concepción de la pintura como la *cosa mental* de Da Vinci—, pero no deviene por estricta acumulación tensiva, sino dirigiendo en su ceguera la intuición, haciendo coincidir con especial justeza los términos de escritura (poética) y verdad. El poema, como el cuadro, se adensa, se oscurece para prolongar su propia percepción (Wesling, 1985: 109). Busca una nueva forma de subrayado no subrayando; una nueva forma de claridad precisamente oscureciendo: queratiniza en la forma segregada por su propia aparición, su queratinización en texto.

**4. DE LA ITERACIÓN AL INTERTEXTO: ¿UN
MODELO SEMIÓTICO PARA EL POEMA EN PROSA?
EL PROBLEMA DE LA ENUNCIACIÓN**

Debido a su renuncia a la serialización formal, algo que sí constituye al verso, el cual está cifrado en líneas que *vuelven* constantemente y como tal remiten a un modelo inicial de reproducción, el poema en prosa viene a ilustrar con especial relevancia lo que los formalistas tuvieron por peculio del hecho literario: la función poética. Aquí el verso no se interpone como grosero énfasis de la naturaleza poética del texto:

Because the poetic function of language draws a reader's attention to the specific form of a message, ironically enough, prose poems are more 'poetic' than standard verse. Lacking well-defined models to imitate, they make it incumbent upon the reader to synthesize poeticity (not receive it ready-made) from his own personal appraisal of the signifiers on the page (Metzidakis, 1986: 125).

4.1 El no procedimiento y el par escritura-verdad

Conclusiones, éstas de Metzidakis, muy similares a las de Hermine Riffaterre (1983: 115). En este último trabajo, se nos recuerda que el verso ha venido siendo el molde prácticamente universal de sentido poético. Ya lo hemos visto. Lo versal ha ofrecido una serie de rasgos permanentes que, si bien no garantizan la asunción poética de todo discurso que el autor quiera introducir en él, si contribuyen a signar un fragmento a simple vista como poético. Por su parte, el poema en prosa no cuenta con esta validación *prefabricada*, sino que el ámbito formal se muestra más fiel si cabe a los contenidos del poema dado que es la propia manifestación de los mismos. Y será esta constante formal, *ad hoc*, según la califica Hermine Riffaterre, la que substituya al verso; con lo que la poeticidad ya no será un criterio antedatado al poema –esto es, se habrá roto la exclusividad emblemática que tradicionalmente venía ofreciendo lo versal–, sino un trasunto de la percepción a un nivel más profundo, en las equivalencias sitas dentro del texto. Estamos de nuevo ante la búsqueda de claves de interpretación en

la peculiar interioridad del poema en prosa. Pero también, queremos señalar, ante un factor de definición más novedoso y sutil, la unidad, no exclusivamente de escritura, sino también representacional, del párrafo. Lo cierto es que esta supuesta ordenación interior que caracterizaría el modelo textual de nuestro objeto de estudio, si bien es utilizada como criterio de definición por muchos estudiosos, no parece ofrecer garantías suficientes como rasgo de caracterización teórica. Al menos si no viene cualificado por algo más que esa vaga alusión a la *interioridad* del poema en prosa.

Michael Riffaterre (1978), en su aproximación semiótica al fenómeno poético en general, utiliza precisamente el poema en prosa como criterio de poeticidad. En un artículo posterior (M. Riffaterre, 1983) abunda en sus tesis, pero nos parece más convincente su acercamiento primero, cuyo apartado final está íntegramente dedicado a nuestro objeto de estudio. La semiótica ha sabido explotar el potencial sígnico de una modalidad de escritura que parecía condenada al ostracismo teórico dada su aparente orfandad formal. Es más, su interés en el poema en prosa debe buscarse ahí: por primera vez se le ofrecía al semiólogo un modelo textual de poesía no marcado formalmente, brindándose así amplio espacio a una interpretación de la poeticidad no dictada por la preeminencia de la forma. No poco de su interés se debe, además, al enorme protagonismo que el poema en prosa otorga al receptor como criterio fundamental de descodificación (Utrera, 1999: 18).

En aquel trabajo de 1978, que nosotros vamos a complementar aquí con el recurso a las tesis de Lotman (1988) y otros estudiosos, Michael Riffaterre parte de una consideración general del fenómeno poemático para concluir con un modelo textual a medida del poema en prosa. Considerando allí que el poema es eminentemente texto, propuesta clausurada de sentido, Riffaterre inicia su estudio preguntándose acerca de los

mecanismos que como tal, a modo de entidad cerrada, lo constituyen⁵⁴. Como garantes de este primer rasgo de *cerrazón*, de integridad que se hace en todo momento extensivo al poema en prosa, tipifica Michael Riffaterre tres clases de recursos fundamentales de los que nos interesa destacar los que él denomina mecanismos de *creación*, “when the textual space serves as a principle of organisation for making signs out of linguistic items that may not be meaningful otherwise” (M. Riffaterre, 1978: 2). Se incluyen aquí estrategias del tipo de la rima, y simetrías y equivalencias varias propias del fenómeno poético. Es decir, recursos que sólo saltan a la vista toda vez que una serie de componentes formales habituales en todo hecho lingüístico son marcados a través de mecanismos de posición y recurrencia. Es evidente que un tipo estelar de este grupo de recursos es el verso, selección de unidades que, gracias a su segmentación, consiguen una prominencia *de otro modo no significativa*. Y ya hemos visto cómo nuestro objeto de estudio, el poema en prosa, se caracteriza precisamente por la renuncia a un recurso secularmente tipificado por la praxis poética, la distribución versal, y por la potenciación como elemento signico del párrafo. Que la unidad paragrafíca, a diferencia del verso, elemento más especializado, sea compartida como formato de vertido textual por muchos otros discursos no cabe duda dificulta una caracterización del poema en prosa. Ahora bien, ello no obsta para que tal posibilidad se dé: dada la máxima de *cerrazón*, de integridad, con la que también cuenta el lector de *poemas* en prosa, toda renuncia al recurso del verso se convierte a su vez en una incuestionable enfatización semiótica de la ordenación paragrafíca, dispuesta, ella también, a modo de emblema en su naturaleza compacta sobre la página. Lo hemos visto.

⁵⁴ Se trata, todo poema, de “algo estructurado ante nuestros sentidos” (Domínguez Rey, 1987a: 182). Para Hegel, un mundo cerrado en sí mismo, un todo orgánico (Monroe, 1987: 52). Como mérito de Suzanne Bernard destaca Hermine Riffaterre (1983: 100) su énfasis en la cualidad cerrada del poema en prosa, algo que no habían subrayado estudiosos anteriores, y concluye que un texto puede ser poético sin ostentar ese grado de *cerrazón*, pero sólo será un *poema* cuando cuente con inicio y final marcados como

Un segundo rasgo que propone Michael Riffaterre para la definición del fenómeno poemático es el de *unidad* en torno a un aspecto fundamental: la *significación* o –como lo traduce Lázaro Carreter (1990a: 21), *sentido*–. Y dentro de esta unidad semántica que es el poema, la relación entre los distintos componentes es siempre jerárquica, paradigmática, con respecto a la significación. Esto sirve para superar, creemos, las limitaciones inherentes a la noción de organicidad que proponía Suzanne Bernard, a la vez que explica la economía expresiva que caracteriza a lo poemático⁵⁵. No sólo eso, también asegura que en todo momento el poema *signifique*. Si lo poemático es una carga especial de significación –lenguaje cargado de significado en grado máximo, como quería Ezra Pound (1969: 23)– entonces, e independientemente del soporte elegido, prosa o verso, el poema es ese texto cuyo caudal de significación es especialmente acusado y requiere para su cabal apreciación, por ejemplo, una lectura atenta. De ahí a una caracterización del poema como garante de significación independientemente del orden formal que instaura hay sólo un paso. Ya John Simon subrayó el poder aglutinador de varios materiales en un todo simbólico que Baudelaire buscó en su modelo de *poema* en prosa: “a piece into which the widest variety of topics and references is admitted, but which, at its best, can turn them into potent symbols” (Simon, 1987: 259). Luego, la lógica de yuxtaposición de lo disímil no sólo opera dando cabida a elementos dispares, sino también y sobre todo impregnándolos de carga sémica notable. De manera, como señalaba Antonio Monegal, que ya no funcionan por pura

entidad organizada, como una fruta o un huevo, según lo ha puesto Decaunes (1984: 14). He ahí la diferencia entre la prosa poética y el poema en prosa.

⁵⁵ El estudio de Riffaterre se inscribiría dentro de lo que Sultana Whanón ha reclamado recientemente como necesario para entender en su justa medida la especificidad de la lírica –toda vez que su inscripción última dentro también de lo ficticio ha hecho más difícil si cabe esta labor de definición–. Lo que habría que buscar en la lírica, tal y como hace aquí Riffaterre, “es su específica cualidad verbal, su manera propia de construir un *significado* y, por tanto, de referirse a la realidad” (Whanón, 1998: 107). Aurora Egido (1990: 105) recuerda el esfuerzo del Pinciano por restituirle a la poesía una suerte de valor esencial que periclitase el mero artificio del verso como rasgo definidor. Es lógico pensar que todo proceder en esta dirección conlleve una apertura de posibilidades a la expresión poética en prosa.

contigüidad, sino ofreciendo profundidad simbólica. El eje metonímico, sintagmático, también se informa de calado paradigmático y metafórico. Se hace, en una palabra, símbolo.

Y si Lotman (1988: 121) había constatado la cualificación que el lenguaje poético supone con respecto al no poético —en aquél la labor de construcción poética torna redundante la construcción lingüística—, para Riffaterre, igualmente: “The relevant sign need not be repeated. It suffices that it be perceived as a variant in a paradigm, a variation on an invariant. In either case the perception of the sign follows from its ungrammaticality” (M. Riffaterre, 1978: 3)⁵⁶. Palabras que, se nos ocurre, explican el alejamiento que el verso libre conlleva para con el modelo regular métrico: la recurrencia de este último es abolida, y cada nueva variante con respecto a la gramática que supone el patrón versal uniforme, el paradigma, es percibida como pertinente; ofreciendo, así, el metrolibrismo, un mayor aprovechamiento y economía del texto poemático que el escenificado por el verso métrica y tradicionalmente constituido: el verso libre prescinde del recurso de repetición métrica y tensa los límites del modelo⁵⁷.

Y si aceptamos esto, habrá que reconocer que el poema en prosa supone nuevamente un

⁵⁶ El traductor de Riffaterre al francés recuerda que aquí *agramaticalidad* no se refiere a un uso no pertinente de la gramática, sino a la mínima violentación del código constituido que suele poner en escena todo texto poético: una referencia insatisfactoria, o una ausencia de concordancia, por ejemplo. Seguidamente veremos que es rasgo del texto poemático garantizar en todo momento la gramaticalidad, incluso en ejemplos aparentemente extremos de ruptura (M. Riffaterre, 1983: 12).

⁵⁷ Habría que distinguir entre los poemas escritos en verso libre y los constituidos por tiradas de versos vicarios de, por ejemplo, el endecasílabo. En este último caso, creemos, sí pervive un tipo de repetición: la que obedece a reproducir con distinta longitud silábica un mismo patrón acentual, o, en términos de Jakobson una matriz métrica “dominante” (Domínguez Caparrós, 1988: 84). La dominante no anula completamente otras marcas versales, tan sólo impera sobre ellas, a la vez que es variable según circunstancias históricas (Jakobson, 1987: 42). Por otra parte, en el desarrollo del verso libre entre nosotros, Fernández Prat (1998: 58) ha recordado cómo para Huidobro la retórica hispana confundía versolibrismo y verso blanco. Verso libre no es solamente aquél no supeditado a criterios de longitud o rima; también el que deja atrás una dominante métrica. Saúl Yurkievich, por ejemplo, ha hablado del predominio absoluto del endecasílabo en la poesía contemporánea en español (Yurkievich, 1984c: 115). Y Esteban Torre (1999: 103) reclama un estudio del papel protagonista que el endecasílabo tiene en gran parte de la poesía occidental. Véase asimismo Borgeson (1986: 140). Como recoge Meschonnic, sobrevive en la poesía moderna una “*métrique involontaire héréditaire*” (Meschonnic, 1982: 203). Paraíso (1985) propone tipología al respecto: *verso libre paralelístico*, *versículo mayor*, *versificación libre de cláusulas*, etc., como abanico terminológico y su deuda con metros tradicionales.

paso más con respecto al metrolibrismo en esa renuncia al patrón repetitivo del verso. Su práctica abolición, vale decir. Ahora bien, ello no conlleva supresión paradigmática total, pues entonces no habría poesía, esto es, recarga constante de una matriz, si bien no únicamente rítmica, al menos de otro modo que Michael Riffaterre cualifica, como veremos, más adelante.

Asumido todo lo cual, quizá no sea del todo extemporáneo trazar aquí un paralelismo entre esta renuncia paradigmática que asume el poema en prosa –el alcance completo de la cual estamos desglosando– y el término de *no procedimiento* acuñado por Lotman para referirse a las conexiones extratextuales lícitamente inferibles desde un punto de vista pragmático: “la no utilización de un determinado elemento, la ausencia significativa, el ‘no procedimiento’ se convierte en parte orgánica del texto gráficamente fijado” (Lotman, 1988: 70). En el caso concreto del poema en prosa, la ausencia de verso sería una forma de alejamiento del proceder convencional. Y si bien Lotman parece aquí tener en mente en concreto el fenómeno de la pausa gráfica, nos parece que al lector la disposición no versal del poema en prosa no deja de ofrecérsele también como una forma de ausencia, una significación negativa, en principio, de lo que no es el texto: en este caso, un poema en verso. Veámos, en efecto, que la pausa tiene que ser semánticamente validada.

De igual modo, el texto debe procurar “en su correspondiente estructura de código un elemento portador de significado o un conjunto de elementos sinónimos dentro de esta construcción, portadores de significado” (Lotman, 1988: 71). Recordamos que Henri Meschonnic, en su valoración del blanco tipográfico, sólo considera como tales aquellos provistos de capacidad significativa, vale decir poética, un espacio que, pese a venir vacío de escritura, entra dentro de los límites del texto (Meschonnic, 1982: 304), esto es, aparece ligado a una sintaxis. Su duración puede

entonces fijarse perfectamente: equivale a un tracto negativo, a un silencio. Llamamos la atención, igualmente, sobre la posibilidad de otorgar al espacio en blanco la misma categoría que al morfema, según señalara Marisa Pérez Juliá. No debe olvidarse que se ha comparado la medición del blanco tipográfico con aquella efectuada sobre el agujero negro en física, mensurable en cuanto presencia negativa de materia (Sánchez Trigueros, 1990: 384; Lotman, 1988: 384). El último de estos estudiosos recuerda así que: “la relación del límite entre el verso y la prosa empieza a relacionarse no sólo con la realización en el texto de estos u otros elementos de estructura, sino también con su ausencia significativa” (Lotman, 1988: 133). Ya hemos visto que esa emblemización alternativa en el poema en prosa, un discurso ayuno de marca formal fuerte, es el párrafo, el cual, no obstante, también asume capacidad sígnica para el lector que se acerca a un libro de poemas en prosa. Se puede argüir, sin embargo, que el potencial simbólico del párrafo no ostenta la fortaleza denotativa que siglos de producción versal han tipificado en la memoria colectiva. Ahora bien, al poema en prosa, insistimos, no le es extraña la posibilidad, por su sola aparición en la página en blanco, de evocar también una tradición de autonomía incuestionable (Perloff, 1999: 138).

Pero interesa señalar que la ruptura que lleva a cabo el poema en prosa con respecto al procedimiento convencional para lo poético que ha venido siendo el verso incide no sólo sobre su plasmación sobre la página y esa vocación inequívoca de representar que ya hemos visto. Se deriva también de ello una suerte de ordenamiento en torno a las nuevas unidades que habrán de sustituir al verso. Todo ello dirige, una vez más, gran parte de las miradas hacia esa interioridad que antes viéramos. Michel Delville (1998: 172), por ejemplo, destaca la circularidad como valor del modelo de poema en prosa frecuentado por una parte de la producción norteamericana al respecto. Pero esa circularidad no viene propuesta por una fragmentación de la forma que subraye

el *crescendo* y, ulteriormente, la vuelta sobre un mismo motivo compositivo de tipografía formal, sino que el poema en prosa dota a la unidad *oración* y a la unidad *párrafo* de ese valor –los emblematisa– de un modo que prescinde del trazo grueso que es el verso. Concentrando el poder simbólico en la unidad paragrafíca y en la subunidad oracional, haciendo de la oración y del párrafo patrones compositivos, el poema en prosa así configurado desvía el poder significativo del plano lineal y lo instauro en, ahora sí, el *interior*. De ahí la tan llevada *interioridad* del poema en prosa. La única forma, no obstante, de dar cuenta cumplidamente de este potencial de interiorización es atender a la emisión y a la recepción: el párrafo y la oración devienen según esto *unidades primarias compositivas que señalizan la recepción*. La oración pasa de ser tomada por unidad lógica o sintáctica a considerarse principalmente como formante nutriente de la unidad mayor, el párrafo. Ya Pedro Henríquez Ureña (1961: 269) señaló la relación existente entre la oración y la estrofa, siendo aquella –el *periodo*, como él lo pone– modelo organizativo de ésta. En resumidas cuentas, la oración se convierte en *unidad cuantitativa* (Delville, 1998: 196). Y será precisamente un poeta que habitualmente frecuenta esta variedad, Ron Silliman, quien defina con toda justeza el vuelco, la *torsión*, que da el poema en prosa con respecto al verso: “the torquing which is normally triggered by linebreaks, the function of which is to enhance ambiguity and polisemy, has now moved directly into the grammar of the sentence” (*apud* Delville, 1998: 197; Silliman, 1987: 90)⁵⁸. Posteriormente, es notorio señalarlo, Silliman (1986: 161) atribuye la primera ruptura del modelo versal como génesis, la primera vez que un poeta recurre al ritmo de la oración y no al del verso, al ejercicio de Max Jacob. Y el motivo ulterior de ese recurso no parece ser otro que la necesidad de alejarse de una

⁵⁸ Para John Ashbery, según lo recoge Stephen Fredman, el modelo de poesía en prosa ofrece “something new in which the arbitrary divisions of poetry would get abolished. One wouldn’t have to have there the

convención en exceso opresiva. Tal y como lo pone el propio Silliman en un estudio posterior, “the recognition that the very presence of the line is the predominant current signifier of The Poetic will cause some poets to discard, at least for a time, its use. This, in turn, requires a new organizational strategy constructed around a different primary unit” (Silliman, 1987: 61). El tipo inicial del verso, como veremos, es desestimado por otra unidad compositiva menos connotada en su valor intrínseco, vale decir no cuestionado, de poeticidad.

El poema en prosa aparece entonces como unidad más sutil de expresión poética dado que elimina el inveterado truco de la vuelta y los juegos semánticos así favorecidos por *la línea*, esto es, el verso. *Cuando el poema quiere burlarte*, sentenciaba Ángel Crespo, *escríbelo en prosa*. Se produce una suerte de restitución al lenguaje – pensemos que en Norteamérica a estos poetas se les conoce como *Language poets*⁵⁹– de su valencia expresiva, la recuperación de un nuevo espacio, independientemente de la pauta de sus segmentos, para la expresión poética. Se ha señalado con certeza: “It should be no surprise that ‘language poets’ as well as lyric poets are attracted to the prose poem: if the key mechanism of verse is the line, then the key element of prose might be said to be syntax, and the prose poem offers a limitless field in which to experiment and play” (Lorberer, 1999: 3). Y la restitución de la nueva unidad compositiva, la oración, hasta ahora desestimada, desvela su idoneidad poética para encarar el par *escritura y verdad* (Fredman, 1990: XI) con nuevos bríos. Especialmente en el poema en prosa norteamericano, de mayor preocupación epistémica frente al

process of one’s thoughts as one was writing: the poetic form would be dissolved, in solution” (*apud* Fredman, 1990: 130).

⁵⁹ Es conocida la vitola de generación del lenguaje con la que se quiso designar a los poetas españoles que estudiamos en la segunda parte, aquellos que empezaron su ejercicio en los años setenta.

marcado carácter subjetivo y esteticista del francés (Fredman 1990: 10)⁶⁰. Entre nosotros, Benigno León ha recordado cómo ya Iriarte era consciente de la mayor verosimilitud expositiva que la prosa podía ostentar con respecto al verso. Cita en concreto estos versos del fabulista al referirse a sus propias poesías: “Si de algo bueno tienen, / será sólo una cosa, / que, aunque versos, contienen / tanta verdad como si fueran prosa” (*apud* León, 1999: 90). Prosa no sería entonces antitético de poesía ni inspiración, sino más bien sinónimo de autenticidad, espontaneidad y naturalidad. Todo lo cual “nos conduce a una poesía caracterizada por la precisión de la armonía entre su significación y sus elementos significantes” (León, 1999: 90). Quizá este testimonio de un fabulista que, por convención más que por pura convicción, ha de recurrir al verso y añora la libertad de la prosa, explique el recorrido inverso que informa todo recurso de un poeta al poema en prosa.

Recordemos que la *marcha del pensamiento idiomático*, según término de Amado Alonso (1986: 264), es comúnmente asociada con el ritmo del poema en prosa (Aullón de Haro, 1979: 110)⁶¹. Y ¿acaso no supone esta denominación, *ritmo del pensamiento* –el ritmo intelectual caro a *Clarín* en su defensa de nuestro objeto de estudio (González Ollé, 1964: 52)–, una forma de dar a entender que el poema en prosa,

⁶⁰ Para Clive Scott (1991: 354), también el verso libre es fenómeno a entender como respuesta a la necesidad de dar nueva forma, más intimista y genuina, de expresar el yo. J. A. Millán ha hablado de “la progresiva separación entre música y sentido o, lo que es lo mismo, entre el metro y la frase, a favor de esta última, lo que implica, a finales del siglo XVIII, un acercamiento del verso la prosa” (Millán, 1989: 32). M^a Victoria Utrera (1999: 25) subraya la vigencia de toda una tradición desde la retórica antigua que valora esa mayor adecuación epistémica, una mayor asunción que también es expectativa de verdad, en el discurso en prosa frente al verso. Ver también su estudio (Utrera, 1999: 162) para las conexiones entre el soporte prosístico y la escritura memorialista en el caso de Verlaine. No nos resistimos, por último, a citar unas palabras de Maurice Guerin recogidas en el estudio de John Simon en las que se aprecia esta conexión entre naturalidad expresiva y discurso ininterrumpido: “Il est poète [...] et poète, non par effort et travail de l'esprit, comme il en a tant, mais par *expansion* et *parole naturelle*. Cela s'en va de chez lui comme l'eau de la fontaine” (*apud* Simon, 1987: 151). El énfasis es nuestro. Simon, quien señala sin embargo la importancia dada por Guerin al trabajo compositivo, subraya la conexión entre esta actitud estética y las corrientes emparentadas de inspiración romántica y subconsciente surrealista.

⁶¹ Para matizaciones sobre el ritmo semántico o ritmo del pensamiento, véase la entrevista de Javier Arias (1998: 20) a Agustín García Calvo. También estas palabras de Carlos Piera, que parecen negar la posibilidad de plasmación poética al ritmo del pensamiento: “La prosa prosaica, la liecha al hilo de la

en cuanto que más fiel reproductor de la cabal configuración lógica del proceso mental, se atiene con más fidelidad a lo que pueda ser la veracidad, o la verosimilitud, para ser más exactos, de la escritura? ¿No era ésa también –mayor veracidad en la deposición de la conciencia, del pensamiento– la preocupación de Baudelaire buscando una prosa más poética, musical y arritmada (Aullón de Haro, 1979: 111)? “Basta con situarse en el centro –ha escrito este último estudioso en un ensayo lleno de calidades poéticas–, o en uno mismo; situarse en un *continuum*, el lenguaje, uno mismo, sin renglones ni bandera” (Aullón de Haro, 2001: 61). Y el propio *Clarín*, escenificando la alegórica batalla entre la prosa y el verso, ¿no está hablando en realidad de esa mayor fidelidad expositiva al caracterizar la prosa como *la noble forma de la sinceridad absoluta* (González Ollé, 1964: 53)?⁶². Por no hablar de las palabras de Cernuda al respecto, convenientemente subrayadas por Jenaro Talens (1975: 221) en su estudio de la obra del poeta sevillano, quien asocia allí el efecto de veridición con la posibilidad de introducir un mayor contenido autobiográfico en el poema en prosa. ¿No es también todo ello lo que ocupa a Turguénev cuando escribe su enigmático, y esclarecedor, poema en prosa, “La frase”?

LA FRASE

Temo la frase, la evito; pero el temor a la frase también es una pretensión.

conciencia no puede estar prefigurada por la voluntad de constituir ella misma un objeto, ni por tanto un objeto bello” (Piera, 1993: 29).

⁶² Tanto González Ollé (1964: 58) como Utrera (1999: 206-20), quien le sigue aquí, subrayan la perspicacia de un *Clarín* atento al nuevo modelo del poema en prosa que anticipa el Modernismo, aun sin renunciar a su ideario naturalista. Esto último sería legible en la predilección por la prosa como reflejo textual de la naturaleza más fiel que el verso. Pero a todo ello hay que añadir, creemos, una lectura que se puede calificar de cervantina pues ve la prosa como soporte más atento a lo verosímil, la mimesis aristotélica. El propio *Clarín* en cita que reproduce González Ollé (1964: 65) propone en su ideario, junto al concepto de naturalidad, el de verosimilitud. Véase, por lo demás, el documentado estudio de Aurora Egido (1990) sobre la poesía en prosa en los Siglos de Oro y la legitimación aristotélica de la misma como cauce al nuevo género de la novela. Incluso en los prolegómenos de nuestra forma genérica, en el debate sostenido en Francia en el siglo XVIII entre expresión en prosa y en verso para la épica, los partidarios del primer formato no dejaban de esgrimir en gran parte la idea de verdad (Monte, 2000: 17).

Así, entre estos dos vocablos foráneos, entre la pretensión y la frase, transcurre incierta nuestra compleja y fluctuante existencia (Turguénev, 1994: 183).

Entre la pretensión y la frase transcurre el único espacio verídico posible de la escritura. Entre la pretensión, una suplantación de veracidad difícilmente sostenible en lo precario de su ejercicio, y la frase, la plasmación final de lo que requiere un nombre ajeno para ser comprendido y abarcado, se compone el poema. El poema en prosa parece responder entonces a una necesidad de asumir con especial honestidad los límites de la escritura – algo legible en el término, *justificado*, con que se designan los márgenes de un texto en prosa: *justificar*, i.e., dotar de verosimilitud–, la conciencia de que el patrón no puede ser ya el verso –una pretensión, según esto, falsaría en su propuesta apriorística de lindes, en su limitación del ritmo, léase el fluir, del pensamiento–, sino la oración, el hálito de suficiencia escritural entre dos imposibilidades. La oración, la frase que, como escribiera Eduardo Hervás, *interviene sobre el dispendio que la piensa*.

Y el valor de la oración como recipiente epistemológico viene reforzado además por su condición de *gestalt* (Fredman, 1990: 34), forma individuada de relación con el mundo. En este punto, la oración muestra su capacidad de independencia para con la unidad mayor, el párrafo, otra *forma*, ya que explota, frente a la ramificación paragrafíca, lo gnómico, lo sentencioso, subrayado perfectamente por el término inglés para designar la oración: *sentence*⁶³. Los clásicos percibieron ya este valor emblemático, no solo del verso, sino también del periodo oracional esgrimido a modo de moneda de cambio de sentido esencializado: “los mismos preceptos llevan en sí mucho peso si son

⁶³ Justamente en este pliegue del desarrollo sentencioso que conoce el poema en prosa parece que sería idóneo insertar el fenómeno de la greguería, entendida en ocasiones como variedad del mismo (Díaz-Plaja, 1956: 132); otras veces convenientemente distanciada de él en cuanto que inscribible más bien en el universo del *haiku* (Aullón de Haro, 1989: 247). Por otra parte, en torno al eje gnómico-anecdótico ha levantado Yurkievich (1984c: 109) otro de respectiva polarización: poesía-narración. Volveremos sobre ello más adelante. Para la relación entre *sentencia* y versículo ver López Estrada (1987: 86).

formulados en verso, o condensados en prosa en forma de sentencia” (Séneca, 1986: 114). Y es inevitable remitir esta condensación a la idea de lenguaje, aquí unidad oracional, cargada extremadamente de sentido tal y como lo viera Pound. Al convertirse en unidad de composición poética, en *paradigma* de la escritura (Fredman, 1990: 97), la oración amplifica sus dominios, acogiendo posibilidades de desarrollo magnificado en su seno, dando lugar a *la oración generativa*. Nueva luz se vierte sobre la ordenación de sintáctica jerarquía comúnmente asociada a la prosa –frente a la serialización versal⁶⁴–. Y también atributo común del poema en prosa:

The generative sentence abandons the normative aspect of completeness, often represented by hypotactic syntax, and instead follows the paratactic organization of speech into an image of the sentence as a whole. The generative sentence proceeds by the method of discovery: forms and ideas are held to be at large in the world (or inside the self) waiting to be discovered (Fredman, 1990: 35).

Es decir, la común división entre prosa y verso respectivamente en torno al par sintagma-paradigma no es una verdad inamovible sino que acoge en su seno espacio para la matización. Punto de interés sería recordar, sin embargo, que frente a la práctica surrealista, la cual se benefició del ordenamiento sintagmático para su ejercicio de automatismo renegando a su vez del elemento compositivo legible en todo *poema*, el poema en prosa, precisamente desde esa asunción de orden se permite explotar las posibilidades de lo paratáctico. Introducimos a continuación unas palabras de Ángel Rupérez en las que reseña un volumen del poeta francés Claude Esteban. En este libro se recogen tres entregas, un poema en prosa largo, y dos en verso de diversa longitud.

⁶⁴ Cabe añadir que la irrupción del versolibrismo, su ruptura del verso como unidad de ritmo autónoma, la instauración de la línea como mónada, a la vez, de ritmo y sentido, la *fracción orgánica* propuesta por Khan, por ejemplo, constituyen un precedente magnífico para este nuevo proceder (C. Scott, 1991: 361).

La conclusión de Rupérez –nos permitimos subrayar sus palabras por su relevancia para el debate que nos ocupa aquí– es la siguiente:

Distinciones, no obstante, de mera superficie porque las pautas rítmicas son las mismas en los tres casos y dependen, no de patrones preestablecidos, sino del sustrato generativo que alimenta estas prensadas secuencias de palabras que buscan su propia esencia en el devenir de su propia enunciación (Rupérez, 2001: 14).

En resumidas cuentas, pareciera que sea un mínimo de parataxis, de iteración, lo definitorio de la poesía, independientemente de su disposición lineal, pues *contagia* estos valores a la linealidad expositiva de la prosa. Ya que, como habremos de ver en la sección que sigue, el poema en prosa acude a esos mínimos de iteración pese a conformar más generalmente la linealidad prosística en su ideario expresivo. Por ahora, nos interesa introducir el debate en torno a la idoneidad del verso para trasladar el canto, esto es, hablar de la plasmación versal como un trasunto más fiel a la voluntad poemática, algo que, de paso, explicaría su mayor uso por parte de la tradición. Tal como lo expresa Manuel Ballester, se podría establecer cierta polaridad entre la naturaleza *tentativa* del ensayo y el potencial *germinativo* de la poesía:

La conformación poética no se encuentra mediada por una valoración reflexiva, sino dada como presencia inmediata de lo que en el ensayo se esconde [...]. En este sentido la conformación poética coincide con el acto de revelar, y la forma con lo revelado. Por eso la entrega reveladora es cerrada, cristalizando en una materia fónica delimitada (verso, estrofa, estancia, espacios rítmicos); y ese cierre significa término y consecución, logro del objeto que no queda indicado en exterioridad sino, por decirlo así, incluido enteramente en el decir. De ahí que el decir poético [...] se organice en unidades plenas, cuyas articulaciones fónicas son, en el fondo, presencia sonora del significado mismo. De ahí, también, que el decir poético, en su límite –y en su origen– tienda al canto, en el que directamente se revela lo dicho como significación musical, sin que ya pueda hablarse de distancia entre la palabra y el ser (Ballester, 1974: 98)⁶⁵.

⁶⁵ Véase por lo demás su análisis del fenómeno de nivelación del metro a través de la frase en la obra en verso de Cernuda (Ballesteros, 1980: 129-130). Desde la estilística, Monique Parent (1960: 14) ofrece una lectura similar del potencial lírico del verso, algo que considera su inherente naturaleza. Su estudio procurará, pues, hallar los recursos con los que el poema en prosa substituye al “natural” del verso. Es decir, estamos ante una nueva tentativa de aproximación que parte de un menoscabo al respecto.

Parece según esto que se pueda hablar de lo versal como más fiel trasunto de inspiración poética –la referencia a Platón no es, parece claro, gratuita–. Como si el verso fuera la forma mimética del decir poético, la revelación fidedigna del instante poético. Y si lo poético es lo revelado, parece que el verso sea entendido entonces como lo rescatado del bloque integral, mostrenco, de la prosa. Se plantean varios interrogantes en esta larga cita de interés para el objeto de nuestro estudio aquí. En realidad, la posibilidad de responder a todos ellos satisfactoriamente nos acercaría a una comprensión más atinada de qué sea un poema en prosa y cómo se ordena en el universo de las formas textuales, especialmente frente a un poema en verso. Por de pronto, creemos que se ha atendido con suficiencia a la necesidad de demostrar que el poema en prosa ofrece voluntad de conformación ineludible en torno a la unidad párrafo y su subunidad, la oración. En principio, no creemos se le deba escamotear al poema en prosa su cabal naturaleza como *presencia sonora del significado mismo*. Podemos, no obstante, admitir que en algunos tipos de poesía en prosa, en efecto, lo especulativo esté presente con mayor protagonismo que en lo versal, como hemos visto era el caso de la prosa de poeta estudiada por Fredman. La función de nuestro objeto de estudio quedaría tipificada en cuanto que respuesta más idónea a la mayor necesidad de acoger lo reflexivo en el ejercicio poético. Harto más difícil parece, sin embargo, atender con precisión a la cuestión del *canto* en el poema en prosa, esto es, la concurrencia ineludible de lirismo que, veremos, es puesta en entredicho por parte de la crítica en su ideario. Se ha esgrimido precisamente esa mayor distancia entre palabra y sujeto proferente como uno de los rasgos definitorios del poema en prosa (Sandras, 1994: 149). ¿Estamos entonces ante una nueva forma poética que, atendiendo también a la mayor dependencia en lo

contemporáneo para con el medio escrito del poema, deja en un segundo plano la naturaleza de *canto* del discurso, dimanada de su inicial oralidad, para entregarse a una nueva voluntad crítica, y por tanto distanciada, para con lo proferido?; o más bien, el poema en prosa, también susceptible de metricidad en su conformación, por satisfacer el criterio platónico esbozado aquí por Ballestero, ¿aspira a una sana indiferenciación ideológica –y formal– para con su homónimo en verso? A continuación pasamos a ocuparnos del planteamiento formal, es decir, el rastreo de claves de iteración en el edificio textual del poema en prosa. Dejamos para el final de este capítulo lo relativo al problema de la enunciación.

Pero antes, queremos añadir a la reflexión de Manuel Ballestero la de Yves Bonnefoy. Concretamente cuando avisa de dos peligros que acechan a la poesía en su labor fundamental: “desgarrar la red de la representación para alcanzar más presencia en el mundo en que vivimos” (Bonnefoy, 2002: 74). Se trata de dos riesgos que también entendió como tentaciones en el ideario de nuestro objeto de estudio Suzanne Bernard: de un lado, el discurso novelístico, “la ficción, siempre demasiado cerrada en sí misma” (Bonnefoy, 2002: 74); y de otro, el ensayo, justamente lo opuesto, es decir, demasiado expuesto al peligro de la disolución. Se cualifica así el polo septentrional de la dicotomía norte-sur en torno al cual ha cifrado Marta Agudo (2003: s. p.) la latitud de nuestro objeto de estudio. Pero se trata de dos cantos de sirena, ficción y teoría, constitutivamente propios del poema en prosa, y sobre los cuales discurren estas páginas. Y es que el desvelamiento que efectúa la poesía puede ser puesto en peligro por la excesiva opacidad de la ficción, la impenetrabilidad de lo computado, su falta de intervalos que oxigenen la presencia efectiva del discurso; y, por otro lado, por la entrada desmesurada de aire, el exceso especulativo del ensayo. El poema en prosa, según esto, debe tener cuidado en no escorarse demasiado hacia ninguno de estos polos.

Si queda fijado en demasía por veleidades de ficción, la presencia vendrá ocultada por una máscara de suficiencia que hará innecesaria esa naturaleza presencial; o redundante. Si, por el contrario, se abre en exceso a la denuncia del proceso, acabará no acogiendo ninguna presencia, diluida su propuesta de mundo en la relatividad de las coordinaciones. Para contrarrestar esto, no habría que tener miedo, pues, a infundir en el poema en prosa renovado lirismo.

4.2 Configuración iterativa del modelo

4.2.1 El concepto de matriz

Volviendo al modelo propuesto por Michael Riffaterre, queremos abordar a continuación el concepto de *matriz*, uno de los pilares sobre los que basa su análisis y que, visto lo anterior, se nos aparece en relación difícil con la paratáctica naturaleza de la oración generativa⁶⁶. Según Michael Riffaterre (1978: 19), de la transformación de la matriz, una frase mínima y literal, surge en realidad todo el poema como una perífrasis compleja y no literal. Y la forma de actualizarse la matriz en el texto no es explícita. En realidad, el poema, ya sea en verso o en prosa, es generado como fruto del viraje (*detour*) que el texto lleva a cabo con respecto al eje de la mimesis, con la intención de extinguir todas las posibles variantes de la matriz. Y cualquier ingerencia en esta duración máxima de discursividad, dada una matriz inicial, producirá efectos evidentes en el texto, pues a mayor longitud corresponde una mayor recurrencia en la afloración

⁶⁶ Ya Jakobson había hablado del término en un proceso también de derivación: "Against the background of the integral matrix, the effect of the variations of phonic, grammatical, and lexical forms and meanings appear particularly eloquent" (Jakobson, 1987: 6). Trabajo de Riffaterre será dejar fuera del proceso el aspecto fónico, desarrollado con creces por el propio Jakobson, por otra parte, e intensificar su potencial semántico.

de variantes⁶⁷. El texto no puede nunca dejar de reproducir la estructura jerárquica imperante, constante: “The text in its complexity does no more than modulate the matrix. The matrix is thus the motor, the generator of the textual derivation, while the model determines the manner of that derivation” (M. Riffaterre, 1978: 21). De interés para nosotros aquí es subrayar las afinidades entre esta idea de modelo como manera de darse la derivación y los soportes, versal o prosístico, del poema. Esto es, entendiendo la matriz como germen de significación, el poema en prosa es sólo uno de los modelos poemáticos, es decir, de sus manifestaciones –vale también *determinaciones*– textuales, siendo el soporte versal únicamente el modelo que ha venido siendo favorecido con más ahínco por la tradición. Es importante, pues, entender el poema en prosa no como subcategorización de la prosa poética, sino como exponente en toda regla del universo *poemático*.

4.2.2 La sobredeterminación

Michael Riffaterre hace notar, volviendo a su modelo, que la jerarquización del sistema es tal que incluso en casos extremos de catacrexis, es decir, aun cuando se abusa de la desviación tropológica, el poema siempre sale airado (M. Riffaterre, 1978: 21), ostenta blindaje significacional⁶⁸. En realidad esa sobrepotenciación del eje semiótico

⁶⁷ Véase: Lotman, *apud* Jenaro Talens: “La polisemia de la lengua, al restringirse cada vez más, aumenta su plenitud artística” (Talens, 1999a: 23). La intensidad del poema, su propuesta de significación quedan perfectamente recogidas por Álvarez Ortega: “el poema debe llevar su expresionalidad a un estado de máxima tensión: que cada signo, en su concertación con los demás, contenga su núcleo de energía susceptible de producir, por unión o desintegración, otros núcleos menores secundarios, los cuales, en su conjunto, podrán ir configurando el sentido del discurso, la intención última del poeta” (Álvarez Ortega, 1997: 45).

⁶⁸ Al señalar cómo “la poesía infringe el principio de observación de prohibiciones sobre la combinación de determinados elementos en el texto”, Lotman (1988: 116) está aludiendo, sin nombrarla, a esta naturaleza blindada del poema que no es otra cosa que su *gramaticalidad*, una plena garantía significacional. Su descripción del mecanismo entiende que esta irrupción en el eje combinatorio cercana a la yuxtaposición “activa la función estructural de aquellos elementos cuya coincidencia constituye una

sobre el mimético, favorecida en especial por los rasgos antes propuestos de cerrazón y unidad, es lo que Riffaterre denomina sobredeterminación (*overdetermination*)⁶⁹. El texto está sujeto a un sistema *superior* que lo *determina*: la significación. El poema siempre se presenta como unidad problemática de sentido, con voluntad de querer decir algo más allá de lo dicho. Se da una “sobresignificación que el lenguaje adquiere en el poema” (Domínguez Rey, 1987a: 166). Como nuevos rasgos de poeticidad destacan entonces la *autosuficiencia* del poema –algo que veremos desestima la consideración como tales de determinados fragmentos de prosa poética–, y su *gramaticalidad*: el poema, en cuanto que símbolo, no sólo significa, sino que también *es*. Y este *ser* del texto poético no es otro que su expresión, de donde dimana su intrínseca iconicidad. De tal modo que se establece: “una relación determinada debido a la cual la propia expresión empieza a percibirse como representación del contenido. En este caso el signo, aun conservando su carácter verbal, adquiere rasgos del signo figurativo (icono) (Lotman, 1988: 192)⁷⁰. Estamos ante una suerte de fisicidad propia del objeto artístico, algo que Michael Riffaterre llama monumentalidad (*monumentality*)⁷¹. La intensificación semiótica del poema, su hacerse símbolo, viene a explicar también esa

condición necesaria para poder combinar estos mismos segmentos en un texto no artístico” (Lotman, 1988: 116).

⁶⁹ El término *sobredeterminación*, ¿podría ser de algún modo complementado por el de *sobreacentuación* (*overstressing*) tal y como Gerald Manley Hopkins lo entendiera en su práctica del *sprung rhythm* (Meschonnic, 1982: 253)? Jenaro Talens, por lo demás, recoge los orígenes marxistas –teoría de Althusser– de este término, *sobredeterminación* (Talens, 1999a: 21).

⁷⁰ Para Jenaro Talens (1999a: 79), los factores de composición son también generadores de semiosis, de significación. Por tal queremos entender aquí elementos esencialmente pragmáticos, ajenos al contenido en sí, que tiene en cuenta el autor en la codificación y pesan sobre los distintos agentes convocados en el proceso de recepción. Este estudioso los adscribe al ámbito de la connotación y suponen una suerte de escenario de significación o marco final de semiosis: “los connotadores [...] desarrollan una acción semiótica a un tiempo icónica y semántica; constituyen los síntomas de adhesión común de autor y receptor a un código determinado” (Talens, 1999: 80).

⁷¹ El poema presenta una configuración semiótica tan sólida que garantiza su integridad artística incluso cuando el género que motivó su existencia ya no es pragmáticamente pertinente en la descodificación (M. Riffaterre, 1978: 22).

emblematización de lo poético que lo objetualiza⁷². Es decir, el blindaje no se produce sólo desde dentro, aunando la carga gramatical de los formantes, sino que es sobre todo consecución impuesta, *a posteriori*, resultado de su erigirse en unidad problemática de sentido, en símbolo. Y téngase en cuenta que si damos a lo versal categoría de signo de poeticidad, éste sería clasificable como *clasema*, esto es, un factor de clase: “that is, the selection of poeticity markers is regulated by esthetic conventions outside of and in addition to the intrinsic individual features of a word or a phrase” (M. Riffaterre, 1978: 23). Y si el verso es signo poético pertinente para la significación del poema, su no ocurrencia también parece significativa. De tal modo que el poema en prosa, al renunciar al factor clasema (*claseme*) que es el verso, retrotrae lo poético al mismo interior del texto fomentando los factores idiolécticos de poeticidad (*idiolectic*). Se entienden entonces las miradas que antes viéramos dirigidas a buscar lo específico del poema en prosa en su interioridad. Esfuerzo que escenifica Suzanne Bernard (1959: 465) cuando habla con cierta vaguedad de *lógica interna* a través de elementos morfológicos. Porque, suprimida la marca poética del verso, queda saber si el lector es capaz de otorgar al poema en prosa la categoría de ese *algo más* (M. Riffaterre, 1978: 115) que caracteriza la percepción de poema y que, en su caso, añadimos, lo distingue de otros vertidos prosísticos paragrafícos. Típico de la poesía es y ha sido el verso. Pero, eliminado éste, ¿se puede hablar de un criterio intrínseco de poeticidad? ¿Qué hay en el poema en prosa que le otorga la sensación de unidad, y de unidad poemática, esto es, problemática de sentido?

En realidad, todo este estudio de Michael Riffaterre parece erigido a modo de confirmación de aquellas palabras de Suzanne Bernard: “on pourra toujours, dans un

⁷² Henri Meschonnic (1982: 275) señala que la función icónica del verso es tal sólo si accedemos a considerar la unidad versal como sinónimo casi exclusivo de poesía, lo cual hemos visto, no queda del todo lejos de haber sido la óptica tradicional al respecto.

poème en prose authentique, trouver une unité intérieure, sinon formelle, et découvrir les lois d'organisation interne qui en font un tout complet, une cristallisation poétique – un poème” (Bernard, 1959: 433). Lo que esta estudiosa veía como elementos simétricos (Bernard, 1959: 445), diversos a la simetría versal de ritmo y rima, pero no acertaba a definir con solvencia –hablaba allí de ritmos universales en un orden armonioso de dudoso ascendente pitagórico–, es retomado por la semiótica a modo de reto hermenéutico.

4.2.3 *La recurrencia del modelo*

Conviene señalar que la propuesta de Michael Riffaterre pasa por el fenómeno de la significación, la percepción de rasgos invariantes conforme la lectura va revelando equivalencias. Si en el verso la repetición seriada de variantes es ya en sí marca estética, “an index of difference, of artifact, perhaps of artifice” (M. Riffaterre, 1978: 116), la solución a qué sea la unidad formal del poema en prosa es para este estudioso una continuidad formal parecida (M. Riffaterre, 1978: 117)⁷³. Pero no una recurrencia rítmica como, denuncia este autor, ha querido ver toda la crítica enfrentada al poema en prosa, sino más bien una continuidad formal sita en un componente morfológico cuya marca exceda la mera ordenación secuencial⁷⁴. Aquí debemos recordar el fenómeno

⁷³ Véase: “The perception of constants is, I propose, the element that makes the reader sense in the prose before him an organization different from that of mere prose” (H. Riffaterre, 1983: 101). Según ella, sería la existencia de estas constantes lo que opera en el lector un efecto parejo al producido por formas fijas como la oda o el soneto. Lawler, por otra parte, recuerda lo siguiente respecto al modelo de Valéry: “Such is the typical aspect of Valéry’s lyricism in prose: its mode of repetition, its insistency of voice within a continuous paragraph” (Lawler, 1983: 169).

⁷⁴ Esta sobreabundancia lleva a Michael Riffaterre a concentrarse en el aspecto más desatendido y que, de manera global, podemos caracterizar como semiótico. No obstante, algunas consideraciones del ritmo pueden consolidar su análisis. Tal la de Tynianov, recogida por Domínguez Caparrós, que, pese a no contemplar el poema en prosa en concreto, sí alude a la función constructiva que ostenta el ritmo en el lenguaje poético (Domínguez Caparrós, 1988: 60). Para Clive Scott hay en el poema en prosa un patrón de entonación ordenativo de potencial simbólico similar a lo que Riffaterre entiende como significación: “Cadences become poetic when we find ourselves regularly returning to a particular one until we feel it

matricial y cómo la constante morfológica remite paradigmáticamente a la matriz y es ella misma, en cuanto variación léxica, matriz actualizada⁷⁵. Según esto, el poema en prosa substituiría la repetición de equivalencia secuencial que es el verso, una reiteración paradigmática, por otra: la equivalencia constante que cada nueva variante supone respecto a la matriz inicial. Es decir, conviene matizar la tendencia a ver la iteración formal como recurso exclusivo del verso, dejando para la prosa el procedimiento combinativo. El poema en prosa, en concreto, no renuncia en absoluto a la constitución reiterativa como prueba la noción de matriz. Es ésta una muestra de lo que Wesling (1985: 20) ha llamado la suplantación del patrón de versificación por aquel de la gramática, revelando, así, que tampoco se trata de una gratuita abolición de reglas, sino de una propuesta nueva de las mismas, al fin y al cabo la poesía en prosa no deja de ser eso, objeto *formalizado* de lenguaje. Es más, el estudio de Riffaterre viene a desarrollar y acotar terminológicamente una percepción que se aprecia en estas palabras de Lotman: “Si renunciamos a considerar el texto en prosa como ‘no construido’ y nos planteamos descubrir su estructura, será evidente que el levantamiento de las prohibiciones para combinar según el eje sintagmático constituye el principio constructivo rector” (Lotman, 1988: 107). Pues, en efecto, la noción de texto como desarrollo en variantes de una matriz tal y como la propone Michael Riffaterre, pese a contener un ineludible mecanismo paradigmático –la matriz es el paradigma–,

controlling our reading; it assumes the proportions of an overseeing will, enveloping the narrative with an aura of absoluteness and depriving it of the capriciousness of fiction” (C. Scott, 1991: 352). ¿Constituirá este factor de aleatoriedad rítmica en lo narrativo rasgo de diferenciación entre las múltiples formas de ficción breve y nuestro objeto de estudio, sujeto a una suerte de necesidad rítmica sita en lo recurrente?

⁷⁵ Una buena ilustración del principio riffatteriano de matriz es el que ofrece Hermine Riffaterre en su estudio de un poema en prosa claudeliano donde la hilera formada por el motivo botánico del áloe, un rastro y, finalmente, un candelabro, imbrica metonímicamente el texto de forma iterativa en torno al referente en el que coinciden estas palabras (*nodal words*). Todo ello enriquecido por el caudal semántico, respectivamente, mítico, guerrero y religioso, adherido a su significado (H. Riffaterre, 1983: 113).

constituye también muestra de combinación en el eje sintagmático, esto es, en la superficie del texto⁷⁶:

I propose that what characterizes the prose poem is a matrix with two functions instead of one: it generates significance, as in all poetry, and it generates a particular formal constant [...]. Two sequences derive simultaneously from the matrix; their interferences differentiate the poem from the prose, as would verse: not only is the text overdetermined, it is conspicuously overdetermined (M. Riffaterre, 1978: 117).

La garantía de poeticidad, según esto, no la da el verso, secuencia iterativa paradigmática, sino la variante semántica o morfológica: la secuencia paradigmática en un sintagma, la ausencia de concesiones a la gratuidad discursiva, el que cada formante textual venga marcado. Lo cual explicaría su brevedad, pues el rasgo anteriormente visto, el poema como explotación exhaustiva de las posibilidades de la matriz, queda garantizado al participar ésta doblemente en el texto: en el poema en prosa, un solo desarrollo equivale a dos en el poema en verso (M. Riffaterre, 1978: 124)⁷⁷.

⁷⁶ Nos parece significativo recoger las palabras de Lotman (1988: 115) en torno a la susceptibilidad de reducir el texto –“signo de contenido único” (Lotman, 1988: 213)– y cada uno de sus componentes fraseológicos a una palabra, por cuanto que éste es también el mecanismo que subyace al análisis derivacional de Michael Riffaterre (1978: 21). Por lo que respecta a la peculiaridad que este último quiere ver en el poema en prosa, creemos que hay similitud entre su propuesta y las siguientes palabras de Paducheva que recoge Lotman al tratar las relaciones intratextuales: “La cohesión del texto en un párrafo se basa en gran parte en la repetición en las frases contiguas de unos mismos elementos semánticos” (Lotman, 1988: 116). Poema en prosa y párrafo obedecerían a una organización textual parecida. Por último, no nos resistimos a señalar las coincidencias que, nos parece, se pueden trazar entre la matriz riffaterriana y el *archisema* de Lotman, “núcleo semántico que surge en la intersección de los campos de los significados de cada una de las principales unidades semánticas” (Lotman, 1988: 190). Si bien la primera potencia las relaciones de derivación, y el segundo las de oposición, ambos revelan la existencia de una afloración semántica continua en la estructura del texto en prosa.

⁷⁷ Sería de interés revisar a la luz de esta forma de darse la poeticidad en el poema en prosa la configuración metafórica que quiso ver Jakobson en la poesía, donde el eje de la similitud planea sobre aquél de la contigüidad. En un primer vistazo parece que la ya clásica tesis del lingüista ruso, “any metonymy is slightly metaphoric and any metaphor has a metonymic tint” (Jakobson, 1987: 85), quedaría reforzada al constatar Riffaterre que el potencial semiótico del eje de la contigüidad no es dependiente del esquema versal de repetición paradigmática, sino que opera también a un nivel reiterativo puramente semántico. En realidad, Riffaterre parece responder al desafío lanzado por Jakobson en su ambiguo reconocimiento de la prosa poética: “‘Verseless composition’, as Hopkins calls the prosaic variety of verbal art –where parallelisms are not so strictly marked and strictly regular as ‘continuous parallelism’ and where there is no dominant figure of sound– presents more entangled problems for poetics, as does any transitional linguistic area” (Jakobson, 1987: 89). No parece, por otro lado, irrelevante que Hopkins, un poeta tan atento al factor rítmico en su poesía tuviera entre sus ocupaciones el estudio de la prosa

Se observa aquí un sugerente acercamiento al elusivo ámbito del poema en prosa. Mérito indiscutible de Michael Riffaterre es entrar de lleno en un terreno de difícil tránsito. Bien es verdad que lo hace más con la mirada puesta en la validación del sistema teórico que buscando aclarar las claves del objeto de estudio. De ahí que las conclusiones sean quizá de excesiva complejidad para su aplicación, mayormente si tenemos en cuenta la terminología desplegada. Con todo, lo más granado de su conclusión final, la naturaleza eminentemente intertextual del poema en prosa, es algo que posteriormente ha sido reconocido por otros estudiosos y que merece cierto detenimiento.

4.3 La proclividad intertextual del poema en prosa⁷⁸

En una mirada posterior al poema en prosa, Michael Riffaterre (1983b) ha querido insistir en la configuración marcadamente intertextual del fenómeno. Allí cualifica el alcance del intertexto en el proceso de la semiosis: cuando una anomalía obstaculiza la comprensión de un texto en el nivel de la mimesis, el lector activa un mecanismo intertextual para completar la carencia; si esta necesidad completiva es percibida por el lector como una constante, algo que unifica en su continuidad el texto, éste se convierte a sus ojos en *poema* (M. Riffaterre, 1983b: 119)⁷⁹. La complejidad del

poética. Bien que siempre considerara la poesía, esto es, el verso, la máxima manifestación de creatividad literaria (Simon, 1987: 72).

⁷⁸ Barbara Johnson abunda sobre la naturaleza intertextual en el poema en prosa desde sus albores, asociándolo a la mirada crítica que esta forma lanza a la historia literaria: "Tout se passe comme si le poème en prose était inséparable *par principe* de l'existence d'un autre texte : comme si, dans le poème en prose, l'inédit, c'est précisément le réédité" (Johnson, 1976: 452). Véase también Vincent-Munnia (1996: 413-417), quien cifra en la intertextualidad de los primeros poemas en prosa un recurso más de distanciamiento poético y contraposición genérica (*inter-généricité*).

⁷⁹ Habrá, por lo demás, siempre dos modos de intertexto, ejemplificados en su análisis de un poema en prosa de Francis Ponge. Uno es obligatorio, esto es, a él debe su feliz interpretación como poema en prosa el texto; otro aleatorio, más lejano en la tradición, tenuemente sugerido y, por tanto, fácilmente olvidado. De ahí que sea prescindible en su aleatoriedad (M. Riffaterre, 1983b: 123). La asistencia del otro tipo de intertextualidad, sin embargo, es imprescindible para la recta lectura del texto como poema, pues el

sistema no obsta, más bien al contrario, para su patente inoperancia: no siempre se hace posible el recurso feliz al intertexto adecuado. Es decir, el poema en prosa estaría peligrosamente marcado por la posibilidad de su fracaso como artefacto significativo.

Años más tarde, un discípulo de Riffaterre, Stamos Metzidakis (1986) propuso un nuevo modelo intertextual para el poema en prosa, también de incierta eficacia real en su prolijidad⁸⁰. Ambos modelos revelan, sin embargo, una configuración del poema en prosa bastante alejada del ordenamiento laxo o no repetitivo, y desvelan lo que no es sino una patente realidad: su conformación textual es profundamente iterativa. Y ello sobre todo como señal al lector, quien percibirá siempre la existencia de una suerte de mínimos de iteración (Metzidakis, 1986: 124). Parece, de hecho, como si fuese esta naturaleza repetitiva no explícita lo que hubiese signado al poema en prosa como objeto de estudio especialmente caro a la semiótica, la cual lo utiliza como precioso campo de trabajo donde rastrear la naturaleza iterativa de lo literario (Metzidakis, 1986: 125).

Recapitulando, es característico del poema en prosa su renuncia al modelo tipificado por la tradición –renuncia que en algunos estadios de su desarrollo, lo veremos, es plenamente susceptible de lectura ideológica–. Como principal consecuencia, el párrafo, nuevo formato seleccionado, adquiere más posibilidades de significación, se semiotiza como soporte textual, viniendo a constituir rango equiparable

significado de ciertas palabras sólo es completamente desvelado gracias al intertexto. Es más, es el propio lector quien recurre a este último ante la imposibilidad de correcta lectura que se le ofrece (M. Riffaterre, 1983b: 124).

⁸⁰ Describe dos tipos fundamentales de intertexto. Por un lado el eco de otros textos o formas (Metzidakis, 1986: 33), algo que define el género para él; por otro lo que llama *phrasal intratextual repetition* (Metzidakis, 1986: 72), un mecanismo de iteración muy parecido al concepto *matriz-variante* de M. Riffaterre. Se trata de repeticiones tanto lexicales como sintácticas; más aún, explicativas de la peculiar ordenación métrica del poema en prosa y su escasa *libertad* rítmica (Metzidakis, 1986: 74). Concretamente, su modelo preve tres niveles de manifestación intertextual: discursivo –la mimesis genérica–, frástico –fragmentos del texto antedatado–, y léxico –palabras clave compartidas con aquél–. Así edificaría el poema en prosa su particular propuesta ecoico-subversiva con respecto a formas recibidas. Eliminado el nivel discursivo, como es obvio, el intratexto se levanta sobre los niveles frástico –donde radica la ordenación rítmica particular del poema en prosa–, léxico –lecho de la matriz riffaterriana–, y paragramático, nivel más próximo a la superficie del texto. Este último se subdivide a su

a la función emblemática del verso; otorgándole al lector una suerte de presciencia receptiva en su acercamiento a la página. A su vez, esta ausencia de marca exterior fuerte instaura una serie alternativa de valores expresivos en elementos como el párrafo y la oración que devienen así auténticas unidades composicionales. Es el potencial semántico de la matriz, por otra parte, lo que viene a explicar el funcionamiento de este fenómeno poético. Y el epíteto recuerda aquí la adscripción plena del poema en prosa a la poesía, a diferencia de la prosa poética. La matriz explica, además, que el ordenamiento del poema en prosa sea tan susceptible de jerarquía como cualquier poema en verso. En ambos casos, poesía en prosa, poesía en verso, estamos ante un objeto que se hace símbolo delante de nosotros. Lo definitorio del poema en prosa no es entonces tanto un desarrollo rítmico peculiar próximo al universo prosístico, lo que quiere ver una parte de la crítica, como su desenvolvimiento con respecto a un nudo originario que no desprecia en absoluto la iteración como estrategia expresiva.

Las implicaciones a la hora de afirmar la autonomía terminológica y espacial del poema en prosa, el objetivo de este epígrafe, nos parecen claras: por encima de toda contradicción terminológica, el poema en prosa ofrece un ámbito de denotación suficientemente emancipado del poema en verso, del que lo separa su renuncia a la constitución seriada y su propuesta de una plasmación espacial tan significativa como la versal.

4.4 El problema de la enunciación

El problema de la enunciación en los estudios literarios es complejo, máxime al hablar de poesía, cada vez más entendida y estudiada en torno al mismo. Aquí no se

vez en tres apartados: anagramático –letras que forman una palabra a posteriori–, icónico –letras repetidas

ofrece una lista exhaustiva de las referencias bibliográficas que han abordado el tema, sino sólo unos botones de muestra que ayuden al análisis de lo que nos ocupa en estas páginas. Porque parece conveniente dar con el lugar que ocupa el poema en prosa en el mapa mayor de la lírica. Esto es, ubicarlo convenientemente dentro de la propia fenomenología del *poema*. Nuestro esfuerzo hasta ahora se ha detenido en el estudio de los aspectos más puramente lingüísticos del fenómeno. No obstante, como recuerda Fernando Cabo (1998: 16), una mirada al modo como se da la enunciación en el poema parece complemento necesario al análisis pura o principalmente lingüístico. A fin de cuentas, nadie parece discutir “la importancia del tratamiento del yo al estudiar la adaptación de la taxonomía de los géneros en cada momento histórico” (Prieto de Paula, 1996: 330). Y la función que el poema en prosa haya sido llamado a desempeñar en este marco puede ser tremendamente significativa si tenemos en cuenta que su propuesta es en sí misma un modo de hacer conflictiva la lírica. Pero no sólo por eso. También porque desde sus orígenes, se trata de una forma adscrita a la expresión del yo, “bien sea en forma de confesión, de meditación, de rêverie, de diario o de escritura autobiográfica” (Millán, 1989: 34). Es más, por aquellas fechas se valoraba su selección como ámbito expresivo de mayor veridición o proximidad al yo dicente, lo que inserta al poema en prosa directamente en el debate de la modernidad lírica. Debate en torno a la presencia o a las múltiples formas de ausencia del yo del enunciado en la enunciación que ocupará a los poetas analizados con detalle en la segunda parte de este trabajo, los cuales vieron cómo este planteamiento dialéctico informó su selección de nuestro objeto de estudio. El detenimiento en la enunciación parece, en definitiva, relevante. Máxime vistas las limitaciones que la clasificación genérica al uso ofrecía en este sentido: “La lírica se entiende mejor como tipo de discurso centrado esencialmente en torno a una

sin formar combinación semántica-, silábico –sílabas que se repiten– (Metzidakis, 1986: 111).

determinación enunciativa, que como género en un sentido tradicional” (Cabo, 1999: 109).

Para José María Pozuelo Yvancos, lo que verdaderamente caracteriza a la enunciación lírica es un modo de inmersión en el presente que procura precisamente su *indeterminación enunciativa*, algo que:

contribuye a crear un contexto enunciativo muy peculiar que requiere del lector una actitud especial de recepción, que no reclama tales contextos y acepta los vacíos situacionales no como una merma, sino como un esquema discursivo necesario para el tipo de recepción y para la consecución de los fines de tal discurso (Pozuelo, 1998: 55)⁸¹.

Este criterio se muestra por sí solo ya válido para diferenciar el poema en prosa de otras variedades textuales adscritas al ámbito narrativo, modalidad esta última que, según recoge este estudioso, suele determinar el contexto de su enunciación mediante la puesta en escena de un narrador suprahumano en sus capacidades de control sobre el enunciado (Pozuelo, 1998: 55). Lo veremos con mayor detalle. El hecho de que, ausente el narrador, el poema efectúe con éxito su recorrido hacia la comprensión del lector nos habla de la existencia de una: “*identidad de discurso* como realización de esquemas de discurso institucionalmente reconocidos y sobre los que hay una competencia basada en realizaciones históricas de emisión y lectura” (Pozuelo, 1998: 57). Es decir, trasladando

⁸¹ Sultana Whanón (1998: 99-105) intenta aclarar la complejidad que este término, *enunciación*, el cual bajo criterios puramente lingüísticos sería sinónimo ancho de comunicación, alcanza en los postulados de Hamburger. Aquí entendemos la enunciación lírica como la forma ilocutiva que toma en el poema la transmisión de un contenido proferido por un sujeto, cuya ficcionalidad ya nadie pone en duda, a otro en condiciones pragmáticas de recepción como se verá inmediatamente, por lo común fuertemente codificadas. Según Meschonnic, “le sens étant l’activité du sujet de l’énonciation, le rythme est l’organisation du sujet comme discours et par son discours” (Meschonnic, 1982: 217). El sujeto se hace un hueco en el significant; la enunciación cruza el umbral de lo lingüístico (Meschonnic, 1982: 342). Se produce el fenómeno recogido por Pozuelo Yvancos de *discursivización* del texto: “El discurso mismo es una función del sujeto de enunciación y viceversa” (Pozuelo, 1994: 188). Recuerda Monroe, por otra parte, que la división platónica, atenta a la oralidad, de las tres modalidades genéricas, drama, lírica y épica, define a la segunda de éstas como “the *genus enarrativum* or *enuntiativum* (subsequently associated with the lyric)” (Monroe, 1987: 50). ¿Es la lírica entonces el modo enunciativo por antonomasia?

el debate de la enunciación al discurso, se tomará como poema lo que el lector, en un determinado momento de la historia literaria lea y espere leer como poema⁸². Obviamente, el que el poema en prosa subvierta una de las asunciones convencionales al respecto, a saber, que la poesía se identifica convencionalmente con el verso, problematiza doblemente su configuración enunciativa.

Se ha señalado que, para el poeta, “il ne doit exister aucune distance entre lui et ses mots” (Sandras, 1995: 146). El discurso prosístico, por su parte, admitiría o llegaría a exigir, según esto, grados de distanciamiento para con el autor⁸³. El poema en prosa adoptaría una posición intermedia. Pero parece Sandras, según esto, partir de planteamientos cercanos al Bajtín del autotelismo lírico, y olvidar que el discurso de la lírica es susceptible de “ser perfectamente dual (esto es, bivocal) y tener como fin, gracias al soplo de la ironía, provocar la inseguridad del lector” (Abuín, 1998: 127). Convendrá matizar entonces los rasgos característicos del poema en prosa frente a su homónimo en verso, pues parece claro que el modo lírico ya conoció, antes de la llegada del poema en prosa, ejercicios continuados de autocuestionamiento en los que la ironía no era valor ausente.

4.4.1 Diversidad enunciativa

Pero continuando con Sandras (1995: 145-147), nos parece de interés traer a colación los rasgos que tipifica para el poema en prosa. En primer lugar, su plurivocalismo, algo que afecta a la unidad de la enunciación. Las voces diversas que

⁸² Acerca de la historicidad de la expectativa de recepción y su incidencia en una concepción *blanda* de los géneros literarios, véase Bousoño (1985, II: 259).

⁸³ Véase: “en lo lírico, la subjetividad que enuncia o dice el verso se *abole como sujeto separado* y se instala como simple luz interior o *conciencia de su propio decir*. Presencia de lo musical y supresión de la diferencia entre *subjetividad* y *palabra* se condicionan” (Ballester, 1990: 126).

puede llegar a acoger en un mismo discurso, la entrada de la ironía, la burla, el humor y, en última instancia, el metalingüismo minan una concepción *fuerte* de poema, ofreciendo más bien reflejo de una obra ideal ausente (Sandras, 1995: 60). Estaríamos entonces ante un soporte perfecto en su alusividad para transmitir esa no pertenencia latente en la fragmentariedad del discurso *débil* de la (pos)modernidad. Equivocidad en la dicción que no tiene por qué ser equivalente a una huida del enunciado moral (Sandras, 1995: 146). La agresividad es el segundo rasgo de distanciamiento que Sandras ve en la peculiar enunciación del poema en prosa. Agresividad que debe entenderse más como trasunto de tensión –enunciación heterogénea: el *yo* frente a toda una plétora de formas del *tú* (Sandras, 1995: 147)–, que como pura violencia. El caso de Baudelaire es significativo al respecto: el *tú* de las *Flores* da paso al propio lector en los poemas en prosa. La vena crítica y metapoética del fenómeno queda nuevamente subrayada. Tanto es así que esta distancia, según Sandras, marcaría la incapacidad del poema en prosa para tratar ciertos discursos: “Son ‘je’ ne cherche pas à s’unir à l’autre, il n’est pas ‘fusionel’ : d’où la rareté des poèmes d’amour en prose, ou des poèmes dans lesquels un sujet voudrait faire partager sa mélancolie ou sa souffrance (Sandras, 1995: 148)⁸⁴. Por último, el poema en prosa se especializaría en una modo de *dar a ver*, frente a la ya aludida intransitividad del poema en verso. Es lo que María Victoria Utrera (1999: 274) llama una *poética de la mirada*, algo que ella quiere ver como rasgo de esta modalidad de escritura, sesgada siempre hacia la contemplación, cuando no el propio cuestionamiento, de la realidad. Pero todo ello no es equivalente de la función descriptiva con que, en sus inicios, el poema en prosa fue encasillado. Russell Edson, desde la atalaya privilegiada de la propia creación poética lo ha señalado: “Unless one is

⁸⁴ Breunig recuerda la proclividad al uso del verso para el modo lírico por parte de poetas que de otro modo frecuentan excelsamente el poema en prosa (Breunig, 1983: 18). Monroe (1987: 311), su deslirificación (*delyricization*) en una línea enunciativa, la más próxima a lo parábólico.

describing something entirely different than what one knows of the given world, description is deadly to a prose poem” (P. Johnson, 1999: 93). Y aquí es donde Sandras ve precisamente su mayor potencial moral, algo que lo acercaría a la fábula. A diferencia de ésta, sin embargo, no discurre en torno a generalidades, sino que se centra en ámbitos de la particularidad. Nuestro objeto de estudio, concluye el estudioso francés, “admet des formes de distance et d'hétérogénéité dans le langage [...], exalte les droits de l'individu et toute forme de singularité” (Sandras, 1995: 149). Habrá que ver, pues, si en los poemas en prosa aquí estudiados se constata la naturaleza *no fusional*, por ponerlo en palabras de Sandras, del yo implícito; si, en concreto, se esboza una suerte de pantalla entre el lirismo –que habrá que cualificar en cada caso– y el sujeto. Tendremos ocasión de tratarlo con más detalle.

4.4.2 Fidelidad enunciativa

Parece de interés atender aquí al libro citado de Stephen Fredman y su estudio del signo moral que la prosa de poeta (*poet's prose*) puede ofrecer. Se trataría de un rasgo favorecido notablemente por la naturaleza no versal del texto, por esa suerte de fusión entre forma y contenido que habla de un esfuerzo de contención, de coherencia significativa legible en que lo contenido es, desnudo de prótesis tipográfica, a la vez el continente; en una palabra, el reconocimiento de perfil y sustancia conforme el poema se va haciendo –*ad hoc*, según vimos unas páginas más arriba: al permanecer fiel al momento de escritura (*process*) y a aquello que aflora entonces (*presences*)–, se instaura en el discurso así configurado una suerte de rectitud moral en la autenticidad de lo escrito (Fredman, 1990: 95). Y, si bien Fredman alude aquí a un modelo muy concreto, la prosa del poeta Robert Creeley –diferenciada, recordamos, por el propio Fredman

(1990: 96) del poema en prosa más convencionalmente atento a la modalidad breve–, creemos que su testimonio es válido para evidenciar el condicionamiento que reside en todo poema en prosa dada su renuncia al truco de ruptura versal: la escritura se entrega a una suerte de asunción de limitaciones en el recipiente, una síntesis de *proceso* y *presencia*, tal y como lo pone Fredman, que instaura una innegable asunción de autenticidad –algo, recordamos, no tanto aplicable al *bios* del poeta como al proceso de escritura–. La enunciación lírica se desviste aquí de pautas y trucos semánticos de vuelta para abandonarse a la necesidad de su propio fluir. Si el versolibrismo había venido a representar con más acuidad que el metro regular al sujeto de la enunciación y su progresivo deshilamiento en el poema, la prosa del poema, el poema en prosa se ofrece como discurso de mayor cercanía al fluir metonímico de la enunciación en su renuncia a la interrupción, al *verso*, recuérdese, ‘vuelta’, y la batería de trucos semánticos que éste conlleva. Dejando atrás esa ruptura convenida, también consabida, en la dicción, el poema puede ahora asumir una representación más fidedigna, más verdadera, de la enunciación.

4.4.3 ¿Lirismo matizado del poema en prosa?

Pero clave para un entendimiento cabal del modo enunciativo que propone el poema en prosa, para una comprensión de su propio ideario, en fin, será concretar el alcance exacto de su lirismo. Pues si este valor es en nuestro objeto de estudio cuestionable, si el poema en prosa ofrece un contenido lírico matizable, las consideraciones sobre la voz que en él nos habla habrán de ser necesariamente peculiares. El sujeto lírico ha sido perspicazmente visto por Karlheinz Stierle como un sujeto *problematizado* –algo que el poema en prosa vendría únicamente a corroborar–:

Es un sujeto en busca de su propia identidad, cuya articulación lírica está contenida en el movimiento de esta misma búsqueda. Por eso, los temas clásicos de la lírica son aquellos en los que la identidad se percibe como precaria: el amor, la muerte, la autorreflexión, la vivencia del Otro no representado socialmente, en particular, el paisaje (Stierle, 1997: 224).

Justamente, según Monroe, el valor del poema en prosa es la posibilidad que ofrece de trascender ese discurso monológico que durante la modernidad ha escenificado la lírica y acoger en su seno la plural dialogía del mundo (Monroe, 1987: 20)⁸⁵. Y esta restitución se llevó a cabo ejerciendo cierta violencia para con las formas estatuidas, especial e inicialmente contra la lírica. A modo de ilustración, traemos aquí las palabras, más sugerentes que precisas, de John Simon al intentar describir la distancia que el poema en prosa toma con respecto al lirismo: “In the lyric, things are transmuted into poetry and vanish into it; in the prose poem, they remain things, but become transparent and afford a glimpse into the poetry inside or beyond them” (Simon, 1987: 409). Al ubicar el discurso lírico dentro de un ámbito mayor, el poema en prosa deja al descubierto la falsa autosuficiencia de aquél. Primero gráficamente, exponiendo el subtexto tras la autocomplacencia versal en que ha campeado a sus anchas el sujeto lírico. Pero es que el aislamiento o enrocamiento de este último es denunciado, además, como falsa sublimación hegemónica –sólo como lo puedan ser los otros modos tradicionalmente intocables de lo literario, la novela y el drama–: “Turning the lyric’s valorized self back to the world, the prose poem exposes how comic and fragmented that self really is in the context of the social reality that negates its own sublime pretensions” (Monroe, 1987: 27). De hecho tal desvelamiento puede ser

⁸⁵ En el X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, “El cuento en la década de los noventa”, Kurt Spang (2001: 603) llamó la atención acerca de los términos *monológico*, una sola voz, y *dialogico*, no exactamente ‘más de una voz’, pues *dia-* aquí no denota

buscado deliberadamente por poetas para resaltar las contradicciones, para utilizarlas, en fin, como recurso, entre el dominio público y utilitario que se suele atribuir a la prosa y el *status* marginal del lenguaje poético en lo contemporáneo (Delville, 2000: 109). Inversamente al fenómeno ya señalado de llevar la prosa al poema, parece que estas estrategias pasen precisamente por ubicar el poema sin ambages en el territorio de la prosa, con todas las consecuencias, vamos viendo, de ello derivadas. Curiosamente, el trasvase no ha ampliado el horizonte poético, más bien al contrario, siendo el poema en prosa una suerte de paria marginal de las formas poéticas, ya de sí marginales en el mercado literario.

Crítica, revisión de lo propiamente expuesto, cuando no representado, que darán mucho juego al modelo de poema en prosa puesto en escena por las poéticas que en la segunda parte de este trabajo estudiamos. Subrayemos, pues, esta capacidad del poema en prosa: minando el discurso intelectual, filosófico y aspectualmente encumbrador de un perpetuo presente que es en realidad fiel proyección del solipsismo autopresencial del modo lírico, a través de su inmersión prosaica en la realidad, el recinto formal del poema en prosa se convierte en la zona de contacto con esa realidad y puede servir a modo de decantador del poema en verso: la gente, al fin y al cabo, como descubriera el personaje de Molière, habla en prosa⁸⁶. Y todo ello, encapsulado ya en el proyecto romántico de crítica del *yo*:

The Romantic idea of a perpetual self-critique implied by Schlegel's reference to a "chain of inner revolutions" anticipates the prose poem's subsequent decentering of the subject from its privileged site and the site of its privilege in poetry-as-verse –the prototype of the

dualidad dialogal, sino un simple prefijo deféctico. Él propone, para aquellos discursos que recogen más de una voz, el término *polilógico*.

⁸⁶ "Dragging the lyric into what Bajtín calls 'a zone of contact with reality'" (Monroe, 1987: 27). Se ha observado también cómo el poema en prosa oscila entre dos polos, "la liberación hacia lo absoluto (la libertad total en la expresión de cualquier idea) y el acercamiento a la realidad (objetiva, cotidiana, histórica y social)" (Font, 1976: 56).

"literary" par excellence— to the site of its critique and social reinscription in prose, the privileged medium of philosophy, history, and politics (Monroe, 1987: 68)⁸⁷.

La autocrítica, como anverso de la autorrealización, ya figura en el mismo centro del decálogo romántico. Lo que el poema en prosa aporta, viene a subrayar Monroe, es una opción, por parte del autor, de inscribir esta crítica más reflexiva y eficazmente dentro del discurso no monológico, dialógico y social, de la prosa (Monroe, 1987: 69). Todo lo cual nos está avisando sobre la no gratuita selección de los poetas españoles en los años setenta al optar por el poema en prosa en sus poéticas. Esto es, convendrá señalar con mínima precisión la deuda que éstos tienen para con los nunca completamente apagados rescoldos de la hoguera romántica. No olvidemos lo que al hablar del principio romántico ha señalado Manuel Ballester, bien que no aludiendo directamente a nuestro objeto de estudio:

La conciencia romántica, no por inestabilidad adolescente [...], sino por una decidida voluntad de acoger en sí todas las dimensiones, tiene que entender ligados y coperteneciéndose esos dos momentos que parecen excluirse: lo formal y lo informe; de ahí la noción de forma fluida y vacilante, conformación que en su estructura retiene la movilidad (Ballester, 1990: 80).

¿De ahí, nos preguntamos, el poema en prosa?

Notoriamente, el terreno de común trasiego para el fragmento, una forma de precedente, y para el propio poema en prosa será el ámbito dialógico —*polilógico*— por

⁸⁷ Acerca del nuevo protagonismo noreuropeo en la teorización literaria con el romanticismo y la incidencia que en ello pudo tener el que escribieran en lenguas no romances, es decir, de prosodia no privativamente silábica y que se hubieran ejercitado en traducciones protestantes de la Biblia, véase (AA. VV., 1993: 22, 24). Los presupuestos del famoso prefacio wordsworthiano a las *Lyrical Ballads*, la indiferenciación esencial entre el lenguaje de la prosa y la composición métrica, fomentan ya la posibilidad de asociar poesía y prosa, así como la existencia de nociones como prosa poética o poema en prosa (AA. VV., 1993: 32).

excelencia, el *diálogo*⁸⁸. Con lo que toda una nueva problematización aguarda a la lírica y su monológica autosuficiencia. Como ya se ha apuntado, es Baudelaire quien asume la creación de las coordenadas especialmente ideológicas sobre las que se va a mover el poema en prosa⁸⁹. Y Baudelaire lanza su peculiar manifiesto envuelto en una cáscara de aparente romanticismo en el prefacio de los *Petits poèmes en prose* que es en realidad una muestra de sentido literario práctico. Allí, la musicalidad, los impulsos del alma, lo meditativo, paradigma de la mitología retórica romántica más extendida, sirven al poeta como voz amplificativa de lo que es precisamente una negación o crítica reductiva de estos rasgos tan común como erróneamente asociados a la exclusividad del ámbito expresivo del yo lírico romántico. Según Monroe, esta *coartada* neorromántica es en realidad utilizada por Baudelaire para introducir el recurso a un nuevo discurso, el cual aleja al sujeto de toda trascendencia autosuficiente para sumergirlo en lo social (Monroe, 1987: 98)⁹⁰. Desde el ámbito de la enunciación, sin embargo, lo más relevante es ver la polaridad de sujetos proferentes en estos poemas en prosa. Para Monroe, la abundancia de la tercera persona es clara muestra de la crítica emprendida al edificio autorreflexivo del yo lírico, mientras que la no escasa afluencia de un yo forma parte, a su vez, de un discurso que también se propone minar su otro referente fundamental: la asumida objetividad de la novela (Monroe, 1987: 105), esa fusión de primera y tercera persona en la perspectiva que caracteriza al poema en prosa (C. Scott, 1991: 356). La alternancia de ambos modos de dicción, en fin, supone el ir y venir constante del poema

⁸⁸ Ha recordado J. A. Millán (1989: 33) cómo lo fragmentario contribuyó a la constitución genérica del poema en prosa: frente al modelo del mismo practicado en el XVIII, de desarrollo narrativo largo, las traducciones fijaron su perfil de integridad fragmentaria moderna, el criterio esgrimido por Baudelaire.

⁸⁹ También Ballester (1990: 87) propone a Baudelaire como fin de trayecto del ejercicio de inconformidad y crítica del mundo comenzado con el principio romántico.

⁹⁰ Los primeros cultivadores del poema en prosa están en constante conflicto con el decálogo romántico. Robert Greer (1987: 2) señala cómo Mallarmé y Baudelaire buscaron, más que una desconstrucción en toda regla del subjetivismo, la puesta en práctica de estrategias revisionistas que sintetizasen poesía y prosa. Como más tarde Joyce o Proust, sufren la confrontación en un conflictivo pliegue de la tradición, "an intimate late-Romantic temperament" (Greer, 1987: 130).

en prosa entre los polos candentes de su propia denominación. Entre dos tentativas fallidas, diríase, pero generadoras de una tensión utópica sobre la que el discurso despliega su irreductible plurivocidad (Monroe, 1987: 269).

Todo lo visto hasta ahora relacionado con el problema de la enunciación apunta a una condición problemática del poema en prosa al respecto. De hecho, su especialización como forma poética parece haber respondido a esta naturaleza a la contra del lirismo más exacerbado. Y ahí radica precisamente su carácter contestatario en lo ideológico. Ahora bien, toda vez que se asiste a una sana indiferenciación de este talante en su ideario, toda vez que se percibe una indudable desideologización de la práctica del poema en prosa, es hora ya de recuperar para su propuesta estética el siempre inagotable venero de la lírica. Los poetas de los años setenta en España, lo que nos ocupa en la segunda parte de este trabajo, respondieron mayoritariamente a la situación de *cul de sac* a la que parecía abocada la poesía en los años sesenta con un poema en prosa más contestatario que pausadamente decantado en voz personal. Es lo que más abajo llamamos el recurso coyuntural al poema en prosa. Unos cuantos autores, no obstante, aquellos que estudiamos aparte, se ejercitaron de forma harto personal en la práctica de nuestro objeto de estudio. Dentro de éstos, aquellos que lo hicieron pasados los fuegos iniciales de artificio, o los que no abandonaron su ejercicio a lo largo de su dilatada obra, acogieron de modo diverso las posibilidades enunciativas en sus poemas en prosa. Virando hacia las formas narrativas, oponiendo precisamente el poema en prosa al rasgo enunciativo más repetido en sus coetáneos, informando la prosa de su poesía de calidades líricas, en fin, trazaron el paso intermedio hacia la realidad de la poesía en prosa en España hoy, pero no sólo aquí: un formato poético no ideologizado que puede recoger sin rubores cotas altas de lo lírico. Pensamos en un libro como *No amanece el cantor*, de Valente, entregado al canto pleno bajo signos de lo erótico o de

lo elegíaco, Premio Nacional de Literatura en 1992, toda una declaración de principios. La definición eminentemente crítica, paródica incluso, que el sujeto enunciativo ostentaba en los primeros pasos de esta forma genérica, su adscripción ancilar, asimismo, a la escritura pictórica o periodística, casaban difícilmente con el lirismo desatado que siempre se venía reservando para el verso. Diluidos estos anclajes en un periplo que sobrepasa ya los ciento cincuenta años, la especificidad enunciativa ha dado paso a la validez de nuevos usos sin suponer merma. Uno de estos nuevos modos de darse la enunciación en el poema en prosa, la entrada del lirismo, es sin duda el aspecto más prometedor que aguarda a esta peculiar forma de lo literario; y el garante, también, de su pervivencia en la predilección de los más jóvenes. No hay que olvidar que también se la ha catalogado como forma genérica *de escritura ontológica*, es decir, proclive al yo y su dicción (Mateos, 1995: 57), por lo que, nos parece, tarde o temprano había de encontrar su acomodo para la recta expresión de las sinuosidades del sujeto contemporáneo.

**5. DESLINDES GENÉRICOS: EL POEMA EN PROSA Y
FORMAS AFINES. LA DIFÍCIL ATRIBUCIÓN DE
GÉNERO PARA EL POEMA EN PROSA**

De entre los muchos problemas que todo acercamiento al poema en prosa plantea, no es obstáculo menor dar con una definición de su naturaleza genérica que sea satisfactoria. Los trabajos dedicados a esta tarea, es notorio, brillan por su ausencia en el panorama crítico (Olmo, 1995: 10). En no pocas ocasiones se pone el acento precisamente en la subversión genérica escenificada por esta peculiar forma poética, algo que, sin dejar de ser cierto, favorece indudablemente la dejación de un planteamiento frontal de la cuestión. No hay que olvidar que nuestro objeto de estudio no es la única contestación surgida al calor de una inflexión formal en poesía producida en un momento concreto. Suzanne Bernard (1959: 11) ya señaló que el poema en prosa, nacido para hacer estallar la carcasa rígida de las imposiciones normativas sobre el poeta, viene a sumarse a otros intentos de índole similar⁹¹. El problema que planteó, no obstante, fue el de una ruptura radical, irreversible. De ahí la dificultad de clasificación unívoca. Ahora bien, como ha recordado Yves Vadé (1996: 179), si es arduo dar con una definición genérica del poema en prosa, se puede, al menos, dirigir la mirada a las distintas aporías con las que ha topado la crítica al respecto.

Nosotros en estas páginas trazaremos un recorrido por los diversos intentos que se han llevado a cabo con el fin de ubicar el poema en prosa como categoría genérica diferenciada. Este cotejo no busca tanto la elevación del fenómeno a la condición de género como una mirada al mismo desde las múltiples aristas que ofrece su comparación con modalidades de escritura parejas de lo literario. Para ello emprendemos una serie de deslindes genéricos entre nuestro objeto de estudio y otras

⁹¹ Clive Scott (1991: 350) matiza el protagonismo del poema en prosa en el arrumbamiento de la normativa estricta de versificación. Según él, nuestro objeto de estudio opera más bien como receptáculo conciliador entre dos ámbitos, prosa y poesía, que en las letras francesas parecían excesivamente independientes uno del otro. Incluso el papel desempeñado en esta renovación métrica por el verso libre ha de ser matizado: la norma a romper parece haber sido más la de la longitud versal y la tiranía de la rima que la propia prosodia, flexible y rica en metros diversos (C. Scott, 1991: 360). Más matices: "The prose poem is only one example of the period's generally felt need to revamp the lyric by experimenting with new poetic forms" (Monte, 2000: 109).

formas frecuentemente puestas en relación con el mismo. Se inicia esta comparación con una breve mirada a los ámbitos colindantes de poema en prosa y versolibrismo, para profundizar luego en la necesaria desvinculación que debe producirse entre el poema en prosa y las diversas variedades de prosa poética, por lo común y, creemos, erróneamente, confundidas con él.

5.1 Poema en prosa, verso libre⁹² y versículo

Es conocido el transvase de ecos e influencias, tanto en el plano retórico como en el de los contenidos, que el soporte prosístico recibe del versal con la eclosión de la modernidad. La tentación de la prosa (Vadé, 1996: 173) en un siglo como el XIX marcadamente prosaico, parecía demasiado fuerte y, a la vez, una suerte de huída hacia delante, para los poetas. En el caso de España, por ejemplo, ha llamado la atención sobre ello Carlos Bousoño (1985, II: 210, 255) para el inicio del siglo XX y generaciones sucesivas⁹³. Pero paralelamente a la *suplantación* o asunción de funciones poemáticas por parte de los discursos prosísticos cuyo máximo exponente quizá sea el poema en prosa, se constata la existencia de un fenómeno ecoico desde el otro polo: la prosificación del verso. Dan noticia de ello, entre otros, Guillermo Díaz-Plaja (1956: 23), para quien este acercamiento ha supuesto el progresivo abandono del aparato retórico en pos de una mayor libertad expresiva; Michel Sandras (1995: 41), quien ve en la difuminación de lindes entre el poema en prosa y el verso libre síntomas de la crisis que aquejaría al verso en las dos últimas décadas del siglo pasado y de la que aún no se habría repuesto; Lotman (1988: 107), para quien las relaciones prosa-verso conocen un intercambio de recursos no estrictamente textuales; o López Estrada (1987: 114) al

⁹² Es fundamental el estudio de M. V. Utrera (2001), *Historia y teoría del verso libre*.

acuñar el término *línea poética* para designar una unidad mínima de contenido versal desprovista de marca métrica fuerte (Cuevas, 1972: 29; Spang, 1983: 75), como simple dimensión de voluntad creadora. Es el propio Cuevas quien hace sinónimo de esta línea poética al versículo. Vemos, así, cierta coincidencia terminológica en torno a lo que se podría entender como *unidad discreta de tipografía*, indiferenciación que ilustra lo borroso del contorno que separa en ocasiones unas formas y otras, verso, versículo, o incluso línea prosística. Recuérdese que ninguna prosa se presenta en línea ininterrumpida, sino que las limitaciones físicas de la tipografía obligan a que se disponga en líneas discretas, contribuyéndose así a una polisemia un tanto equívoca del término *verso* (Kelly, 1991: 83).

Abundando, además, en la consideración del término *línea poética*, acuñado por López Estrada para atender desde la teoría a los nuevos desafíos que plantea el versolibrismo, quizá convenga señalar que este estudioso lo diferencia convenientemente de la línea prosística. Y lo hace precisamente en torno a parámetros rítmicos (López Estrada, 1987: 120) o de longitud (López Estrada, 1987: 137): pese a que en ocasiones la línea poética también invada el espacio sucesivo debido a su extensión –casos para los que significativamente recomienda el marbete de *versículo*–, esta invasión del espacio textual no es constitutiva de su progresión como sí lo es en la prosa. El verso, la línea poética, sigue siendo definida, pues, por la *contención*. Ahora bien, no pasa desapercibido a López Estrada (1987: 119) el nuevo aprovechamiento de plasmación gráfica que la línea poética trae consigo, el hecho de que la *voluntad creadora* de impresión adquiera nuevo rango de constitución y definición poéticas. Algo que acabará siendo aprovechado de un modo fundamental por el poema en prosa. No es casual, como veremos, la relación entre nuestro objeto de estudio y la práctica

⁹³ Incluye algunas muestras Aullón de Haro (2000a: 140).

versolibrista. Especialmente en lo que se refiere a su cuestionamiento de la convención versal. Habrá que ver, sin embargo, la distinta cualificación que esta novedad conoce en ambas prácticas.

En realidad, estamos ante una crisis de las formas poéticas de la que emana, junto a otras modalidades de escritura, el poema en prosa:

If the poem became more prosaic, it was because prose was getting more poetic: the law of reciprocity was at work. This proves, if nothing else, the interdependence of prose and poetry, and, for the first time, posits the possibility of an art form that would unite these two related realms (Simon, 1987: 68).

Antonio Domínguez Rey, en su glosa del Octavio Paz que escribe *El Arco y la Lira*, describe sumariamente, aunque sin aludir de modo específico al poema en prosa, el viaje que hacen juntos verso libre y nuestro objeto de estudio:

El verso libre acentúa el triunfo del ritmo –imagen y analogía conjuntas– sobre el metro [...]. Estos dos movimientos recíprocos, del concepto a la imagen, de la prosa a la poesía, y viceversa, los denominaremos novema y povema, respectivamente. Prosa y poesía no son absolutos sino en sus extremos ideales: un lenguaje neutro de imágenes y ritmo, otro sumamente potenciado en esos componentes (Domínguez Rey, 1987a: 163).

Según Henri Meschonnic (1982: 599), el verso libre supuso un hito importante en la disciplina métrica por cuanto que venía a cuestionar precisamente el dominio teórico que había ejercido el metro sobre el factor rítmico. Como consecuencia de esta ruptura protagonizada por el versolibrismo para con el canon métrico, la teoría lo rechazó. La propia definición del término en Francia, lejos de concentrarse en rasgos positivos, optó por un acotamiento en torno a sus supuestas carencias: “non compté, non rimé, non-alexandrin” (Meschonnic, 1982: 601). El adocenamiento a que fue sometido pasó por ver un único rasgo *positivo*: la coincidencia en una sola unidad de tipografía y

sintaxis. Además, paradójicamente, al intentar neutralizarla, la disciplina métrica subrayaba una característica, la libertad, que no era ostentada en tal medida por el modelo. Suzanne Bernard (1959: 416) recuerda que para los propios simbolistas franceses el término verso libre no designaba un ejercicio libre de mínima reglamentación.

Parece significativo el aserto de T. S. Eliot al respecto: "*Verse libre* does not exist" (Eliot, 1917: 183). Este crítico y poeta, quien coincidió con el academicismo francés en definir el versolibrismo *in absentia* –“(1) absence of pattern, (2) absence of rhyme, (3) absence of metre” (Eliot, 1917: 184)–, estuvo atento a denunciar su falsa libertad. Para el caso del inglés, no obstante, su esfuerzo se concentró en demostrar la dependencia última que el verso libre tiene con respecto al patrón métrico tomado por modelo y subvertido buscando resultados más granados que la estricta regularidad (Eliot, 1917: 187). Para Eliot, el verso libre sólo puede fundamentarse en un sólido dominio del metro clásico (Eliot, 1917: 188). Llevado hasta las últimas consecuencias, todo lo que está dispuesto a admitir es el verso blanco convenientemente *desviado* del pentámetro yámbico y una dosificación del valor eufónico de la rima⁹⁴. En palabras de Clive Scott:

⁹⁴ Un escandalizable Eliot no vería con buenos ojos la práctica del poema en prosa que llevaron a cabo sus antecesores, los *British Decadents* (Delville, 1998: 5) En concreto, la indeterminación expresiva a la que aquéllos lo sometieron. Eliot prefería el marbete de *short prose*. Pudo haber influido en el joven Eliot su educación en Harvard a manos de profesores nada inclinados a la confusión de géneros (Utrera, 1999: 199, 297; Monte, 2000: 142); además de las connotaciones negativas que el proceso de Oscar Wilde, quien cultivó el poema en prosa, pudo haber representado para el avance del mismo en Gran Bretaña (Simon, 1987: 66). Para matices de relevancia con respecto a ambos supuestos, también a la aludida menor constricción prosódica del idioma inglés, véase Monte (2000: 132, 139-141). Para un estudio pormenorizado de la atención crítica y de creación dispensada por Eliot al poema en prosa, véase igualmente Monte (2000: 141-152). El montante de su hipótesis es de interés: Eliot utilizó el poema largo, rompiendo la concepción miope poena, para introducir en el verso los tramos necesarios de prosaísmo –la prosa del poema de Meschonnic–, lo cual hizo innecesario para él todo recurso al poema en prosa (Monte, 2000: 146). Más adelante (Monte, 2000: 279) muestra cómo el papel del malo (*villain*) en la historia del poema en prosa en inglés se lo otorgaron de forma escasamente rigurosa estudiosos como Benedikt (1976) o Murphy (1992).

no verse, however free, can avoid being an open invitation to read it in terms of verse habit; no rhythm, no line can get far enough away from some conventional paradigm not at least to be an allusion to it and no freedom has any meaning unless we know what it is freedom from (C. Scott, 1991: 354).

El verso libre, recordaba Tomás Navarro Tomás (1978: 459), no es del todo libre. Este mismo estudioso se hace eco allí de la *ponderada* recepción que Carlos Vaz Ferreira ofreció al fenómeno versolibrista. Su encomio, no obstante, no es muy diferente en puridad del brindado por Eliot o el propio Navarro Tomás. El academicismo del primero de éstos choca aun así con la acogida positiva que Vaz Ferreira (1920: 119, 121) protagoniza desde el respeto a la tradición métrica: todo intento de libertad en el verso ha de llevarse a cabo, en primer lugar, *además del* verso métricamente instituido, nunca substituyendo éste por entero; y, en segundo lugar, atendiendo a un modo de proceder que se rija por la espontaneidad en su constitución (Vaz, 1920: 8). Este estudioso avisa además sobre el peligro de confundir verso libre con prosa (Vaz, 1920: 9): la división lineal no basta. Si tenemos en cuenta que la liberación que apadrina es más métrica que, como reconoce corre el riesgo de ser entendido el versolibrismo, puramente silábica, ¿alude así a una constitución rítmica diversa entre el verso libre y la prosa? La crítica no ha tenido dudas a la hora de responder a esta pregunta: “las diferencias entre poema en prosa y verso libre no son una mera cuestión de grado, sino de dos formas distintas y diferenciadas” (Millán, 1989: 34).

Para Henri Meschonnic, el principal aporte del versolibrismo fue rescatar la línea en toda su desnudez, desvestida precisamente de número y rima⁹⁵. Es decir, se redujo el verso a su mínima expresión. Lo cual lo elevaba a un nuevo cénit: hacía de él un ritmo

⁹⁵ Por su parte Eliot, quien no cree pueda darse el verso sin metro, recordamos, atribuye a la falta de rima nuevas posibilidades estéticas, curiosamente, de valor prosístico: “Rhyme removed, the poet is at once held up to the standards of prose” (Eliot, 1917: 188). Como si, suprimida la marca de la rima, quedara al descubierto la arbitrariedad del verso –los *versos para ciegos* de los que hablará Juan Ramón, quien

(Meschonnic, 1982: 606). Las consecuencias no han dejado de sentirse: ha aumentado la exigencia poemática (Meschonnic, 1982: 607). La lectura de Meschonnic, dentro de su revisión del ritmo, viene a decirnos que el verso libre, unido culturalmente al poema en prosa, ha propiciado un fenómeno opuesto a éste pero, sin duda, complementario: lo que él llama la prosa del poema (Meschonnic, 1982: 611) –no confundir con la prosa del poeta de Fredman–. La prosa del poema, según Meschonnic, viene a ser el necesario trasunto de prosaísmo, de cotidianidad, de *distensiones* como lo pone Carlos Bousoño (1985, II: 263), que el poema en verso se ha visto invitado a aceptar cada vez con mayor ímpetu. Recogemos la reflexión de Vincent-Munnia al respecto por lo acertado de su planteamiento a la hora de atisbar el alcance total que el nuevo prosaísmo introduce, vía el poema en prosa, en lo poético:

La poésie alors, ayant assimilé la prose comme l'une de ses formes d'expression, n'a-t-elle pas aussi, avec le poème en prose, intégré un certain prosaïsme [...] ? Cela pose par conséquent non seulement la question de l'association de catégories littéraires jusque-là opposées, mais aussi celle du rapport de ces catégories avec des états de réalité ; autre subversión de frontières que détermine une orientation tout à fait nouvelle de la poésie, à l'origine de toute une poésie moderne (Vincent-Munnia, 1996: 229).

Prosa, discursividad, narración del poema no son, sin duda, lo mismo que poema en prosa. Ahora bien, estamos en todos estos casos ante una nueva concepción rítmica que deja atrás el número y acoge de un modo nuevo el trasunto subjetivo de la escritura. Y es a finales del XIX, según Suzanne Bernard (1959: 512), cuando se produce lo que ella llama un polimorfismo del poema en prosa (Rodríguez, 1999: 95), una liberación que lo aproxima a discursos vecinos, el narrativo, el descriptivo. Se trataría del fenómeno de *ósmosis* entre prosa y poesía que Bernard considera “la marque distinctive

concede idéntica función de tope y marca a la rima (Forrest, 1996: 270)– y, sin obturación aparente para su especificidad, se lo arroja en brazos de la prosa.

de la littérature moderne” (Bernard, 1959: 513). Clive Scott lo resume muy bien en las siguientes palabras:

Many of the poets of the later nineteenth and early twentieth centuries wanted something which would allow them to say as they went along, they wanted meaning to reside in the process of experience. Hence the pressure towards vers libre, and the growing traffic between poetry and prose. Prose was looked to because it moves at a pace of its own making, has an option on itself at every step, is able to capitalize upon coincidence, creates its own impetus and is good at registering life's miscellaneousness (C. Scott, 1991: 349).

No queremos dejar sin señalar en estas palabras la descripción de la prosa como modelo que recoge la experiencia de los poetas de modo simultáneo, sobre la marcha (*as they went along*), sin compartimentación. Se trata de argumentos similares a los que más arriba vimos acabarían cuajando en la tradición norteamericana. Igualmente, queda constatada la idoneidad del recurso a la prosa como mejor modo de reproducir la experiencia enunciativa. Mejor incluso, como apuntábamos, que el verso libre. Aun así, un estudioso de la talla de Navarro Tomás había ya incidido en “la idea del verso libre como aspiración a la expresión pura de la conciencia poética” (Navarro Tomás, 1978: 453).

Desde otro ángulo, Sandras recuerda que la práctica del verso libre vendría a ser consecuencia inevitable del uso continuado que conoce nuestro objeto de estudio: acogería a aquellos poetas que, huyendo del verso estricta y métricamente constituido, renunciaban también al poema en prosa (Sandras, 1995: 74). Caso paradigmático sería el de Apollinaire, “the only major poet of the century in France who chose to ignore the prose poem almost completely” (Breunig, 1983: 12), el éxito de cuya resistencia ha de buscarse, señala este último estudioso, precisamente en el cultivo continuado del verso libre (Breunig, 1983: 16). Como se ha señalado, el verso libre surge tanto como rechazo al verso regular como al propio poema en prosa (Guillaume, 1990: 96).

Y es notorio señalar cómo para Jorge Urrutia (1981: 722), y para Teresa Gómez Trueba (1995: 19), quien le sigue aquí, mientras que los simbolistas franceses habrían llegado del poema en prosa al versolibrismo, en España Juan Ramón Jiménez protagonizará un recorrido opuesto⁹⁶. Es decir, la prosa sirvió a los simbolistas para romper el molde versal estricto y procurar una nueva autonomía del verso (Bernard, 1959: 408; C. Scott, 1991: 361), oxigenándolo, por así decir, con el aporte prosístico tan necesario en un sistema estricto como el francés. Según Suzanne Bernard (1959: 413), el recorrido efectuado por los simbolistas de uno a otro soporte, de la prosa al verso libre, se habría producido al aclimatar la unidad rítmica y visual que es el verso a la unidad lógica que les venía impuesta o indicada por su frecuentación de lo prosístico. Se crea así el canon versolibrista: no en torno al ritmo, ni en torno al ojo, sino conformando el sentido a ambos. Por otro lado, la práctica progresiva del verso libre enriquecida de este modo con mecanismos de iteración laxa ejercitados antes en el poema en prosa (Bernard, 1959: 417), lleva a estos poetas a abandonar la praxis de este último en favor de una nueva eficacia artística hallada en el verso:

the grammatical units, phrases and clauses, which in regular verse had often been treated disrespectfully by rhythms and rhymes, [...] became the very rhythmic foundation of the verse. And it was because poets took such care to safeguard the intactness of grammatical entities, that these outgrew the sentences in which they occurred; a phrase was no longer a phrase but a line of poetry, every part of the sentence had a right to grammatical absoluteness, that is to say, containing its own order, entering the sentence only on sufferance, self-determining (C. Scott, 1991: 362).

⁹⁶ Esta singladura de Juan Ramón parece ser la misma trazada por Cernuda (Ramos, 1982: 28). En el caso del poeta sevillano, la moda versolibrista circundante le habría ayudado a llevar la experimentación de la longitud versal hasta ser capaz de acuñar una expresión poética en prosa. Juan Ramón, es notorio, pasó de la práctica versolibrista, que iba minando las estrofas rítmicas y de rima propias del verso canónico, a una expansión lineal conducente a la prosa que acaba anulando toda legitimidad a la pauta versal. Así se explica, por ejemplo, un poema en prosa como *Espacio*, de una longitud poco común en la tipología al uso.

A nosotros lo que más nos interesa, no obstante, es, no tanto constatar este enriquecimiento del sistema versal a expensas del prosístico, como observar que entre poema en prosa y versolibrismo no existe una gradación cuantitativa, sino que se trata de dos formas que, pese a su indudable génesis emparentada, devienen categorías poéticas diferenciadas. Algo no siempre contemplado con tanta nitidez en algunos estadios de la tradición, significativamente, en la práctica simbolista (Utrera, 1999: 191). En última instancia, el recurso al verso libre parece responder a un intento por enfatizar la secuencia métrica sobre la sintáctica, como señalaba Emilio Alarcos Llorach (1976: 242). Justamente lo opuesto al poema en prosa y el mayor protagonismo del ritmo sintáctico, oracional, aquí. El verso, o bien la oración, como patrón de medida rítmica, ésa parece ser la disyuntiva, en fin.

5.1.1 Versículo

Por lo que respecta al versículo, hay algún crítico que le concede el rango de ser una de las plasmaciones posibles del poema en prosa (Sandras, 1995: 41). Al igual que éste, presenta naturaleza híbrida devenida de su configuración exterior, ya que su alargamiento es muy similar al desarrollo amplificativo de la prosa; pero también por selección temática (Utrera, 1999: 25), pues fue el soporte utilizado en los textos bíblicos, aunque convenga matizar la naturaleza cabal del versículo aquí⁹⁷. El versículo garantizaría lo borroso del límite entre prosa y verso ya desde la tradición bíblica donde, lejos de conformar la idea de poeticidad asumida después en Occidente, sirve como

⁹⁷ Para Francisco Martínez, el versículo de tipo bíblico es “una simple acotación pragmático-textual numerada, urgida por la necesidad de la pronta localización” (Martínez, 1991: 64). López Estrada (1987: 85), sin embargo, resalta su naturaleza paralelística en torno a factores pragmáticos de índole mnemotécnico. Por lo demás, Francisco Martínez se muestra especialmente interesado en deslindar los predios de poema en prosa y versículo.

simple unidad rítmica desprovista de consideraciones métricas (Meschonnic, 1982: 474)⁹⁸.

Según Suzanne Bernard (1959: 413), si existiese una gradación cuantitativa entre la prosa y el verso, algo que ella pone seriamente en duda, ese estadio intermedio no sería el poema en prosa, mucho menos el verso libre (Utrera, 2001: 214), sino el versículo (Simon, 1987: 472). Es palpable la indeterminación prosódica, a medio camino entre la prosa y el verso, del fenómeno versicular, pues. Los contemporáneos de Saint-John Perse, por ejemplo, lo veían como un elemento intermedio de más lógica expansión que el verso libre (Bernard, 1959: 591), eliminando la arbitraria interrupción preconizada por éste, su *despotismo*, y, a la vez, más flexible y musical que la prosa. Forma híbrida, en efecto, su configuración parece más legítimamente nominable como versal que, sin más, como prosa. Ahora bien, de una versalidad entendida como lo hacía Claudel: el verso como idea aislada por un espacio en blanco⁹⁹. No hay que olvidar la tendencia inversa al verso libre. Precisamente esto es lo que hace posible entenderlo no ya como un verso que se dilata para acoger desarrollos prosísticos, sino como una prosa que se ciñe a medida que la tensión lírica la hace susceptible de tratamiento poético. El versículo así entendido sería no tanto la desintegración del verso clásico como el desarrollo último de la prosa¹⁰⁰.

⁹⁸ Meschonnic, recordando la historicidad a la que ha sido sometido el propio blanco tipográfico en la tradición, observa cómo los versículos bíblicos, "ignorent l'opposition occidentale entre prose et poésie" (Meschonnic, 1982: 299). Para una sugerente vinculación entre el universo expresivo bíblico y el ideario del poema en prosa, en concreto su adscripción más puramente lírica, ver John Simon (1987: 500). Para un estudio del poema en prosa y la prosa profética en la primera mitad del XIX francés, véase (Vincent-Munnia, 1996: 216-222).

⁹⁹ Asunción anticipada por un poeta como Khan, quien ve el verso, el nuevo *vers libre*, no ya como unidad métrica autónoma, sino como unión de ritmo y sentido, "un arrêt simultané du sens et du rythme sur toute fraction organique du vers et de la pensée" (C. Scott, 1991: 367).

¹⁰⁰ Una presencia acusada del modelo versicular en el poema en prosa le llevaría peligrosamente al exceso retórico, alejándolo de su lirismo constitutivo (Simon, 1987: 472). Recuérdese que Fredman pondera, sin embargo, la amplificación oracional de la prosa de poeta gracias, precisamente, al abandono del modelo lírico y su búsqueda de un valor especulativo. La oración generativa, en su frondoso desarrollo —no exclusivamente sintagmático, recordemos— se acerca así al versículo.

No podemos pasar por alto el estudio de Isabel Paraíso según el cual se da una diferencia clave entre el versículo y nuestro objeto de estudio, el poema en prosa, cifrada precisamente en la mayor o menor iteración formal de uno y otro. Esta estudiosa recuerda que si la menor periodicidad del verso libre, rítmica o estrófica, lo acerca para muchos a la prosa, en el caso del versículo el peligro de indiferenciación parece mayor. Para este caso ella propone el criterio del paralelismo, siendo su fuerte presencia sinónimo de naturaleza versicular, frente a los modelos que escenifican una mayor *progresión*, en ocasiones coincidente con un desarrollo más narrativo, propios, según esto, del poema en prosa (Paraíso, 1985: 390). Su hipótesis, creemos, se ve reforzada si recordamos la naturaleza bustrofédica del verso, aún latente en la recurrencia, el paralelismo, del versículo. No obstante, pasa por alto la constitución marcadamente paralelística de muchos poemas en prosa, los cuales, pese a echar mano de recursos de iteración formal, se verían ostensiblemente limitados para su clasificación incluidos sin más en el parámetro versicular. Otros factores, entre ellos los de índole pragmática, inciden en la constitución del discurso además del vertido formal que presenta.

En última instancia, el modelo textual escenificado por el poema en prosa presenta en ocasiones deuda innegable para con lo versicular. Un ejemplo es la peculiar configuración de la prosa bíblica en torno a un fuerte patrón elocutivo que la aleja convenientemente de la narración (C. Scott, 1991: 352). Y el caso de Saint-John Perse es de suma relevancia en este sentido. El autor de la *Anábasis* utiliza el versículo, junto a otras formas afines a nuestro objeto de estudio, como decantador. Su poética constituye muestra de la búsqueda en la prosa, no de una relajación de las estricturas métricas, sino todo lo contrario¹⁰¹: la producción de versos regulares embutidos en

¹⁰¹ Meschonnic, sin embargo, cuestiona el ejercicio del poeta: "On peut montrer qu'il n'y a pas de *prose* dans le verset de Perse" (Meschonnic, 1982: 365). Y denuncia sus "*servitudes* de la versification classique, qui sont le syllabisme et la césure (sans compter la rime)" (Meschonnic, 1982: 368). Para este

series mayores de párrafos o líneas donde son sometidos a una progresión ulterior que los engloba (Sandras, 1995: 89)¹⁰². Sería entonces precisamente la posibilidad de sujeción lo que buscase Saint-John Perse en la prosa para procurarse un marco ideal de engarce en el que sojuzgar, sin abolirlo, al verso, a modo de recinto reductor o embridamiento rítmico del metro impidiendo que éste *crystalice*¹⁰³. Y se podría aquí atisbar un primer rasgo formal del poema en prosa *à la Perse*: una suerte de jerarquización rítmica que potencia el todo sobre las partes y que, convenientemente aplicado, es decir, moderadamente impuesto sobre el metro, contribuye a realzar la relevancia estética de éste. En última instancia, a dinamizarlo en tiempos de renovación métrica de un modo en ocasiones más fiel a la tradición que el verso libre¹⁰⁴. No hay que olvidar, sin embargo, que Yves Vadé (1996: 250) ha querido ver en ese taraceado de metros tradicionales dentro del alcance mayor de la línea poética un reflejo de la nueva voluntad creadora, imposible ya de verse limitada a la pura repetición de segmentos convencionalmente ordenados. El versículo de factura particular escenificado por Saint-John Perse sería, según esto, como el poema en prosa, un síntoma de adaptación de la voz poética a las nuevas necesidades de expansión

estudioso, la disposición gráfica en tiradas amplifica el efecto del verso, pero las constricciones métricas no permiten hablar de un resultado prosístico ni versicular, sino de un texto "*en vers ininterrompus*" (Meschonnic, 1982: 382). Según él, por último, la "*liberté* ne se mesure pas à l'éloignement de la métrique" (Meschonnic, 1982: 611).

¹⁰² Aun dentro de la esfera del verso, un fenómeno similar es el que puso en práctica la renovación estética modernista: "el ensayo de nuevos versos largos formados a base de la unión de versos simples en un verso compuesto que puede llegar hasta el de veinte sílabas de Salvador Díaz Mirón" (Domínguez Caparrós, 1999a: 192; López Estrada, 1987: 143). El ejercicio modernista desemboca en el metrolibrismo: "el verso libre nace como tal por una intención claramente asumida de no obedecer a las reglas del ritmo fónico de la versificación anterior" (Domínguez Caparrós, 1999a: 197); al autor de la *Anabasis*, por el contrario, parece moverle justamente un respeto por el canon métrico recibido al hacer de su ejercicio en prosa delicado formol para esta conservación.

¹⁰³ Recuerda Utrera (1999: 14) que para St. John Perse, era más ajustada la nomenclatura de poema no versificado que la de poema en prosa, llevándole esta asunción teórica a dejar fuera de la tradición en la que pretende instalarse a poetas cultivadores de un poema en prosa excesivamente atento al modelo textual de la prosa como Bertrand o Baudelaire.

¹⁰⁴ Véase: "el movimiento poético dirigido contra ciertas violencias prosódicas conduce sin remedio a otras violencias prosódicas, y que las convenciones tradicionales se tienen por naturales. Se considera difícil aquello a lo que no se está acostumbrado" (Domínguez Caparrós, 1988: 78).

expresiva coetáneas de la apertura de nuevos horizontes espaciales en la época del colonialismo.

Y entre nosotros se ha dado un ejemplo parecido de tratamiento formal en la obra de Antonio Gamoneda. Miguel Casado (1989: 40), en su introducción al volumen de poesías reunidas hasta 1988 por el poeta leonés, menciona a Saint-John Perse como posible antecedente de la peculiar configuración discursiva que se nos ofrece en una obra como *Descripción de la mentira*. Allí se recogen las coincidencias en lo formal, el versículo, y en el tono épico, rasgos que ya signaron las primeras tentativas del poema en prosa francés en el siglo XVIII (Sandras, 1995: 89). Creemos, además, que el término utilizado por el Nobel francés para referirse a la neutralización que la prosa ejerce sobre el metro discreto, *bloqueo*, puede guardar relación con la *lirica en bloques* del propio Gamoneda (Casado, 1988: 368; Martínez, 1991: 67). Hay que decir, no obstante, que para Francisco Martínez (1991: 64) el ejercicio de Gamoneda, singularizado en este proceder por bloques, no sería en puridad muestra de poema en prosa. Tampoco el propio poeta parece contemplarlo así. Si hacemos caso, en efecto, a su testimonio, “no distingo ni versículos ni prosa poética, sino bloques rítmicos” (Gamoneda, 1997: 180, 29). Jacques Ancet, quien propone para el ejercicio de Gamoneda el nombre de “prosa de poema”, ha abundado sobre ello:

La poesía es esencialmente la fuerza del lenguaje. Esa “voz de la prosa” que puede tomar todas las formas posibles sin estar determinada por ninguna. Por eso la “forma poema” no prejuzga la carga de poesía contenida por el texto. Y, a veces, incluso la hipoteca, al crear en el lector una suerte de espera convenida particularmente nociva para la poesía (Ancet, 2000: 12).

La hipoteca alude sin duda a la disposición versal que convencional y mayoritariamente, no de forma privativa, como intentamos demostrar aquí, adopta y ha adoptado la poesía.

Por encima de compartimentaciones formales estrechas, la poesía –la Poesía– excede el puro planteamiento formal que la pretende limitar al verso. Siendo éste sólo uno de los posibles modelos que puede adoptar la *energía del símbolo*, esa condición mayor de lo poético que el propio poeta ha definido recientemente en estos términos: “la música es el estado original del pensamiento poético” (Gamoneda, 2002: 34). Como más adelante señalamos, es significativo que el pensamiento poético de Gamoneda, escéptico ante toda genérica convencional, vaya cada vez más perfilando un género sin límites (Gamoneda, 2002: 41), una *especie* poética mayor independiente de clasificaciones formales angostas.

También de *bloques* habla Henri Meschonnic al estudiar la tipografía reverdiana (Meschonnic, 1982: 314). En su caso, quizá para neutralizar prácticas tipográficas coetáneas –el mimetismo tipográfico de Apollinaire, la asimetría del verso libre–, se rechaza todo mecanismo tipográfico que constituya dificultad de lectura¹⁰⁵. La novedad, postula Reverdy, debe venir de dentro, entregándose el poeta, como mucho, a una puntuación novedosa. Hemos visto cómo el recurso fue fructífero en manos de Rimbaud. En última instancia, la fusión entre puntuación, tipografía, carácter y propia estructura del texto constituye un modo de fidelidad a la sintaxis, la imposición al poema de una naturaleza estática (Meschonnic, 1982: 315), como vimos hizo el poeta de las *Illuminations*. Reverdy se ocupó del par poema en prosa-versolibrismo en la autodefensa que, a modo de planteamiento teórico, escribiera en 1919. Algunos de aquellos fragmentos fueron traducidos al español por Rosa Lentini en la revista *Hora de poesía*. En uno de ellos habla precisamente de la importancia espacial que el poema en

¹⁰⁵ Se ha señalado que algunos caligramas de Apollinaire, dispuestos tipográficamente como prosa, serían susceptibles de tomarse por poemas en prosa, reconociendo inmediatamente que eso sería destruir la propia razón de ser del caligrama mismo (Breuing, 1983). Lo que no se advierte es que ello pasaría además por un escamoteo mayor: la abolición del criterio intencional que buscó esa ordenación gráfica original.

prosa tiene con respecto al verso libre: reinstaura la simetría textual. Ahora bien, el objeto de las críticas reverdianas aquí son sobre todo aquellos poetas que han desustanciado la práctica del poema en prosa limitándose al ejercicio tipográfico, traicionando, con frecuencia mediante una poesía *descriptiva* (Reverdy, 1993: 50), el ideal del modelo: la subordinación de las peculiaridades ortográficas, tipográficas y sintácticas a un orden de pureza acotado en el estatismo del texto (Meschonnic, 1982: 315). De ahí que condene los intentos descriptivos, una suerte de diletantismo lingüístico –ortográfico, tipográfico y sintáctico–. Hay que destacar, además, que el papel desempeñado por los espacios en blanco como constructores de ese equilibrio estático es fundamental. Su estatismo es en realidad asumida herencia del poema en prosa rimbaldiano, con una salvedad:

La estética fragmentaria de Rimbaud es fundamental en la creación de la prosa de Reverdy, donde el aspecto narrativo y anecdótico desaparece para dar lugar a poemas en prosa descriptivos y de situación. Sin embargo, elimina Reverdy la violencia expresiva y el dinamismo estilístico de los poemas rimbaldianos, rasgos ajenos a la estética de sobriedad y ascetismo de sus escritos [...]. Esta concepción orgánica, cerrada y unitaria del poema, subordinado a una palabra o imagen clave, lo aleja de Rimbaud (Utrera, 1999: 301).

5.1.2 El tipo inicial y su ruptura

Por otro lado, y para fijar la distancia exacta que el poema en prosa toma con respecto a la tradición, nos parece de interés introducir en este punto el concepto de *tipo inicial* tal como lo entiende Lotman (1988: 129), conjunto de formas estables. Si ampliamos su ámbito conceptual hasta incluir en él al verso métrica y canónicamente constituido, o incluso al fenómeno del versolibrismo, vemos que la praxis del poema en prosa tiene un componente indiscutible de contestación formal, también ideológica, de cara a lo estatuido, el sistema de valores literarios, un tipo inicial, que se quiere

denunciar como caduco. Según Lotman, no obstante, todo intento de cuestionamiento artístico del tipo inicial nunca acaba en escisión completa, pues la “verdadera ruptura con el ‘tipo inicial’ empieza allí donde su destrucción deja de ser artísticamente significativa” (Lotman, 1988: 129).

La ruptura, por ejemplo, en el caso del sistema literario español, se habría producido, no tanto cuando se introdujeron las innovaciones métricas del Modernismo como con la aceptación plena de las mismas, verbigracia: la práctica normalizada del llamado verso libre. Y si tenemos en cuenta la vinculación entre el poema en prosa y el versolibrismo, la siguiente ruptura se da, por ejemplo en Francia, a partir de los años sesenta, cuando ya hay indistinción entre los soportes del verso y de la prosa para la práctica de la lírica (Sandras, 1995: 91). O en Norteamérica, donde proliferan poemas en prosa desvinculados de toda reivindicación formal –recuérdese que la práctica asidua del mismo empezó también como respuesta al desgaste del versolibrismo– e ideológica. Por lo que respecta al caso español, ¿se ha producido ya con nitidez esa ruptura entre nosotros? ¿Hasta qué punto el tipo inicial contra el que habría respondido el poema en prosa en la séptima década del siglo ya pasado sufrió alguna forma de conmoción en sus cimientos vista la dejación de esta práctica, y la vuelta al verso libre, cuando no a formas fijas, protagonizada por los mismos poetas una vez consolidados?

Por otro lado, el fenómeno del tipo inicial ayuda a fijar una de las constantes que, veremos, definen al poema en prosa, su peculiaridad estructural:

Todas las revueltas artísticas contra el tipo inicial se desarrollaron bajo el lema de la lucha por la “naturalidad” y “sencillez” contra las limitaciones molestas y “artificiales” del periodo anterior. Sin embargo, desde el punto de vista estructural, tiene lugar una complicación de la construcción, aunque los elementos fundamentales de la construcción se saquen fuera del texto, realizándose en forma de “no-procedimiento”. Desde este punto de vista, la prosa como fenómeno artístico representa una estructura más compleja que la poesía (Lotman, 1988: 130).

Palabras que recuerdan las que leíamos antes en boca de Domínguez Caparrós, o de Jenaro Talens: la prosa surgiendo como negación de un sistema versal. El poema en prosa, como ejemplo de renuncia al recurso del verso, pone en práctica un no-procedimiento (Utrera, 1999: 19) y por ello ha de ordenarse en torno a una complejidad textual muy acusada. La prosa de su rótulo no es equivalente, pues, de ligereza formal. Lo expone muy bien María Victoria Utrera cuando recuerda que “la presencia de la prosa no supone una merma sino un enriquecimiento en las expectativas literarias creadas en el contexto histórico” (Utrera, 1999: 20). No parece, por lo demás, demasiado aventurado leer el recurso al poema en prosa por parte de los poetas que aquí estudiamos como negación o renuncia a un sistema, a un tipo inicial tanto formal como ideológico.

5.2 Poema en prosa y prosa poética

Constatados los vínculos entre el poema en prosa y el fenómeno paralelo del versolibrismo, pasamos ahora a ocuparnos de las distintas formas textuales que han sido susceptibles de clasificación al mismo lado que nuestro objeto de estudio o incluso, en ocasiones, ocupando su misma gaveta. Y es que, dada la relativa modernidad del fenómeno que nos ocupa y, sobre todo, su equivocidad referencial, se documenta en numerosos estudios el uso del marbete para textos que difícilmente satisfacen tal categoría. El mismo Luis Antonio de Villena (1999: 18) ha sugerido que esta inexactitud teórica puede ser responsable de la escasa producción, al menos en la literatura española, inscrita dentro del fenómeno; lo cual quizás explique también la aparición tardía de su libro, *Syrtes*, compuesto en su mayoría por poemas en prosa. Y

Vincent-Munnia (1996: 237-245) ha recordado la difícil asunción terminológica que los primeros practicantes del mismo tuvieron para sus creaciones, dificultad en la clasificación que les llevara en casos, antes de la irrupción de Baudelaire, a devaluar su propio ejercicio como poetas. Algo en modo alguno favorecido por la recepción, más bien mediocre, de los primeros libros de poemas en prosa: “Le manque de réussite littéraire et de consécration publique explique l’absence de reconnaissance générique” (Vincent-Munnia, 1996: 255). Lógico es, por una parte, que, ante la mayor claridad definatoria ostentada por un poema en verso, todo texto que visiblemente se aleje de la plasmación versal y presente cierta brevedad sea susceptible de verse etiquetado como poema en prosa. Y viceversa:

muchas composiciones, cuya única clasificación posible es la de “poema en prosa”, siguen siendo erróneamente estudiadas bajo la designación de cuentos, ensayos líricos o apuntes de viaje, entre otras manifestaciones literarias con las que el poema en prosa tiende a confundirse (Fernández, 1994: 11).

Aparecen aquí enumeradas unas cuantas modalidades de producción textual a las que *no* corresponde nuestra vitola. El propio Anderson Imbert (1998: 147) da muestra de esta falta de compromiso definatorio al alinear el término *poema en prosa* junto a los de *prosa artística*, *prosa poética* y *prosa lírica*. Su intento de terciar en la cuestión, cualificando esta prosa simplemente como más artificiosa, con mayor contenido de lirismo, más tendente a lo poemático, no es satisfactorio. Como tampoco parece serlo la conclusión de John Simon, quien tras su exhaustiva revisión a los diversos exponentes reconoce con escepticismo que es más fácil hablar de la historia del poema en prosa que de su propia esencia. En última y decepcionante instancia, viene a concluir, “a prose poem is a prose poem because it is more beautiful than prose” (Simon, 1987: 698). Esta visión negativa –favorecida por lo que él denuncia es carencia absoluta de poéticas

esbozadas por sus practicantes (Simon, 1987: 701)¹⁰⁶-, es lo que le lleva a afirmar su muerte como forma de lo literario y su incardinación con más fuerza en otros géneros de la ficción y el drama (Simon, 1987: 700). La proliferación de minificciones varias que más adelante analizamos parece darle la razón. Ahora bien, ¿estamos en condiciones de afirmar la nulidad del poema en prosa para la expresión lírica, o su propia desaparición, en suma?

Algo menos impreciso se muestra Guillermo Sucre al deslindar la obra de José Antonio Ramos Sucre de la de coetáneos suyos. Por de pronto, interesa destacar que la voluntad del crítico aquí es restaurar lo que entiende como menoscabo, esto es, la recta consideración de poeta para el autor venezolano. Américo Ferrari (1993) ha dedicado un artículo a la confluencia en esta obra de los motivos del cuento y del canto, algo que analizaremos en un capítulo posterior. Pero nos interesa traer a colación la introducción de Guillermo Sucre aquí porque deja a un lado con claridad las diversas manifestaciones prosísticas comúnmente confundidas con nuestro objeto de estudio pero alejadas de su ideario (Ferrari, 1993: 155). Tanto la prosa elaborada, “o como suele decirse ‘artística’” (Sucre, 1999: 12) de sus contemporáneos, con la que la crítica suele clasificar su obra; como lo decorativo del lenguaje de aquellos, su naturaleza de impresiones de viaje o pequeñas prosas líricas, tienen muy poco que ver con el modelo de Ramos Sucre. Su conclusión es muy clara al respecto: “Más allá de cualquier otra valoración estética, hay que decir que Ramos Sucre no escribió prosa sino poemas en prosa. *Lo que no es lo mismo*” (Sucre, 1999: 12). El subrayado, que es del original, pone de manifiesto la necesaria consideración del poema en prosa como algo diverso de la prosa, sea ésta artística, lírica, o poética, epítetos de magra suficiencia si los comparamos con el alcance designativo que la predicación de nuestro objeto de estudio ostenta. Y el

¹⁰⁶ Para el esbozo de una poética al respecto, véase mi artículo (Jiménez Arribas, 2003).

esfuerzo de Sucre culmina con la alusión al autor que le dio carta genérica al poema en prosa, Baudelaire. Sabe el crítico que el recurso a una tradición suele ser argumento definitivo, y como tal organiza su discurso de reivindicación.

Es de interés, por lo demás, hacer notar el esfuerzo llevado a cabo por Oldrich Belich (2000: 593-595) al tipificar tres elementos de configuración prosística atentos en su formalización a lo poético: poema en prosa, prosa rítmica y prosa lírica. Ni que decir tiene que este autor contempla también la existencia de ejemplos no claramente clasificables dentro de uno u otro. Apreciación de importancia es, sin embargo, la que le lleva a afirmar que el poema en prosa debe su especificidad con respecto a los otros dos tipos –ambos, modalidades de prosa poética– al trasfondo sobre el que se erige: el poema en verso. Esto es, el poema en prosa es eminentemente un poema, una variedad del mismo, vaya: “Su potencia comunicativa específica consiste en que se integra secundariamente en el contexto de la comunicación versificada (en la órbita de la poesía)” (Belich, 2000: 593). Es decir, que se produce una suerte de validación pragmática según la cual, se nos ocurre, es posible la alternancia de poemas en verso y en prosa en un mismo libro. Importa además observar que la línea divisoria que este crítico ve entre nuestro objeto de estudio y las distintas variedades de prosa más o menos poética, pasa por dos rasgos comúnmente asumidos: la brevedad y su *estilización lírica*, siendo el uso de patrones métricos rasgo que comparte con la prosa, digamos para sintetizar, artística. Ya ha señalado Vincent-Munnia (1996: 51) que es el número el criterio esencial a la hora de definir la prosa poética. La *estilización lírica* nos parece el factor de mayor novedad introducido por Belich en su definición del fenómeno. Hay que constatar, tal y como entiende el acendramiento lírico, primero, la ausencia de acción en el desarrollo del poema en prosa, algo que, veremos, ayudará a diferenciarlo del minicuento; y segundo, el tono subjetivo, junto a su atento uso de las posibilidades

de adjetivación y tropológicas. Señala también Belich la escasa cohesión temática del poema en prosa como modalidad de escritura, algo que ayudaría a explicar el poco consenso en torno a una tipología, y que lleva a este estudioso a calificarlo como “continuidad asociativa de impresiones” (Belich, 2000: 594). Es decir, se adivinan aquí dos de las líneas aproximativas al poema en prosa: la de quienes leen en su ideario criterios de composición laxa con respecto al poema en verso –*aflojamiento de la composición*, esto es, no sujeción a patrón versal–; y el predominio de la variedad impresionista. Hay que señalar, no obstante, el riesgo que supone extremar ambos rasgos, relajación ordenativa, impresionismo, como criterios de definición. Por ese camino se llega siempre a la indeterminada prosa poética, un lastre, como vamos viendo para la recta clasificación genérica de nuestro objeto de estudio. Como se ha señalado, “el lirismo, la plasticidad del lenguaje [...] son condiciones necesarias, pero no suficientes para definir el poema en prosa, siendo propias de la prosa poética en general” (Gale, 1975: 174), mientras que, según esta estudiosa, la definición de aquél pasa por la plasmación de un *momento autónomo* de lirismo.

Pero quizá la muestra más fehaciente de que el poema en prosa constituye fenomenología aparte de la prosa poética es la existencia de ambos en una misma obra y con funciones dispares dentro de la misma. Puede consultarse, en ese sentido, el análisis que Jonathan Monroe (1987: 200) hace de *Tender Buttons*, la obra de Gertrude Stein. Allí, según Monroe, ambos soportes alternarían en una polaridad que constituye el libro y presenta singular lectura ideológica: el poema en prosa sirve a modo de cuestionamiento frontal del sistema de valores impuesto inveteradamente por el hombre sobre la mujer; la prosa poética escenifica por su parte un atenuamiento considerable de esa violencia, una especie de resignada aceptación de tal estado de cosas. Así, mientras que en la sección titulada “Objects” el poema en prosa da forma a un discurso

fragmentario que aflora en pequeños textos autónomos dotados de su propio título, en “Rooms”, una sección posterior, no hay marbetes en la cabeza de los textos, favoreciéndose una unidad gradual que confirma la aceptación última del sistema patriarcal cuestionado en la sección anterior. Y es precisamente por esa doble valencia con que se articula *Tender Buttons* por lo que la denuncia parece más significativa. Se subraya una vez más, por otro lado, el potencial dialéctico, nivelador de fuerzas y tensiones opuestas, que el poema en prosa viene a ofrecer. Para nosotros, insistimos, lo relevante es que se dé una doble fenomenología, la constatación de la existencia del poema en prosa como categoría genéricamente separada, pues ostenta función diversa, de la prosa poética. La diferencia es, de nuevo legible, en el tenor contestatario de aquél, frente a la acomodación de ésta.

Dulce María Loinaz (1993:14-16) ofrece valioso testimonio de una comparación entre poema en prosa y prosa poética al incluir dos muestras propias de ambos modelos. El primero, el poema en prosa, queda configurado eminentemente en torno al criterio de brevedad. Cita, así, tres textos suyos como modelo de poema en prosa significativamente titulados “Poema” seguidos del número correspondiente en una serie que no especifica. A continuación, nos brinda un ejemplo de prosa poética desde su impagable conciencia crítica como poeta: habla en efecto de “poesía ‘colada’ en prosa narrativa” (Loinaz, 1993: 15), esto es, poesía más o menos inadvertidamente introducida en un medio, la narración, que es ajeno a la configuración genérica del poema. Resume finalmente el caso ilustrado: “Se trata de una prosa poética. La poesía está en ella fragmentada, diseminada como un polvillo de purpurina” (Loinaz, 1993: 16). Baste el testimonio creador para constatar la necesaria distinción entre lo que es poema en prosa y la prosa que, dentro de un formato no poético, adopta finos ropajes de poeticidad. En lo que sigue, habrá ocasión, no obstante, de volver sobre la necesaria separación entre

los ámbitos de la prosa poética y del poema en prosa, confundidos siempre en índice de pereza y conservadurismo teóricos.

5.2.1 Atribuciones impresionistas: poema en prosa y boceto paisajístico

Su peculiar disposición a la acogida de lo contradictorio, como ya hemos señalado, aparece continuamente en los estudios dedicados al poema en prosa. Se habla así de él como *croisée* (Gómez Bedate, 1998: 18; Greer, 1983: 139); modalidad de escritura cuya naturaleza *de encrucijada* la especializa en soporte emblemático de experimentación sobre todo apreciado en momentos de búsqueda experimental (Villena, 1999: 18). Por lo demás, es notorio que la plasticidad con que se ha visto siempre asociada, y que más adelante cualificamos, ha hecho que su modelo textual sea confundido, más a menudo de lo que sería deseable, con las notas en prosa que muchos poetas toman del natural previo paso a la composición de un poema en verso. Se trata de una técnica de composición utilizada con frecuencia. El caso de Yeats es buena muestra de ello: “Yeats almost always began work on a poem by composing what he called a ‘sketch’ or ‘subject’ in prose. These subjects state the content of the poems and note the principal images to be developed in them” (Bradford, 1965: 4)¹⁰⁷. No obstante, como señala por su parte Michel Sandras (1995: 25), sería abusivo hablar de estos bocetos que los poetas trazan en los preliminares de su obra como poemas en prosa. El poema en

¹⁰⁷ La transformación del boceto prosáico en arquitectura versal férreamente aquilatada se traduce para el poeta irlandés en una peculiar costumbre de dicción del poema. Meschonnic recoge sus palabras al respecto: “It gave me a devil of a lot of trouble to *get into verse* the poems that I am going to read and that is why I will not read them as if they were prose” (Meschonnic, 1982: 289). Nuestro énfasis pretende llamar la atención sobre el proceso de elaboración que el verso supone con respecto a la prosa inicial. Un extremo del prurito versal del Nobel irlandés sería la inclusión del fragmento en prosa de Pater dedicado a la *Mona Lisa* dispuesto en versos por el propio Yeats, a la sazón antólogo del *Oxford Book of Modern Verse*, encabezando éste (Murphy, 1985: 12). Lo recuerda en su versión Jaime García Terrés (1989: 84). Según John Simon (1987: 563), el boceto inicial en prosa luego vertible en verso era práctica no ajena

prosa sí puede ser, sin embargo, el punto de llegada, la culminación de una escritura habituada a frecuentar la prosa de anotaciones. Todo lo cual parece antedatar la expresión prosística al más elaborado vertido versal¹⁰⁸.

Pero si las impresiones del natural no pueden ser consideradas en puridad poemas en prosa, sí guardan estrecha relación con uno de los rasgos que desde el principio se le han atribuido. Y es que el boceto en prosa germen de un posterior poema muestra afinidad indiscutible para con el impresionismo: el poeta recoge las *impresiones* que le depara la situación, o el paisaje, textos susceptibles de ulterior amplificación (Sandras, 1995: 26). Díaz-Plaja (1956: 22) abunda en esta proclividad impresionista¹⁰⁹. Conviene destacar que, según él, el poema en prosa habría venido a legitimar la nueva fragmentariedad al ser su génesis producto de una extracción de los grandes formatos verbosos caros al Romanticismo.

También Jesse Fernández (1994: 80) aporta datos al respecto. En concreto, echando mano de Michel Beajour (1983: 47) y las conclusiones para el caso francés de este último estudioso, emparenta directamente al poema en prosa con el medio pictórico gracias al soporte común impreso que compartieron: el álbum artístico. Se produce así una escenificación particularmente literal del inveterado motivo *ut pictura poesis* por parte del poema en prosa, algo que lo acompañará, más como sambenito que como tentativa seria de definición, en toda su singladura: "The close connection between visual art and the prose poem explains why the latter has tended to remain on the whole

tampoco al propio Hölderlin. Véase también AA. VV. (1993: 86). Este hábito de composición era común en el teatro áureo, como recuerda Aurora Egido (1990: 99).

¹⁰⁸ Mientras que Anderson Imbert (1998: 76) habla de la anterioridad en el tiempo del verso sobre la prosa en un sistema literario –como ejemplo pone al castellano–, Eduardo Gil Bera (1999: 30) parece ver en el verso una forma más elaborada y, por tanto, posterior de transmisión literaria. La prosa artística, no obstante, sería fenómeno de más tardía aparición (Lotman, 1988: 122; Talens, 1999a: 84; Utrera, 1999: 19). Véase: "La prosa no nace como mera proyección del lenguaje hablado: se crea como derivación y a ejemplo del verso" (Henríquez Ureña, 1961: 269).

¹⁰⁹ Cristóbal Cuevas, por su parte, habla de la frecuencia con la que la prosa métrica "es una manifestación de espíritu manierista" (Cuevas, 1972: 91).

descriptive, anecdotal, and mimetic: it must be, in some fashion, topically related to a picture” (Beaujour, 1983: 47)¹¹⁰. Una explicación pragmática al respecto, por otra parte, es la brindada por Banerjee (1996: 6), para quien la entrada, por así decir, por la puerta de atrás del poema en prosa en el selecto ámbito de las formas literarias habría marcado para siempre su condición de orfandad referencial. Esta estudiosa documenta ejemplos en Bertrand y Baudelaire. Como se señala más adelante en estas páginas, no obstante, el poema en prosa se sacude ese complejo de inferioridad toda vez que renuncia a planteamientos vicarios de representación, vale decir, *chez* Rimbaud. También Pilar Gómez Bedate (1998: 21) subraya la relevancia pictórica de este soporte textual, cuya aparición en literatura se debería al prurito de un estatismo para el poema. Y ya hemos hablado del artículo dedicado al fenómeno por David Scott. Guillermo Díaz-Plaja llega incluso a sugerir características tonales del fenómeno cuando destaca la adaptación del discurso oratorio a la *media voz*, constituyéndose así en “una oración, diríamos, musitada” (Díaz-Plaja, 1956: 46). Como ejemplo pone, en fin, Díaz-Plaja las *Andanzas y visiones españolas* de Unamuno¹¹¹.

Pese a esta aparente confluencia en los rasgos, sin embargo, la línea entre el poema en prosa y el boceto paisajístico, incluso en aquellas muestras de nuestro objeto de estudio escoradas hacia la especularidad impresionista, debe ser nítida, creemos. Una forma de trazarla con más claridad pasa por ahondar en la naturaleza poemática del fenómeno. Esto es, recurrir a aquellas características del poema, tal y como viene siendo definido por la teoría literaria, que el poema en prosa satisface. Se aleja, así, de la impresión paisajística o costumbrista el poema en prosa cuando forja su propio

¹¹⁰ Para un estudio del poema –no en prosa, eso sí– en las letras anglosajonas que versa sobre una obra de arte, sub-género de la clase (*kind*) lírica, según él, véase Fowler (1982: 115-118).

¹¹¹ Aullón de Haro (1976: 128) recoge las palabras de Gil de Biedma –escritas por el poeta barcelonés a propósito del cernudiano *Ocnos*– sobre muchos lugares de la prosa de Unamuno, “recuerdo de un poema más que ninguna otra cosa” (Gil de Biedma, 1994: 331).

escenario de poeticidad, cuando se propone, como *poema*, “no como representación de algo ocurrido (en el mundo) sino como creación de mundo” (Pozuelo, 1998: 73)¹¹². Y María Victoria Utrera (1999: 15) señala cómo se ha excluido del sistema tipológico del poema en prosa a aquellos exponentes que renuncian a la presentación y circunscriben su propuesta textual únicamente al universo representacional. El propio Díaz-Plaja, en su desbroce del terreno post-impresionista que necesariamente, según él, ha de ocupar el poema en prosa moderno, subraya la necesidad de no olvidar un ingrediente imprescindible: el lirismo (Díaz-Plaja, 1956, 59). Parece ser que el poema en prosa emprende este particular camino de esencialización y alejamiento de sus veleidades impresionistas iniciales conforme se aleja del Modernismo incluso con más celeridad que el poema en verso (Fernández, 1994: 35). La extemporaneidad de una tipología que se limitase a encasillarlo como precipitado poético circunscrito a lo pictórico-musical, en definitiva, se percibía ya a finales del XIX (Sandras, 1995: 18; Utrera, 1999: 193)¹¹³. Se da en un momento dado una indudable madurez de esta modalidad de escritura. Según señala por ejemplo Francisco López Estrada (1987: 91), a raíz del tono elegíaco que informa *Platero y yo*, la prosa se hace susceptible ya de acoger cualquier contenido de orden poético.

Suzanne Bernard (1959: 523) reconoce que, en efecto, se produce una inclinación del poema en prosa hacia lo descriptivo, mostrando entonces oscilación

¹¹² Desde la teoría de los actos de habla, se ha definido, por otra parte, la fuerza ilocutiva del poema como mimética: el poema como un *quasi* acto de habla (Levin, 1987: 66). También como propuesta implícita de mundo compartida por el lector (Levin, 1987: 70).

¹¹³ Según M. Delville, el crecimiento del poema en prosa fuera del arnés que lo entendía como producto vicario de la obra pictórica se produce también como una muestra más de la crisis representacional que signa la propia pintura contemporánea (Delville, 1998: 176). El acercamiento del poema en prosa a lo pictórico se habría producido sobre todo a través del ámbito de la descripción, una variedad discursiva que configura el fenómeno como *ejercicio de virtuosismo lexical* (Sandras, 1995: 117). Esta primacía del significante ayudaba en sus orígenes al poema en prosa a neutralizar el aspecto mimético de toda descripción. Se ofrecía una impresión de tenue evanescencia a la vez que se copiaba algo del natural. Pero esa facultad representativa que en un principio le venía otorgada al poema en prosa por su mirada atenta a las artes plásticas irá configurando su singladura en una suerte de especialización presentativa (Sandras, 1995: 125). Recuérdese la peculiar espacialidad del género estudiada más arriba.

entre una con-fusión de paisaje y estado de ánimo del escritor y, por otro lado, una extensión del paisaje al plano espiritual. En ambos movimientos hay un valor poético ineludible, pero la polarización excesiva lleva, en el primer caso, al psicologismo, para diluirse en pura especulación filosófica en el segundo. Nuevamente, la línea entre poema en prosa y prosa poética aparece con meridiana claridad¹¹⁴.

Por lo demás, habría que hacer referencia aquí a las novelas –líricas, poemáticas– de autores como Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala. La bibliografía sobre ambos es abundantísima y, como en ocasiones anteriores, sólo traemos a colación la muestra ilustrativa de cara a nuestro estudio. De entrada, parece que el no cuestionamiento de su pertenencia genérica al ámbito novela, *legible* en los términos *novela poemática*, *novela lírica*, habrá de marcar en justa medida la distancia para con el poema en prosa¹¹⁵. El trasunto narrativo, aun en quien está dispuesto a subrayar el componente lírico sobre el diegético, no admite en ningún caso discusión: “Si llamamos líricos a estos escritores o, cuando menos, líricas a sus ficciones, no es porque les falte el elemento narrativo propio de la novela realista, sino porque lo destacable, lo en verdad memorable en ellas no es la acción sino la emoción” (Gullón, 1983: 244).

Lo que sí es destacable, en el caso de Miró, es la adscripción a la estética cubista que este crítico, siguiendo a Casaldueiro, hace de su narrativa (Gullón, 1983: 245). Se podría buscar confluencia aquí con la proclividad impresionista que parte de la crítica quiere ver en el poema en prosa inicial, pero no hay que olvidar los polos de expresión desde los que una y otra modalidad erigen su discurso: novela y poema. Polaridad que, como el mismo Ricardo Gullón reconoce, afecta a la propia recepción:

¹¹⁴ Habría que poner en adecuada relación, sin embargo, la nueva prosa de poeta tipificada por Stephen Fredman y este escoramiento del poema en prosa inicial hacia los ámbitos de narración y filosofía. Comprobar hasta qué punto, por ejemplo, no es la prosa de poeta, su abandono del lirismo y brevedad característicos, una decantación hacia el proceloso polo de la prosa poética.

No es tanto el desplazamiento del interés desde la acción al sentimiento y la auto-reflexión como la inflación imagística la causa de la incomodidad experimentada por cierto tipo de lector ante la novela lírica. La resistencia al híbrido narración lirismo parece estimulada por el deseo de mantener la pureza, o, al menos, una delimitación clara de los géneros literarios. La actividad del lector es influida y tal vez determinada por las expectativas que preceden a la lectura (Gullón, 1983: 248).

Y es que incluso un lector tan aventajado como Ortega y Gasset habría perdido el norte, la clave que la novela lírica actualiza, el hecho de que se trate de un lirismo *novelado*, “puesto en marcha por el autor, pero en las figuras ficticias” (Gullón, 1983: 249). Y será de interés constatar cómo en el caso del poema en prosa escenificado por alguno de los poetas aquí estudiados el fenómeno es exactamente el contrario: la puesta en marcha de las figuras ficticias en el discurso lírico.

En realidad estamos ante una manifestación más del fenómeno de impregnación mutua que conocen en la modernidad los géneros literarios canónicamente establecidos: la prosa del poema, la *distensión* en el discurso poemático, por un lado; el elemento lírico defendido con ahínco por novelistas como Pérez de Ayala o Benjamín Jarnés para dinamizar, vale decir intensificar, el propio discurso narrativo (Villanueva, 1983: 11, 12). Impregnación o síntesis que como ya ha quedado insinuado debe mucho al ejercicio romántico de la mezcla de géneros (Rajoy, 1983: 81). La diferencia, según ejemplifica esta misma estudiosa, entre estas novelas escoradas hacia la poeticidad, en este caso poemáticas de Pérez de Ayala, y nuestro objeto de estudio parece clara: “Con la ‘novela poemática’ no se produce una absorción de la novela por la poesía, es decir, no estamos ante un poema en prosa o una novela poética como *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, sino ante una novela acompañada de poemas” (Rajoy, 1983: 82).

¹¹⁵ Aullón de Haro (2000a: 140) se decanta por el término *novela poemática*, frente a *novela lírica* por su atribución de elementos poemáticos, no necesariamente líricos ni indicadores de brevedad.

Las formalizaciones finales alcanzadas, sin embargo, independientemente del transvase de actitudes y medios expresivos, no dejan de alinearse con más o menos nitidez en torno a los polos discursivos de novela y de poema. El uso de recursos de una forma en otra no debe decantar la adscripción genérica con exclusividad. Lázaro Carreter, por ejemplo, ha recordado el recurso al poema en prosa que efectúa Valle-Inclán para oxigenar su obra narrativa y alejarla de la verbosidad coetánea en autores como D'Annunzio. Esta deuda para con el prontuario del poema en prosa de naturaleza posbaudelairiano consistiría en la reducción ostensible del "volumen del relato y, sobre todo, en trocearlo en pequeños fragmentos o cuadros o escenas, muchas veces con solución de continuidad" (Lázaro, 1990b: 162). En ningún momento, aclara el maestro de filólogos, se pierde de vista el conjunto mayor, la novela. En resumidas cuentas, podemos reproducir el argumento diferenciador final propuesto por Darío Villanueva (1983: 13): objetividad del mundo en lo novelístico frente a subjetiva impregnación del mismo en lo poemático. Entre ambos podemos situar a la novela lírica, ahora bien, hay que recordar que ésta muchas veces se beneficia del espacio intermedio que ofrece también la autobiografía y formaliza su discurso en torno a una serie de temas como el *Bildungsroman*, anécdotas colegiales, etc. (Villanueva, 1983: 13-15), que la ubican con decisión en el ámbito novelístico. Nunca en el poemático. Digamos que en la novela lírica, el novelista muestra su aprovechamiento de lo poético para llevar a mejor puerto su singladura narrativa. Veremos que, igualmente, una lectura del poema en prosa en clave genérica pasa por entenderlo como el espacio en que el poeta asume modulaciones narrativas en su voz. Parece que sea en el fin ulterior, y no en los medios utilizados, donde esté la clave, pues.

5.2.2 Poema en prosa y periodismo

Como colofón al seguimiento de nuestro objeto de estudio y su relación de cercanía para con otras manifestaciones textuales, queremos echar mano de Sandras (1995: 61, 168), quien recuerda que el poema en prosa debe entenderse, al menos en la Francia del siglo XIX, como fenómeno profundamente unido al periodismo. De rasgo *institucional*, en efecto, llega a calificar los lazos entre uno y otro ámbito de expresión literaria. Por otra parte, tras constatar que entre los años 1869, fecha de publicación de *Les petits Poèmes en prose* baudelerianos, y 1898, muerte de Mallarmé, el poema en prosa se ha impuesto como modalidad genérica (Sandras, 1995: 67), da cuenta de las circunstancias pragmáticas que unen poema en prosa y literatura periódica: la inspiración común en lo prosaico y contemporáneo –lógicamente, el *Gaspard* quedaría fuera de esta adscripción: también de las fechas acotadas–; la facilidad de integración – dada la breve extensión textual de la mayor parte de estos poemas en prosa– en las páginas de las revistas que por estos años afloran con profusión en el panorama literario francés; en fin, las posibilidades que estas publicaciones ofrecen a los autores como receptáculo de sus piezas poéticas entre un libro y el siguiente (Sandras, 1995: 68). Como contrapartida, el que en las revistas no sólo se publiquen poemas en prosa, sino que éstos vayan de la mano de otras múltiples modalidades prosísticas de diferente contenido y espíritu pero común brevedad, contribuirá a la indiferenciación entre unos y otros por parte del público lector que comparten (Sandras, 1995: 69). Muestra de ello es el esfuerzo pragmático que llevan a cabo algunos autores marcando, por así decirlo, sus poemas en prosa: con un título significativo, como el de “ballads” en el caso de Huysmans; o incluyendo, en otros casos, *ritornellos* y repeticiones (Sandras, 1995: 71) que subrayan el potencial rítmico del fenómeno. Un estudio de interés al respecto es el

que lleva a cabo Paulí Arenes (1998: 202) sobre la versatilidad con que las formas breves entran a formar parte de los contenidos que la literatura periódica catalana del modernismo ofrecía de un modo quizás a lo sumo confuso. La nomenclatura no está nada clara aquí tampoco, como deja patente el frecuente recurso al hipocorístico, una forma de indefinición, en el marbete: *poemets* en prosa (Arenes, 1998: 145). Cabe constatar que, en la alternancia, se suele reservar por parte de los autores más avisados el término de poema en prosa para aquellos textos breves de concentración poética y carencia de narración. Hablaremos más adelante de esta ausencia como de uno de los factores de más clara definición de nuestro objeto de estudio. Constatada la común indecisión con la que los modernistas catalanes se hacían eco de los nuevos tiempos literarios, un criterio parece haber sido “el grau de poetizació de la prosa o l’estructura argumental” (Arenes, 1998: 207), lo que decanta su adscripción al poema, o al cuento corto.

Pero quizá la tentativa más ambiciosa de explotación del ámbito común que compartían ambas formas textuales, poema en prosa y literatura periódica, fuera el protagonizado por el propio Baudelaire. No sería éste tampoco mérito desdeñable a la hora, una vez más, de entronarle como pionero del poema en prosa moderno. Jonathan Monroe (1987: 97) ha subrayado con acierto la relevancia que Baudelaire concedió a consideraciones pragmáticas, de publicación y recepción, pero también crematísticas (Utrera, 1999: 77), a la hora de acuñar un discurso en la estela productiva del columnismo periodístico. Singularmente, los motivos mercantilistas que subyacen al recurso baudeleriano del poema en prosa son los que, a la postre, impedirán el cuestionamiento frontal de una forma de pensar burguesa que el poeta busca atraerse como mercado. De ahí que, como ya apuntábamos antes, la voz de Baudelaire nunca pase de, a lo sumo, la denuncia de un estado social de cosas a la militancia solidaria

para con las figuras marginales que tan señeramente pueblan sus poemas en prosa: su destinatario sigue siendo eminentemente burgués. El mérito que se le ha de conceder a sus *Petits poèmes en prose*, y no es poco, es una vocación de ampliar el decálogo al uso de lo que el burgués asociaba a la forma poema (Monroe, 1987: 117). La entrada en el discurso poético de muchos otros discursos, hasta la fecha considerados intratables allí, puede considerarse la aportación fundamental de Baudelaire. Parece claro que esta cohabitación plural de discursos sirva nuevamente para confundir el poema en prosa con la variopinta configuración discursiva y fenomenológica que suele tener cabida en la literatura periodística. Pero precisamente que se tenga al autor del *Spleen de Paris* por primer validador moderno del poema en prosa, nos parece, ayuda a comprender la distancia que debe imperar entre uno y otro discurso: una forma de producción textual que busca reflejar la realidad, de modo más o menos acomodado a los ojos de sus lectores; otra, el poema en prosa, con la voluntad de creación de un mundo, no su reflejo, que imprime lo poético.

Recapitulando lo hasta ahora visto en este capítulo, nos es posible anticipar una serie de conclusiones hacia la diferenciación clara entre los diversos modelos textuales traídos a colación y el poema en prosa. Así, pese a surgir de modo coetáneo, poema en prosa y versolibrismo responden a dos modalidades de expresión bien diferenciadas: ambas refuerzan su sistema expresivo en la contraposición frente al otro. El poema en prosa, de similar libertad expresiva en su modelo textual, ofrece además una compartimentación al poeta en la que con mayor holgura quedan prendidos elementos de naturaleza dispar. Frente a esto, el verso libre no renuncia aún del todo a la configuración versal, al truco del encabalgamiento, a la línea –no la oración o el párrafo– como unidad de composición. El versículo, por su parte, está más cerca del poema en prosa, hasta el punto de que se le cree susceptible de conformar su universo

expresivo. Ahora bien, si el versículo puede constituir, y de hecho constituye, el poema en prosa, el caso contrario no se da: para llegar a ser poema en prosa, el versículo debe erigirse en unidad problemática de sentido o configuración simbólica íntegra y autosuficiente. Esto es, el factor pragmático debe refrendar en su constitución como poema los factores rítmico-paralelísticos. Para una mejor comprensión de la distancia que separa poema en prosa de versolibrismo y versículo, cabe constatar la mayor distancia textual que el primero establece para con el tipo inicial que aún informa la constitución de estos últimos. A los factores anteriormente esgrimidos se pueden añadir otros de índole ideológica: el prontuario transgresor puesto en escena por el poema en prosa. Y es susceptible de matiz, en fin, una equiparación entre poema en prosa y los múltiples exponentes de prosa poética que queramos buscar. Su función es distinta en el universo poético de un mismo autor, de un mismo libro, incluso. El boceto paisajístico, por último, no es un poema en prosa: ni por intensidad topológica ni por ser capaz de proponer un mundo más allá de la mera descripción del contemplado. Limitar, además, el ideario del poema en prosa a una propensión impresionista, aparte de signarlo como soporte textual vicario de otras artes, hace escasa justicia a una forma poética que ya en sus albores se sacudió la carcasa del descriptivismo. El poema en prosa, en fin, muy emparentado con el periodismo en sus orígenes por razones de índole pragmática, es por esas mismas razones, y desde que opta con decisión por la configuración textual y expresiva del *poema*, un soporte completamente escindido de la literatura periódica.

5.3 La dificultad de entender el poema en prosa como género literario

La dificultad de recta clasificación para el poema en prosa muestra cómo los géneros tipificados por la crítica formal-estructuralista, basados en la separación de los

ámbitos *poesía y prosa*, no puede tenerse ya por mínimamente satisfactoria (García Berrio, 1992: 144), siendo el propio poema en prosa el máximo exponente de esa caduca polaridad (Huerta, 1994: 144). Este último estudioso, por ejemplo, propone nueva tipología que además de a nuestro objeto de estudio dé cabida a los géneros ensayísticos. El poema en prosa quedaría así englobado dentro de los géneros *teórico-poéticos*, haciéndole un hueco en ellos aun a riesgo de excluir cualquier apelación a lo lírico, substituido por lo poético, en la nomenclatura (Huerta, 1994: 145). E idéntica preocupación –dar con una terminología que atienda al marbete de poeticidad dejando en un segundo lugar el, según los autores, desusado de lirismo– es la que lleva a Antonio García Berrio (1992: 148) y al propio Huerta Calvo en su obra en conjunto a acotar el compartimiento de géneros poético-líricos, apartado que ocuparía, junto a otras modalidades de escritura, el poema en prosa. Se forma así un eje definitorio para nuestro objeto de estudio entre lo *teórico-poético* y lo *poético-lírico*. Aunando el alcance terminológico de estos dos intentos se nos ofrece entonces la posibilidad de trazar un perfil genérico no exhaustivo que sin embargo da cuenta con mínima suficiencia del poema en prosa, variedad de género *teórico-poético-lírica*. Estaríamos así ante una compartimentación de lo genérico en literatura que, sobre la fundamental naturaleza poética, esto es, entendido indiscutiblemente como *poema*, admite una oscilación de contenido que va desde el polo teórico al lírico. Es decir, la configuración del poema en prosa como modalidad de escritura le llevaría en movimiento pendular a ser susceptible de acoger, por un lado, los exponentes más sesgadamente metalingüísticos o incluso metafísicos; por otro no renunciaría nunca del todo a asumir la plasmación del yo. La nueva teoría de los géneros, también ella en proceso de constante aclimatación a la realidad que la ocupa, respondería con esta clasificación no fuerte ni privativa a una modalidad de escritura proclive en grado sumo a la equivocidad

genérica. Recuérdese si no su innato hibridismo¹¹⁶. El papel desempeñado por el poema en prosa en la progresiva periclitación de la categoría de los géneros parece de relevancia si atendemos a las siguientes palabras de Pedro Aullón de Haro:

A este propósito mi conjetura no es la de la unidad producida para la manifestación del lenguaje instituido en género propio y distinto, sino la dispersión. Desde esta perspectiva se dirá que la sustancia estética poesía, su posibilidad verbal, en buena medida perviviría anidando en lugares diversos y dispersos, como hasta ahora siempre sucedió, sólo que ahora ésta sería su forma decisiva. En cierto modo, tal fenómeno venía vaticinando por algunos síntomas importantes, de entre los cuales los más relevantes y concretos son sin duda, a mi juicio, la creación moderna del poema en prosa y la desintegración propia del fragmentarismo igualmente moderno (Aullón de Haro, 1998: 69)¹¹⁷.

De hecho, García Berrio y Huerta Calvo hablan del poema en prosa como de “una de las novedades genéricas del siglo XIX” (García Berrio, 1992: 165). Los géneros conocen, es término de Schaeffer (*apud* Vincent-Munnia, 1996: 273), *recontextualización*, y según esto, el poema en prosa, incluso sus primeros brotes, ha de conocer la nueva demarcación genérica que dentro de este esfuerzo de reactualización le corresponda. Su acotación, dentro de la nueva y comprehensiva tipología que García Berrio y Huerta Calvo ofrecen, queda recogida como *subgénero*, esgrimiendo, a modo de carta fundacional, el ejemplo baudeleriano y la miniteoría con que el poeta encabezó sus *Pequeños poemas en prosa*. El entronque con Baudelaire es, como veremos, de importancia a la hora de entablar cualquier discusión genérica aplicada al poema en prosa: fue él quien lo habilitó como recinto idóneo de la modernidad literaria en su condición urbanita (Vadé, 1996: 37) y escéptica de la realidad, y “cuya novedad choca

¹¹⁶ Para una defensa de la abolición de los géneros, al menos como criterio clasificatorio rígido, véase Gamoneda (1997: *passim*); o sus más recientes palabras al respecto: “El de los géneros ha sido un tratamiento convencional y transitorio de la escritura” (Gamoneda, 2002: 42). También las razonables dudas que ya Lázaro Carreter (1979: 115) había expuesto ante todo exceso formalista al respecto, en concreto la conveniencia de no reducir la peculiaridad de la obra, su unicidad, a la árida –y frágil– clasificación genérica al uso. El propio Schaeffer (1989: 178) ha hablado de los conceptos genéricos como necesariamente lábiles (*soft*) y no estrictos (*hard*).

precisamente con los subgéneros de la lírica tradicional” (García Berrio, 1992: 166). Lo ha recordado también Vincent-Munnia (1996: 10) al hablar del mojón que supuso el *Spleen* de Baudelaire como momento en el cual la expresión *poema en prosa* pierde su sentido puramente analógico y de constituir una paradoja terminológica pasa a designar con voluntad sintética, es decir, definitoria, una entidad poética y genérica diferenciada.

Y es que toda solución a la aporética cuestión del género en el caso que nos ocupa, y en el de otras modalidades de expresión literaria surgidas en los últimos ciento cincuenta años –pensamos, por ejemplo en la narración extremadamente breve– pasa por cambiar el prisma con que se mira la noción genérica. Austin M. Wright (1989: 47) en su estudio propone por ejemplo definir la narrativa breve (*short story*), no como un género teórico, sino, dentro de la disyuntiva propuesta por Todorov entre géneros teóricos y géneros históricos, englobada como exponente de estos últimos. Ya hablábamos al inicio de este trabajo de una predilección similar por la historia sobre la teoría en muchos acercamientos al poema en prosa. Parece, pues, también en su caso más útil una clasificación como variedad genérica histórica. Es decir, ofreciendo una serie de rasgos que un determinado texto satisface inductivamente y teniendo en cuenta varios exponentes así constituidos. Se ha defendido la naturaleza genérica de nuestro objeto de estudio bajo estos presupuestos, subrayando precisamente la pertinencia de entenderlo profundamente ligado a sus afloraciones históricas, concibiendo “que su estudio sea, más bien el de sus concretas manifestaciones en los autores que lo han practicado” (Millán, 1989: 29). De este modo, como noción histórica (*notion historique*) validada a lo largo de una serie de muestras diacrónicas, lo ha entendido también Yves Vadé (1996: 15) a la hora de realizar su antología. Implícitamente, pues, el género histórico se aproxima a la categorización que veíamos antes de subgénero:

¹¹⁷ Parecen conjeturas similares a las que veíamos auguraba Simon (1987: 700) para nuestro objeto de

especificación de un género teórico. Vincent-Munnia ha demostrado la peculiaridad genérica, pero también la indefectible condición como tal, de los primeros poemas en prosa en el XIX francés. Como propio producto de la experimentación individual de estos primeros autores, de donde le vendría su necesidad constante de evolución, el poema en prosa se configura, no ya como modelo, sino en tanto que cúmulo de variantes de exploración genérica. Más como género empírico que arquetípico: “Le genre du poème en prose se construit par conséquent, à partir de ces constellations, variables car expérimentales, comme un genre exploratoire et comme un genre de la *coïncidence*” (Vincent-Munnia, 1996: 388). Coincidencia, nos preguntamos aquí, la cual, ¿tiene relación con la naturaleza prosística del fenómeno, su condición de recinto aglutinador de contenidos, no sólo discursivos, sino también de especulación genérica? Si los surrealistas desembocaron en el poema en prosa, un tanto a su pesar, dada la posibilidad de sujeción de elementos dispares que ofrecía, ¿se conforma así, en tanto que vertido poético delimitado por su propia configuración textual, el poema en prosa como entidad genérica diferenciada?

De otro modo, si se intenta una clasificación del poema en prosa como género teórico, esto es, categoría que cumple los rasgos anteriormente señalados por un sistema estricta y apriorísticamente conformado, se lleva a cabo una violentación del fenómeno incapaz de ofrecer definición suficiente. La propuesta es, pues, comprobar la serie mínima de rasgos recurrentes en el devenir histórico del poema en prosa, independientemente de que se puedan hallar en un texto determinado otras características. Independientemente también de que estos rasgos que han concurrido conjuntamente en la historia del poema en prosa puedan darse asimismo aislados en otras modalidades de escritura. Como demuestra Austin M. Wright para el caso de la

estudio: su progresiva absorción por parte de géneros “mayores” como la novela o el drama.

narrativa breve (*short story*), este modo de proceder siempre revierte en una mejor comprensión de la obra individuada aunque no satisfaga una noción teórica clara del género. A fin de cuentas, lo que ha de subyacer a toda teoría de géneros es llegar a una mejor comprensión de la obra literaria, no tanto a su clasificación –“genre has more to do with interpretation than with classification” (Monte, 2000: 25)–. Es decir, el procedimiento es mucho más operativo para el análisis literario: el género no viene a ser sino un *ingrediente* de la obra (Wright, 1989: 48).

Otros intentos se centran de manera exclusiva para el recto entendimiento de las formas literarias en el rasgo de mayor o menor brevedad formal. Se trata de un criterio ciertamente socorrido que luego analizaremos más detenidamente. En un estudio también centrado en la ficción breve, por ejemplo, Beatriz Espejo (2000: 1) habla de la noción de género atendiendo exclusivamente a criterios de extensión textual, lo que le permite incluir en una misma casilla genérica exponentes literarios diversos como relatos breves, poemas en prosa y toda la plétora de textos ultracortos que las letras hispanoamericanas han cultivado con tanta proliferación y excelencia. Pero esta vara de medir –la *prosa breve*– no parece aconsejable en su comprensiva indistinción.

El problema es en realidad complejo. Jesse Fernández (1994: 24) lo plantea de manera fundamental: con el poema en prosa, viene a decir, ¿estamos ante una forma, o más bien se trata de un género? Su resolución, sin embargo, bien por estar inmerso en una empresa de divulgación general, bien porque el propio término se muestra elusivo en grado sumo, queda lejos de ser definitiva. Parece claro que el poema en prosa no pueda quedar alineado junto a discursos ya fijados por la tradición, formas poéticas como la oda o el soneto definidas por una marca temática o formal precisa¹¹⁸. Lo

¹¹⁸ Véase: “It may seem only natural that considerations of form have dominated discussions of genre, since the formal features of a work help signal genre and influence how we read” (Monte, 2000: 23). Véase también su escepticismo hacia una consideración del soneto como género y cómo lo compara con

pertinente parecería englobar nuestro objeto de estudio al lado de términos cuya aparición en el panorama literario es más reciente, formas en muchos casos coetáneas del poema en prosa (Fernández, 1994: 26). Pero entonces el inconveniente es, continúa este autor, la escasa diferenciación formal, habiendo necesidad de recurrir, como ya apuntábamos, a consideraciones de índole *interior*. Y aquí nos topamos de nuevo con cierta vaguedad en la definición. El neologismo de *proema*, acuñado por Francis Ponge y que Octavio Paz ya consagrara en castellano, parece ser la solución idónea a la empresa aporética de definir genéricamente el poema en prosa (Fernández, 1994: 25).

Para Metzidakis (1986: 126), el poema en prosa es una forma límite del discurso, llegando incluso hasta un cierto extremo al sugerir la posibilidad de que se trate de un género paraliterario¹¹⁹. Como género último (*last genre*) lo entiende también Stephen Fredman (1990: 5) tomando su carácter liminar como el escenario de la abolición de los géneros. Este crítico, que se muestra en esto atento a las tesis de Octavio Paz en *Los hijos del limo*, extiende además a otros dominios la contestación dirigida por nuestro objeto de estudio a la tradición, notoriamente al ámbito de la filosofía, aquejada de una crisis taxonómica tras el ejercicio nietzschiano de desconstrucción epistemológica. Vemos que la etiqueta antes señalada de géneros *teórico-poéticos* se muestra operativa, pues. Como consecuencia de esta nueva asunción de funciones, tanto en el terreno epistemológico como en el creativo se asistiría desde los albores del siglo XX a una concentración de todos aquellos esfuerzos genéricos anteriores sustentados por una

el poema en prosa (Monte, 2000: 114-115). Allí sugiere que, igual que el soneto fue un género y pasó con el tiempo a devenir una *forma*, quizás este periplo, de la especie a la forma fija, sea el que ha recorrido nuestro objeto de estudio. Todo lo cual se aviene muy bien a la sana normalización, el destierro de la naturaleza revolucionaria, etc., que este estudioso, pero no solo él, ve en el poema en prosa. Escribir poemas en prosa, entonces, no es tanto una opción de contestación ideológica como puramente formal, estética. Más *poem in prose* que *prose poem*, en definitiva. Pero –dirá alguno de los poetas que estudiamos en la segunda parte–, ¿es esa desideologización posible?

¹¹⁹ Véase: “Todavía a veces la poesía gusta de refugiarse en una forma última, la de la prosa simple” (Loínaz, 1993: 14). Ha llamado, no obstante, la atención Elshtain (2001: 173) sobre el exceso de fórmulas de hibridación, subversión y límite con que la crítica se refiere al poema en prosa.

ordenación social, histórica, metafísica, en fin, en un único género: el lenguaje¹²⁰. Y la denominación de *language poets* con que se conoce a la promoción más conspicua de cultivadores del poema en prosa en Norteamérica confirmaría la ulterior culminación de esta hipótesis deconstructiva.

Conviene tener, por otra parte, en cuenta las siguientes palabras de Miguel Ángel Garrido sobre la naturaleza diacrónica del concepto género: "El género, como forma histórica, ha nacido en un momento dado, sin duda casi siempre como una fórmula límite de otro género preexistente" (Garrido, 1988: 22). A esta liminaridad, nunca entendida por los coetáneos en sus primeras manifestaciones, se refiere sin duda Barbara Johnson (1976: 450) al constatar que el poema en prosa no siempre gozó de buena prensa, lo cual, de paso, implica que hoy en día sí es reconocido como forma poética de valía. Ella cita en concreto testimonios poco entusiastas del siglo XVIII francés que muestran aún resabios clasicistas ante esa nueva forma originada por el estro romántico de los poetas alemanes¹²¹. Para aquellos críticos, lo condenable en el poema en prosa era, justamente, lo que lo ha encumbrado en época contemporánea: su indistinción genérica, la ruptura de límites dentro del ordenado universo al uso de las categorías estéticas. Hay críticos, no obstante, que cifran precisamente en esa posición de prevalencia que ha llegado a alcanzar el poema en prosa en nuestros días una pérdida de definición genérica. Algo que recuerda la tesis de Monroe y los peligros inherentes a

¹²⁰ Véase: "when language, the word, becomes supremely important [...], the difference between poetry and prose will tend to become minimized, indeed, superficial" (Simon, 1987: 448). Indiferenciación que parece venir a confirmar las ideas de Gorgias —prosa y poesía buscando sus puntos de confluencia a mayor gloria y aprovechamiento del lenguaje, esto es, del *logos*— expuestas por el propio Simon (1987: 686) en su conclusión.

¹²¹ Recogemos, traducida por Monroe, una cita de finales del XVIII en la que Schlegel postula las bases de su *Universalpoesie* que, a buen seguro, escandalizaría la rígida consideración de los géneros neoclásica: "Romantic poetry is a progressive, universal poetry. Its aim isn't merely to reunite all the separate genres of poetry and to put poetry in touch with philosophy and rhetoric. It tries to and should mix and fuse poetry and prose, inspiration and criticism, the poetry of art and the poetry of nature" (Monroe, 1987: 46). Véase también Andringa (1996: 2).

la progresiva desideologización del fenómeno. En esta tendencia parece inscribirse

Vincent-Munnia en sus conclusiones:

Après une longue période de maturation (qui remonte à la mise à jour d'une poésie en prose), le genre, passant à une phase de théorisation qui engendre sa banalisation, en arrive à une généralisation telle qu'il perd alors toute identité générique propre pour se laisser envahir et dissoudre totalement par la poétique moderne – après l'avoir envahie et renouvelée –. D'abord trop méconnu pour être pleinement un genre, il est si universellement reconnu qu'il devient plus qu'un genre ! (Vincent-Munnia, 1996: 427).

Y es que desde sus mismos inicios el poema en prosa vino a cuestionar el sistema establecido, erigiéndose en la forma genérica que lleva hasta el extremo los límites de los propios géneros (Monroe, 1987: 16)¹²². Una forma de definirlo será entonces establecer hasta qué punto el poema en prosa, dentro de su tan llevado hibridismo, alcanza estatura genérica propia precisamente en su capacidad de ver alterados los rasgos que como tal lo constituyen; averiguar si los usos y modos tomados de otros géneros tienen un límite más allá del cual la hibridación deviene corrupción de su ideario. Dado que sólo lo que ostenta suficiencia identitaria es susceptible de perderla, saber en definitiva si el poema en prosa se nos presenta como modalidad de escritura “sufficiently defined and distinct to be capable of adulteration or corruption” (Simon, 1987: 232). Si pese a la naturaleza proteica de que hace gala, la apropiación de los rasgos de otras formas conoce un límite cruzado el cual el poema en prosa pierde su

¹²² Para este estudioso, la naturaleza fronteriza del poema en prosa en el mapa de los géneros literarios, es precisamente lo que le hace inmejorable banco de pruebas donde rastrear la confrontación ideológica ulterior subyacente a toda tensión genérica (Monroe, 1987: 19). Primero cuestionando la lírica, luego erosionado los cimientos genéricos de la novela (Monroe, 1987: 26), quizá sea esa capacidad crítica para con los ya establecidos la mayor baza con la que cuenta el poema en prosa para ser catalogado definitivamente como modalidad de escritura genéricamente individuada. Por lo demás, la tensión conformativa del poema en prosa con estos dos modos genéricos, lírica y ficción, es establecida por Monroe como sigue: formalmente, en tanto que texto breve, se opone a la novela, pero funcionalmente es idéntico a ella pues ambos minan el discurso monológico, la propia genérica; funcionalmente, se opone al poema en verso y su discurso identitario pero, como él, presenta escasa extensión (Monroe, 1987: 31).

propia condición, no cabe duda, se le debe asignar condición de forma diferenciada. Así, la definición negativa que se ha llegado a proponer, “it is necessary to find out first what the poème en prose defines itself against” (Monte, 2000: 38), puede muy bien conocer historicidad paralela a la evolución del fenómeno, es decir, se hace necesario ya no sólo establecer frente a qué se define el poema en prosa, sino ver también qué se define *contra* él, qué amenaza con engullirlo.

Isabel Paraíso, por su parte, parece no albergar dudas al respecto: el poema en prosa para ella *no* es un género literario, sino que hay que adscribirlo al concepto mayor *prosa poética*:

La “prosa poética” es hoy un subgénero lírico que alcanza el clima poético (emoción, plurisemia, unidad, vaguedad, sugerencia) mediante el uso exclusivo o predominante de la prosa. Y el “poema en prosa” es una modalidad de ese subgénero, cuyas características son: la (relativa) brevedad, el tener sentido completo y el provocar en el lector –de manera más intensa por ser más condensado– la emoción poética (Paraíso, 1976: 88).

La contemporaneidad habría, según esto, seleccionado una parcela del ya acotado campo poético para verter así de un modo expresivo diverso su lirismo. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que según esta autora, en muchos poemas en prosa –espigados, a la sazón, de la antología preparada por Díaz-Plaja– el predominio del ritmo versal sobre el lingüístico aconseja desestimar su ordenamiento tipográfico y hablar sin más de *versos disfrazados*. Esto es, a su entender el fenómeno se halla bien lejos de toda consideración genérica plena. La misma autora insiste sobre ello en su monografía posterior sobre el versolibrismo¹²³.

Por su parte, Michel Delville (1998: 38) lleva esta polaridad entre el poema y la novela a una tensión entre cerrazón (*closure*) poemática y discursividad narrativa, objetividad y subjetividad.

¹²³ Recordamos que para Paraíso la frontera entre el verso tipografiado como prosa y la prosa poética se halla en una cuestión de periodicidad: cuando la recurrencia acentual, cuantitativa, o tímbrica es tan acusada que supera el ritmo constitutivo de la prosa, el lingüístico, nos encontramos ante un texto versal, independientemente del aspecto a la vista. Véase: “La línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales” (Navarro Tomás, 1978: 35).

Nos sumamos a Benigno León (1999: 74) en su desacuerdo con las tesis reduccionistas de esta estudiosa. Y añadimos a este debate lo que sigue: si la prosa poética es el material contenido, diríamos, susceptible de verse vertido en un continente *novela o poema en prosa* (Paraíso, 1985: 109), ¿no sería más acertado considerar a este último, en lugar de como *subgénero* de la prosa poética, como cualificación de la misma e independiente de ella? Es decir, toda vez que la prosa poética pasa a constituir un poema en prosa, ¿no se ha producido ya una transformación irreversible hacia el polo de la manifestación autónoma legible en la configuración íntegra de todo *poema en prosa*? El poema en prosa no puede ser subgénero del concepto mayor prosa poética por cuanto supone una cualificación genérica de la misma: verbigracia, su constitución como poema. En ese sentido, es la prosa poética la que debe ser considerada término y realidad de configuración *menor* que el poema en prosa¹²⁴. No hay que olvidar que, pese a las innumerables dudas que queramos esgrimir, el poema en prosa es un *poema*. ¿A qué género pertenece, por su parte, la etiqueta o cajón de sastre que llamamos prosa poética? Para Suzanne Bernard no hay duda alguna al respecto: “le poème en prose est bien un *genre distinct*: non pas un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais un genre de poésie particulier” (Bernard, 1959: 434). La supuesta transitoriedad del fenómeno es, además, falsa. No se le puede tener por forma temporalmente en alza que luego cede el testigo al verso libre ya que responde en realidad a la creación de un lenguaje poético nuevo, a necesidades distintas, en definitiva, que el verso (Bernard, 1959: 771; Utrera, 1999: 20). Es en realidad el poema en prosa candidato más idóneo a

¹²⁴ Santiago Mateos (1995: 51) caracteriza, por ejemplo, la prosa poética como un discurso abierto, lejos de la cerrazón genérica del poema en prosa. Su decálogo cae en algunos tópicos como la tan llevada contradicción, o la deuda excesiva que quiere ver en el fenómeno para con lo semántico, clasificando como prosa poética todo discurso excesivamente eufónico, es decir, adolece del marcado antimetricismo tan habitual en parte de la crítica. Y no se puede sostener, al menos en lo contemporáneo, la deuda tan excesiva para con las artes plásticas que cierra su nómina de rasgos. De interesante novedad es, no obstante, su tipificación del poema en prosa como espacio privilegiado para la escritura del yo, lo que llama *escritura ontológica* (Mateos, 1995: 57).

la noción de género que la prosa poética, pura variedad o tipo de escritura (*type d'écriture*) (Vadé, 1996: 11). Para Vincent-Munnia, en fin, la diferencia es clara: la confusión entre ambos términos, prosa poética y poema en prosa, se entiende bien en el siglo XVIII, cuando se etiquetaba a los textos escritos en prosa poética como poemas en prosa por pura analogía, es decir, el empleo clásico de la palabra *poema* para cualquier composición literaria. O incluso en la primera mitad del XIX, cuando se observa cómo la forma poema en prosa empieza a desgajarse genéricamente de la prosa poética (Vincent-Munnia, 1996: 167). En lo contemporáneo, notoriamente tras Baudelaire, sin embargo, confundir ambos términos o hacer uno vicario del otro sólo es comprensible so pena de soslayar una diferencia importante: “‘poème en prose’ étant réservé à de véritables poèmes, c’est-à-dire – selon une perspective moderne – des *textes* poétiques relativement brefs [...], et ‘prose poétique’ désignant une forme d’écriture, matériau d’ouvrages (de types et de genres variés) écrits en prose” (Vincent-Munnia, 1996: 88).

Porque, en definitiva, entender la poesía como género –uno más de la tríada tan tradicional como cuestionablemente esgrimida (Genette, 1988: 228)– del que se conocen subgéneros, parece dejar éstos en el espacio desprotegido de lo taxonómicamente baldío, olvidando que el poema en prosa es en realidad una cristalización de lo literario de mayor fijación poética, atendiendo al tenor más etimológico de este término, que a la propia, y vaga, prosa poética. Hay que tener en cuenta además la expectativa generada y una ordenación pragmática que pese a carecer de la marca formal fuerte del verso presenta iconicidad propia. También por cómo incide la categorización genérica en esa expectativa: “la información adicional que proporciona una obra como representante de un género orienta las posibilidades interpretativas –aún muy numerosas– y también las reduce” (Raible, 1988: 321). Esto es, ante un poema en prosa surgen una serie de posibilidades o expectativas que la

lectura en clave de *poema* reduce automáticamente: el poema en prosa es, pues, una compartimentación genérica orientada hacia lo poemático del vertido textual. Su cabal estatura como género se le puede escatimar desde una mirada escéptica a la configuración genérica en general, o desde su propia elusividad a toda clasificación, nunca a riesgo de reducirlo al lecho de Procrustes de la prosa poética.

Según explica Michel Delville (1998: 5), por ejemplo, los primeros cultivadores del poema en prosa en inglés, los comúnmente llamados *British Decadents*, no discernían con nitidez la prosa poética del poema en prosa (Utrera, 1999: 198). Para nosotros, que el poema en prosa es un elemento genérico de naturaleza diferente a la prosa poética lo demuestra el que su identificación como tal corre paralela a su progresiva especialización dentro de la prosa artística. Si los victorianos no lo diferenciaban muy claramente era porque aún no habían dado con un modelo escindido de aquella, en otras palabras, porque *su* modelo de poema en prosa aún no gozaba de condición poemática plena. El que se haya producido evolución en su estatus genérico indica que hoy ya no podemos entender sin hacer violencia definitoria el poema en prosa como una mera variante de la prosa poética. Tal y como revela la práctica del fenómeno en los últimos años en Estados Unidos, estamos asistiendo a un fenómeno de consolidación sin paliativos: “the gradual emancipation of the contemporary prose poem from a conception of the genre as a piece of ‘poetized prose’” (Delville, 1998: 248).

El avance es notable con respecto a la práctica del fenómeno a manos de los simbolistas franceses, según señala Suzanne Bernard (1959: 430, 519). Conforme a ello, se habría producido, unos años antes y en un contexto geográfico diverso, una confusión similar a la que hemos visto aquejaba a los *British Decadents*. También los simbolistas, según esto, confundieron prosa ritmada y poema en prosa, sin acertar a comprender que

este último supone siempre un mayor grado de organización, un universo cerrado. Se trata, también, de un menoscabo teórico que pasó de estos autores franceses a los modernistas catalanes, y que limitará sus expectativas precisamente a la hora de escribir, esto es, desde el propio polo de la emisión, como resalta Arenes (1998: 205), quien habla ahí de toda una larga tradición que equipara con escaso fundamento poema en prosa y prosa poética. Parece comprensible entonces, dada la ausencia aparente de rasgos definidores de singularidad, que algunos estudiosos sientan la tentación de entender el poema en prosa como simple variante textual. Pero si hay que hablar de subcategorizaciones, el tronco del que parte el poema en prosa no es precisamente el de la prosa poética, sino el de la categoría genérica mayor *poema* (Anderson, 1998: 43).

Un último apunte: es el propio Baudelaire quien experimenta este proceso desde una variedad formal a una genérica. En su conocida carta a Arsène Houssaye, habitual prólogo de los *Pequeños poemas en prosa*, se encuentra el párrafo tan citado en el que, bajo especie de interrogante, propone la nueva estética. Pese a su sabida hipótesis, merece la pena ser reproducido una vez más. Acudimos a la magnífica traducción de Díez-Canedo:

¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? (Baudelaire, 2000: 12).

Pues bien, creemos que hay que evitar la tentación de leer en esta *prosa poética* el referente al uso, es decir, el cajón de sastre que nos hemos esforzado en desvincular del poema en prosa, siendo el epíteto tan sólo uno más del edificio prosístico que Baudelaire se propone levantar: una prosa *que sea* musical, *que sea* poética. Es decir, la búsqueda de una prosa *que tenga atribuciones* poéticas y musicales, entre otras. Que a

Baudelaire le resulta insuficiente la tan socorrida *prosa poética*, que está pensando en una nueva formalización de la prosa, queda claro toda vez que se ve impelido a incluir cada uno de estos atributos. El punto de partida, pues, es ya algo más que la variedad más insatisfactoriamente poetizada de la prosa. Pero lo relevante es el punto de llegada. Y en este sentido confiesa haberse distanciado de su ideación original y haber dado de sí *algo singularmente distinto*. Esto es, lo que sus coetáneos no acertaron a definir en la evolución de todas sus carreras poéticas, el ejercicio imperceptible de los *British Decadents*, sin ir más lejos, es experimentado por Baudelaire en un solo libro. Bien que fuera por conocimiento negativo, bajo *la esencia del fracaso*, tal y como define Félix de Azúa (1999: 77) la operación del poeta, Baudelaire inaugura la modernidad al haber dado con algo nuevo. Y ese *algo*, surgido de forma inesperada pero no inconsciente pues respondía a una necesidad expresiva, frente a la naturaleza magmática de la prosa poética, es la forma genérica del poema en prosa.

5.3.1 La brevedad como criterio de definición genérica

Alastair Fowler (1982: 63) ha incluido, por ejemplo, al poema en prosa dentro de la gaveta de lo tipificado como *clases breves*, tomando por *clase* un fenómeno muy parecido a la forma fija. La subcategorización que Fowler propone pasa por entender las formas genéricas en torno a la bipolaridad modo (*mode*)-clase (*kind*), siendo esta última una suerte de actualización formal, que en ocasiones puede devenir serie, de aquél, más reductible a conceptos temáticos. Parece de relevancia que lo que esgrime como criterio de una clase es una longitud determinada y una constitución formal identificable

(Fowler, 1982: 74)¹²⁵. Nos vendríamos, según esto, a la necesaria brevedad del poema en prosa, un rasgo que goza de cierta unanimidad entre los estudiosos. Fowler, en su mirada panorámica al problema de los géneros, no habría hecho más que tomar este rasgo como universal y, así, el poema en prosa sería una clase más en torno a los criterios de extensión breve y estructura formal fijada de antemano, en este caso, prosística. Más difícil sería, rebasados los presupuestos temáticos que signaron su aparición con Baudelaire, asignarle un modo, pues parece que el carácter urbano e irónico no sea ya rasgo de universal cumplimiento en el cultivo del poema en prosa. Si, como veremos, algún crítico ha llegado a formular que al nuevo significado, la modernidad, correspondió un nuevo significante, el poema en prosa, no sería en efecto muy exagerado atribuir a ese nuevo modo (*mode*) buscado por Baudelaire en la carta que abre su *Spleen* de nuestro objeto de estudio la nueva clase (*kind*) del poema en prosa. Fowler (1982: 111) parece constatar en primer lugar la aparición de la clase, la cual destilaría posteriormente su peculiar modo, algo equiparable en líneas generales a la aparición del poema en prosa a manos de Bertrand para ser apropiado, *modalizado*, a posteriori y con pleno conocimiento por Baudelaire. Pero esta correspondencia inicial entre un modo urbano, irónico, etc., con la forma prosística para el poema ha ido dando paso claramente a la universalización al respecto del modo lírico, el cual es normalmente adscrito a poemas (en verso) breves. Y es este norte de lirismo, nos parece, el nuevo límite a conquistar por el poema en prosa, el cual cuenta inicialmente con un rasgo genéricopreciado: su brevedad. Sin aludir a nuestro objeto de estudio,

¹²⁵ Por otra parte, sería difícil atribuirle al poema en prosa otra de las características que Fowler (1982: 88) preve para la clase, a saber, que se pliegue a designación por un sustantivo, como en el caso de soneto, epigrama, etc. La necesaria predicación del carácter prosístico parece alejarlo de esta constante. Algo que sí cumple, por ejemplo, el microrrelato, mucho más afín al perfil de las formas fijas, como veremos en el apartado que dedicamos a comparar nuestro objeto de estudio con la narrativa breve.

Fowler llama la atención sobre la común indiferenciación del poema breve en torno a un parámetro universal de lirismo:

In modern poetry, the collapse of many kinds into "lyric" has given the subgenre an enlarged function. Most short poems of our time belong to well-defined subgenres. But these modern sub-genres are so numerous that, being mostly unlabeled, they are unrecognised in the main, and hard to describe (Fowler, 1982: 114).

A nosotros nos parece que el poema en prosa se va acercando cada vez más a la condición de uno de esos sub-géneros. Ahora bien, el criterio de brevedad no es, creemos, de inmediata ni incuestionada asignación (Helguera, 1993: 324). Otra cosa es, como veremos en este apartado, que el rasgo de brevedad se convierta en factor identitario liminal y, como tal, sea esgrimido por la crítica con una universalidad no siempre contrastada en los textos.

Habría que volver aquí al punto en el que tratábamos de la configuración del poema en soporte prosístico y la tensión para con lo convencionalmente asumido que supone introducir la prosa en su ideario. Recordábamos entonces que no siempre se ha visto a prosa y verso como elementos antagónicos y, por tanto, no seleccionables para la función al uso desempeñaba por ese supuesto contrario. En efecto, la diferencia que hoy se nos antoja insalvable, "entre la prosa y el verso, no tenía esa misma fuerza deslindadora en la literatura latina medieval" (Cuevas, 1972: 83). Este estudioso, echando mano de Curtius, constata la existencia de lo que se llamó *transposición de estilos* "la costumbre de ejercitar a los alumnos en la conversión de su propia prosa en verso, y viceversa" (Cuevas, 1972: 83). A todo ello se suma –y sigue ahora a Vossler– la progresiva indiferenciación cuantitativa en la prosodia vernácula como factor cohesivo entre ambos modos de producción textual (Cuevas, 1972: 87). Se nos antoja que un ejemplo en lo moderno, y que tiene incidencia para la historia del poema en

prosa en castellano, sería el de Juan Ramón Jiménez. Sin ánimo de introducir aquí un epígrafe en el que nos veríamos obligados a citar la extensa bibliografía al respecto – puede verse la monografía de María Victoria Utrera (1999: 263) para ese fin–, parece oportuno referirnos en este punto breve y someramente, con el fin de reforzar nuestro planteamiento teórico, a la dicotomía prosa-verso en la poética juanramoniana. No hay que olvidar que la defensa más significativa de la abolición genérica entre un soporte y otro para lo poético, verso y prosa, es, al menos entre nosotros, la que llevó a cabo un Juan Ramón Jiménez que, en su proverbial prurito revisionista, se vanagloriaba de haber escrito un poema en prosa a la temprana edad de diecisiete años (Díaz-Plaja, 1956: 61). Este dato, comunicado en misiva personal al antólogo, se inscribe dentro de una poética que, en su manifestación más excelsa, dará como resultado poemas en prosa de la dimensión de *Espacio*. En definitiva, y como recuerda María Victoria Utrera, es lícito que nos preguntemos “por qué el poeta vincula su primera tentativa literaria al género del poema en prosa, manipulando de ese modo su biografía poética” (Utrera, 1999: 263)¹²⁶.

Pedro Aullón de Haro (1979: 130; 2000b: 146) ha llamado la atención sobre ello al hablar de poema en prosa en toda regla en el caso del *Diario de un poeta reciencasado*, auténtica cabeza de puente en las letras españolas entre simbolismo y vanguardia, siendo la parte en prosa de la obra la que más se adscribe a este último ideario (Aullón de Haro, 2000b: 151, 152). También Antonio Monegal para el ejemplo de *Espacio* (Monegal, 1998: 193). El propio Díaz-Plaja constata la voluntad del poeta de agrupar todos sus poemas en prosa –toda su producción en este género, dice

¹²⁶ Caso de revisionismo similar, la vuelta en prosa de composiciones originales en verso, es el de Eugenio Padorno (1980: 70) y su magmática obra en marcha –*entregas de fijeza cambiante-Metamorfosis* (León, 2000: 30). Prosificación que empieza ya avanzada la década que nos ocupará, alejado de lo que hemos llamado recurso coyuntural al poema en prosa, y que culmina en la entrega posterior de este poeta a la prosa.

textualmente Díaz-Plaja–, en libro bajo el título de *Versos para ciegos* (Díaz-Plaja, 1956: 63)¹²⁷. Y recuerda Antonio Domínguez Rey cómo dentro del proceso de mutua influencia que conocen poesía y prosa:

la porosidad distendida del texto responde a la representación de un ritmo más referencial o acorde con el habla y la existencia del medio [...]. A este mismo fenómeno atiende también la disposición horizontal de muchas revisiones y composiciones finales de Juan Ramón Jiménez. Estamos aún en el reino de la poesía. La prosa entra en ella renovándose. Los periodos rítmicos no se estructuran entre pausas y transiciones versales, sino conforme a la unidad intencional, psíquica y expresiva, de un ritmo más dilatado, la frase poética no versal (Domínguez Rey, 1987a: 164).

Recientemente, la poeta y crítica Esperanza López Parada (2003), en una comunicación todavía inédita, leída en el curso de verano *Poesía hispánica contemporánea: De “Laurel” a “Las ínsulas extrañas”*, ha reflexionado con lucidez sobre el alcance total para la expresión poética en castellano, más vigente en la recepción que tuvo en el Cono Sur que en la Península, de un poema como *Espacio*. Parte su análisis de la propia tópica del poema, en la que la entrada del cangrejo y su inútil caparazón acaba abocando al poeta al vacío de la voz. A nosotros nos parece que aquí Juan Ramón está elaborando el tema –*Vino primero pura*–, tomado de Yeats – *I made myself a coat*–, como manifestara el poeta, y estudiara bien Cernuda, de las sucesivas capas con que se oculta la expresión poética. De aquella pureza, un intento de

¹²⁷ Este título ilustra lo bizantina que podría resultar una discusión del soporte en que venga recogida la poesía juanramoniana final. Si sus poemas en prosa son susceptibles de constituir volumen aparte bajo el título de *Versos para ciegos*, Juan Ramón, irónicamente, está haciendo *tabula rasa* del dilema: al marcar esta imposibilidad de percepción, reduce la diferencia prosa-verso a un criterio puramente visual. Su ejemplo se hubiera visto apuntalado teóricamente por un estudioso del ritmo que rescata Isabel Paraíso, Salvador Rueda. Según él, “el ritmo es uno, y se da tanto en el verso como en la prosa, ya que ésta es, pura y simplemente, un conjunto de versos desorganizados” (Paraíso, 1976: 32). El verso acabó siendo para Juan Ramón puro artificio tipográfico, y el lector ciego, el puro oyente, el criterio idóneo para demostrar la escasa relevancia de la pauta versal en poesía (Urrutia, 1981: 720; Olmo, 1995: 11; Gómez Trueba, 1995: 16). Bernard (1959: 415), aun así, defiende la vigencia del patrón verso, con mallarmeano término, por la *armadura intelectual* que da al poema, una suerte de ritmo visual de lectura. Según Talens (2000: 175) todo se debe a que Juan Ramón nunca comprendió el versolibrismo. Véase al respecto el artículo de Fernando Gómez Redondo (2001); también el de M. A. Márquez (2003).

desvelamiento frente al excesivo arropamiento circundante, en formulación similar a la del poeta irlandés, nos parece, se llega a toda una lectura metafísica del caparazón que cubre el hecho poético, aquí figurado en forma de cangrejo. Se arriba así a la conclusión de que todo cobijo es ulteriormente un nombre nada más, una última capa del abrigo. Estamos ante el vacío del lenguaje, la conciencia insondable del auto-silenciamiento, con la crítica lingüística que ello conlleva. La impronta de la contemporaneidad era sentida con fuerza por este Juan Ramón último que la mayor parte de la crítica española no ha sabido o no ha querido entender. *Espacio* es legible, así, como exploración de esta insuficiencia lingüística y la conclusión a la que ha llegado todo poeta moderno: no se puede organizar la dirección del significado; el significante campa a sus anchas en esta nueva a-territorialidad del sujeto. La entrega al poema será entonces sólo acercamiento al poema, algo provisional, tentativo. Especulativo, de ahí la búsqueda de un discurso que parece ensayístico en su formulación, pero que no deja de ser proferido bajo la especie única del yo. De ahí, también, que la forma de plasmarlo busque una mayor verosimilitud expresiva, no menos centrada en la veridición, como se podía pensar, sino aun más verdadera en su asunción de límites. Lo que hará Juan Ramón será, pues, y ahí radica gran parte de su modernidad, poner el lenguaje, con fórmula acertada de López Parada, a la intemperie, lo que aquí denominamos *escribir a campo abierto*¹²⁸. Es decir, la nueva prosa de poeta (*poet's prose*) estudiada por Fredman. En última instancia, y a diferencia del discurso surrealista, el cual escenifica un yo desatado, *Espacio*, opta por dar entrada más bien al mundo en el texto. No tanto un desleimiento del *bios*, pues, como la pura textualización del *grafos*. Frente a una poesía pautada, adscrita en exceso a

¹²⁸ El proceso fue bien visto por Gimferrer, quien une en el empeño a este Juan Ramón de *Espacio* y a Larrea: "para ambos se impone una destrucción del lenguaje poético codificado, difícilmente aceptable para una generación que empezó con los poetas profesores y terminó entrando en vida en las colecciones de clásicos" (Gimferrer, 1971b: 102). Estos últimos, los poetas del 27, habrían sido responsables también en su ulterior formalismo de la periclitación del Juan Ramón más abiertamente metafísico.

la temporalidad y que evoca su ficticia nostalgia en la confesionalidad, muy unida a la serialización versal, por otra parte, *Espacio* es, propone, una enunciación de absoluto, una superación de las aporías del yo a través de la nominación vasta del mundo. Es, además, una muestra de ruptura para con el tipo inicial fundamentado en estos rasgos decimonónicos. El poema en prosa juanramoniano, que había alcanzado mayoría de edad con muestras convencionales ya en *Diario*, se suma a la progresiva problematización inscrita en las coordenadas de esta forma genérica antedatando lo que habrá necesariamente de ser uno de sus debates identitarios: la supuesta necesaria brevedad del poema en prosa.

Y es que el ejemplo juanramoniano, además de ofrecer nuevos datos sobre la pertinencia de la prosa para una mayor verosimilitud expositiva del discurso, viene a cuestionar lo que muchos estudiosos consideran el principal rasgo definitorio del poema en prosa: su brevedad (Loinaz, 1993: 14; Simon, 1987: 4; Metzidakis, 1986: 125). Un rasgo que empieza a ser puesto en solfa como criterio inamovible de definición (Monte, 2000: 7). En un poema como *Espacio*, por ejemplo, tenemos una muestra de cómo la extensión del poema en prosa no está inversamente relacionado con su poeticidad, como parece ver una parte de la crítica, aquella que está de acuerdo en leer todo alejamiento de la sacrosanta ley de brevedad como un peligroso flirteo con la prosa poética (Arenes, 1998: 279).

Como característico del poema en prosa ha sido tradicionalmente tenido, en efecto, que éste sea breve (Utrera, 1999: 15; Arenes, 1998: 275). Como señala Jesse Fernández (1994: 32), el propio Cernuda dio testimonio de ello: “si la longitud mayor o menor del poema en verso es cuestión controvertible, no parece serlo la de la brevedad del poema en prosa” (Cernuda, 1994: 704); Fernández, no obstante, inmediatamente reconoce la existencia de una excepción en la obra de Vicente Huidobro, cuyo *Altazor*,

por otra parte, ya se ha puesto en relación con el juanramoniano *Espacio* (Bernal 1998: 177). Para su antología, Fernández (1994: 33) opta por dejar fuera del hato los textos de cierta extensión al considerarlos prosa poética. Y según recuerda Todorov (1987: 76), para el propio Baudelaire la brevedad del poema en prosa debía ser rasgo indispensable. Sobre ello ha abundado Jonathan Monroe al trazar una relación quiástica entre poema en prosa y novela: “As a prose poem cannot be too long and still be a prose poem (understood in the now canonical sense given currency by Baudelaire), so too a novel cannot be too short and remain a novel” (Monroe, 1987: 28). Y será Baudelaire quien tanto teórica como pragmáticamente instaure el rasgo de brevedad con fuerza en la definición formal del poema en prosa. Teóricamente, al asumir con entusiasmo los presupuestos de Poe y su *principio poético*; pero, también, de una forma pragmática al anteponer a su propia contribución al respecto la atribución de brevedad: hablamos, en efecto, de *Les petits Poèmes en prose* (Vincent-Munnia, 1996: 140). Como ha señalado Genette (1993: 28) se trata de un título *remático*, esto es, no nos avisa sobre aquello de lo que trata, caso del título alternativo *Le Spleen de Paris*, sino de aquello que *es*.

La brevedad, junto a los criterios de unidad y de gratuidad analizados más adelante, es uno de los pilares de la tríada de condiciones propuesta por Bernard (1959: 15) para definir el poema en prosa. Trinidad similar a la que Decaunes suscribe con entusiasmo en otro antólogo, Maurice Chapelain: “brièveté, intensité, gratuité” (Decaunes, 1984: 15). No en vano aquí se cifra la formalización del poema en prosa frente a la mostrenca prosa poética. Según Bernard, la brevedad sería su rasgo específico frente a su homónimo en verso. Nuestro objeto de estudio haría bien entonces en evitar las digresiones morales para evitar ser inmediatamente adscrito, por desbordamiento, a la fenomenología de otra variedades genéricas. Justamente aquí, según Bernard, estriba la diferencia fundamental entre el poema en prosa moderno, de

suyo breve, y el llamado poema en prosa frecuentado en el siglo XVIII, tan sólo una larga epopeya en prosa poética. Para Clive Scott, en definitiva: “the prose poem poemness may lie in its brevity [...]; this brevity, as in the verse lyric, derives from the natural equation of emotion and ellipsis, depth and density, and the fulfilment of a form which is under too much sustained pressure to last long” (C. Scott, 1991: 352).

Michel Beaujour (1983: 42) contribuye inteligentemente a explicar el rasgo de común brevedad con que se define al poema en prosa. Se trataría, según él, de un modo de asegurar la poeticidad de tan esquivo fenómeno: si, vista la capitalización casi absoluta que la lírica ha hecho de lo poético en lo moderno, un poema convencional, esto es, con los atributos o marcas comúnmente incuestionados, a saber, verso, metro, rima, puede tener problemas para ser rigurosamente aceptado dentro del parangón lírico, es fácil deducir que una forma ajena en apariencia a tal atribución como el poema en prosa haya de recurrir, para su recta clasificación como poema, a otro rasgo convencionalmente asociado a la lírica: la brevedad. La asunción de parvedad en el poema en prosa busca una equivalencia casi total con otro supuesto, el de lirismo. Pero, hace notar Beaujour, no pocos poemas en prosa, aun siendo breves, difícilmente satisfacen la asunción de lirismo. Sí lo hacen de manera casi unánime con el criterio de poquedad textual, con lo que la brevedad viene a ser objeto depreciado consenso, algo nada despreciable en una forma poética escurridiza a toda taxonomización. Estamos, creemos, ante un ejemplo de la consideración *género histórico* frente a *género teórico* ejemplificada más arriba por Wright: tomar la brevedad como rasgo recurrente, por inducción, en una serie prolongada de exponentes.

Pero, ¿cómo explicar, insistimos, el juanramoniano *Espacio*?¹²⁹ ¿Puede la progresiva autonomía de esta modalidad de escritura que llamamos poema en prosa responder de este desbordamiento en la extensión? Si esto es así, también habría que tener en cuenta su diversidad enunciativa, lo cual ya vimos es capaz de constituirlo frente al poema en verso. Así, por un lado, en los orígenes tendríamos un intento como el de Baudelaire, uno de los más seguidos, pionero e inmerso en una aventura de urbana modernidad que escenifica un discurso provocadoramente irónico cuajado en preciosas viñetas; por otro, en la consolidación, estaría el ejemplo juanramoniano, síntoma de la evolución acendrada de una modalidad discursiva ya madura y capaz de asumir la empresa personalísima de una metafísica utópica y ucrónica del yo, una lírica no necesariamente breve, en suma. El reto parece, en definitiva, muy similar a lo apuntado por Yves Vadé a propósito de *Une saison en enfer* de Rimbaud:

on peut se demander si la conception du poème en prose comme texte clos se suffisant à soi-même est compatible avec la relation d'une expérience intérieure, à la fois éclatée et ordonnée comme une histoire, où le langage rencontre ses propres limites face aux puissances spirituelles (Vadé, 1996: 55).

Es a Baudelaire, por otro lado, a quien se debe la posibilidad de entender el poema en prosa como forma genérica de lo literario en toda regla (Utrera, 1999: 21; Simon, 1987: 258; López Estrada, 1987: 87). Y ello por la sólida base pragmática que, entre otros, Todorov ha desvelado en su proyecto. El poeta francés, según este estudioso, si bien no puede ser tenido por el inventor del fenómeno: "c'est lui qui lui donne ses lettres de noblesse, qui l'introduit dans l'horizon de ses contemporains et de

¹²⁹ Sobre las consideraciones de *Espacio* como exponente genérico del poema en prosa véase Utrera (1999: 289-290), quien cree que la principal traba para esta clasificación radica, no en el contenido de impronta eminentemente lírica y metafísica, alejado de las veleidades narrativas del poema en prosa más convencional, ni la legibilidad de metros señalados en su arboladura textual, sino su extensión. El

ses successeurs, qui en fait un modèle d'écriture : un genre au sens historique du mot” (Todorov, 1987: 70)¹³⁰. La calificación genérica, insistimos, siempre entendida como histórica, queda entonces legitimada también desde el polo de la recepción y desde el de la propia historiografía literaria. Pues, si bien parece espinosa empresa la de definir qué sea un poema en prosa, no se le niega ya su evolución como forma con categoría genérica plena susceptible de seguimiento a lo largo de la historia de una tradición determinada. Su taxonomización como subproducto de la prosa poética queda así palmariamente deslegitimizada.

Incluimos para finalizar este apartado referencia a la clasificación que propone Benigno León (2000: 327) aunando criterios de brevedad y el que tratamos a continuación, independencia textual. Habría según esto tres variedades de poema en prosa: el llamado *puro*, circunscrito a los parámetros de suficiente brevedad y unidad; el poema en prosa *discursivo*, de mayor longitud pero no menor adscripción lírica, aunque supeditado esto último a la fluidez que explica su mayor extensión, siendo el juanramoniano *Espacio* el ejemplo ofrecido; finalmente, el poema en prosa *integrado*, habilitando este rótulo para las series, inauguradas por *Los cantos de Maldoror*, de textos breves y de mínima autosuficiencia pero incrustadas en secuencia mayor que las cualifica. La clasificación es útil, y deja claro el margen para suficientes subcategorizaciones, las cuales, especialmente en el primer caso, que es el que va primando en el quehacer poético conforme avanza el siglo y prolifera en nuestros días, atenderán a criterios temáticos. Es ahí, como veremos, donde poema en prosa y ficción breve libran su más encarnizada batalla por la definición genérica.

ambicioso proyecto estético y vital juanramoniano desbordaría, según ella, toda clasificación de *Espacio* como poema en prosa.

5.3.2 El rasgo de integridad

Es, nos parece, desde el polo de la emisión desde donde se hace necesario un énfasis mayor en la naturaleza genérica del poema en prosa. Y si bien un estudioso tan aventajado como Pedro Aullón de Haro (1979: 109) consideró en su día dudosa cualquier delimitación con atribuciones de claridad entre nuestro objeto de estudio y las diversas manifestaciones de prosa artística, hemos de insistir, sin embargo, como hace Jesse Fernández (1994: 27), en que esta indiferenciación que entiende el poema en prosa como mera subcategorización elaborada del modelo mayor prosa poética olvida los rasgos de integridad formal para el poema, su autonomía garantizadora de unicidad, de discreción, válido en sí mismo y no dependiente de ningún tipo de unidad mayor¹³¹.

Se trata del *criterio de unidad orgánica* esgrimido por Suzanne Bernard (1959: 14). Frente a todas las formas de discurso más o menos elaborado con las que se le confunde, en muchos de cuyos marbetes se advierte lo poemático como mero atributo del formato prosístico –prosa lírica, prosa artística, prosa poemática, prosa poética–, conviene subrayar que el poema en prosa no se nos ofrece enmarcado en una entidad textual mayor, sino en todo momento pensado como *artefacto lingüístico* independiente (Fernández, 1994: 28). Ente que por sí solo, cabría añadir, se enfrenta al lector. De ahí que en el rótulo el valor de *poema* pase de la atribución al polo sustantivo¹³². De ahí, en

¹³⁰ Forrest y Jaffe (1996: 265) llevan a cabo deslinde similar para lo hispano centrándolo en Juan Ramón Jiménez y su *Diario*. Véase allí la inserción del poeta andaluz en la tradición baudelairiana.

¹³¹ Delville (1998: 1) coincide en destacar que una definición unívoca y sistematizadora del poema en prosa parece empresa hartamente quimérica. Su esfuerzo, como el de tantos otros, ya lo vimos, se centra en el rastreo histórico del fenómeno. Por lo que respecta al ejercicio de Aullón de Haro, ha introducido matizaciones sobre este temprano trabajo al estudiar la prosa poética de Cansinos-Asséns. Allí ofrece, tras distanciar convenientemente prosa poética y poema en prosa, incluso una tentativa de definición de este último “en su delimitación definitiva [...], en tanto que textos poéticos unitarios, breves y autónomos susceptibles de alojar todos los procedimientos y formalizaciones propios del poema en verso si exceptuamos la organización pausal del discurso” (Aullón de Haro, 2000a: 134).

¹³² Ilustra inmejorablemente esta distinción la peculiar predicación del idioma inglés, en el que la diferencia terminológica, magnífico ejemplo de quiasmo, por otra parte, es, tal y como la utiliza por

definitiva, que la delimitación fundamental sea siempre entre una prosa *poética, lírica*, etc. y un *poema* en prosa. Poema en prosa que no es, pues, variedad subgenérica de la prosa poética, sino un subgénero con autonomía dentro de la variedad genérica mayor poema.

En resumidas cuentas, como recuerda Metzidakis (1986: 125), quien escribe un poema en prosa rompe con las estricturas pero también se somete a una voluntad organizadora: ya apuntó Suzanne Bernard (1959: 437), que lo prosístico del fenómeno es su transgresión; lo poemático, su asunción de ordenamiento. La propuesta de esta última estudiosa pasa además por eliminar en una nómina de la modalidad discursiva poema en prosa todos aquellos exponentes *involuntarios*, esto es, los incluidos en formatos mayores y que presentan, por tanto, una forma *inorgánica, inacabada*. Algo, concluye, ya denunciado por Max Jacob en el prefacio a su *Un cornet á dés*, un texto que se ha querido capital para entender la forma poema en prosa (Decaunes, 1984: 13). Las palabras recogidas anteriormente de Dulce María Loinaz parecen apuntar en idéntica dirección. Según Suzanne Bernard (1959: 409), el poema en prosa escrito en prosa poética depende tanto de ésta como la fuga de la escritura contrapuntística. Impera siempre una organización formal, una estructura de ensamblado que aspira a constituirse en un *todo* adquiriendo así existencia reica (*reique*). Es, según esto, el abandono de esta ordenación —que es una limitación— el peligro que acecharía más acuciantemente al poema en prosa. Sin ella perdería su indisolubilidad, su imperturbabilidad (Bernard, 1959: 769)¹³³.

ejemplo, John Simon (1987: 190) entre *poetic prose* y *prose poetry*. También se ha propuesto, en lugar de *prose poem* el término *poem in prose*, “when form rather than genre requires emphasis” (Monte, 2000: IX).

¹³³ Simon, sin embargo, lejos de leer aquí peligro alguno, ve el poema en prosa inmerso en una dinámica de impregnación y reforzamiento de otras formas genéricas como la novela o el cuento.

Michel Sandras (1995: 11) se hace eco en tal sentido del interrogante expuesto por Louis Aragon al cuestionar la existencia de algún tipo de rasgo que diferenciara poema en prosa de cualquier otro fragmento prosístico aislado. Para ello debe concurrir, según Sandras, un factor añadido de intensificación del discurso. Y este rasgo queda notoriamente realzado por un elemento dispositivo exterior, la brevedad, algo que, entiende, garantiza la densa decantación del *material signifiante* y procura una totalidad de efecto. La brevedad, hemos visto, parece garantizar la poeticidad, sobre todo comopreciado rasgo de coincidencia teórica más o menos universal. Estamos ya ante una seria tentativa de definición: “Le poème en prose doit pouvoir être lu isolément. Cette propriété le distingue des segments de prose poétique” (Sandras, 1995: 43)¹³⁴.

Es decir, nunca habrán de tomarse como poemas en prosa textos desgajados y, por tanto, privados de lo que debe ser una incuestionable integridad¹³⁵. Codificado como objeto que se quiere autónomo, el poema en prosa se ofrece al lector como entidad que exige una atención plena, configurándose, al igual que todo poema, como unidad mínima susceptible de hermenéutica. Y Sandras (1995: 23; Utrera, 1999: 39) ofrece el ejemplo de un fragmento de Chateaubriand extractado de una obra mayor que, sin embargo, es introducido como unidad discreta por el propio autor en preciosa muestra metaliteraria. La pieza en cuestión parece quedar así automáticamente marcada en su originalidad. A todo ello añade Sandras la constatación de que Chateaubriand le dedicó sucesivas correcciones como fragmento autónomo; que lo leyó en público desgajado de cualquier otro soporte; que fue publicado, en fin, con anterioridad a su inclusión en las

¹³⁴ Compárese este análisis de Sandras con la recomendación que da Turguénev (1994: 3) al lector en el prefacio a sus *Poemas en prosa*, en el cual recomienda precisamente la lectura aislada de los mismos.

¹³⁵ Y si aplicamos los criterios de delimitación del texto artístico expuestos por Lotman al poema en prosa, será tal todo exponente capaz de “realizar una determinada función cultural y transmitir un

Mémoires d'outre-tombe. Y sin embargo, la naturaleza del texto como pieza estructural de un marco que lo subsume –pese a la propia insistencia de un estudioso como Moreau (1969: 23)– parece hacerlo ineligible para la categoría poema en prosa¹³⁶. “La loi fondamentale du poème en prose, qui veut un objet autonome, un corps verbal complet et bien clos, dans ces ‘morceaux choisis’ n’est donc pas respectée” (Decaunes, 1984: 17).

Curiosamente, si nos centramos en un trabajo, no ya con la mira puesta en el poema en prosa como éste de Sandras, sino de análisis de la novela lírica como es el de Darío Villanueva, veremos que el esfuerzo a realizar es a la inversa, esto es, se subraya la potencialidad poemática de muchos capítulos hallados a la sazón en este tipo de obras narrativas:

El breve capítulo novelesco de, por ejemplo, un Azorín pasa a asemejarse a un auténtico poema en prosa y como tal poema su entramado se lucra de un tono unitario, específicamente lírico e incompatible con el prolijo capítulo tradicional, y posee una concentración inusitada de recurrencias de todo tipo, de recursos de expresividad musical, de imágenes y metáforas que no podrían prodigarse en una secuencia textual más amplia (Villanueva, 1983: 18).

Es decir, lo holgado del hilván con el que se recoge la asunción genérica del fenómeno faculta a la crítica para fomentar su plasticidad y, como veremos, a los antólogos para

significado íntegro” (Lotman, 1988: 72). El subrayado, que es nuestro, pretende avisar sobre el papel protagonista desempeñado por el receptor a la hora de dar con una definición satisfactoria del fenómeno.

¹³⁶ Para Shattuck, sin embargo, el fragmento inicial del baudeleriano “De la couleur”, no individualizado aún por el autor como poema en prosa, debe considerarse su primer exponente del género luego llevado a plenitud con los *Petits Poèmes*. Arguye su naturaleza intermedia –“distinct from both formal verse and expository prose”– pero también que se trata de un conjunto con integridad separado del resto (Shattuck, 1978: 27). Remitimos a las razonables dudas al respecto expuestas por Utrera (1999: 77). Para Anderson Imbert, por lo demás, la *miniatura lírica* que él considera es el poema en prosa pervive en los *prosistas líricos* aun dentro del entramado mayor de la novela (Anderson, 1998: 148).

espigar exponentes en sus compilaciones. Todo ello, también se deduce de estas palabras de Darío Villanueva, bajo el común denominador de la brevedad¹³⁷.

Encontramos entonces fragmentos de innegable poeticidad inscritos en engarces narrativos diversos –pensamos en el capítulo número 7 de *Rayuela*, de Julio Cortázar, o piezas de series mayores eminentemente novelísticas como *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral–, incluso ensayísticos –los reducidos textos filosóficos del zambrano *Claros del bosque*, por ejemplo– susceptibles de ser entendidos como poemas en prosa. Siendo la sola línea divisoria el hecho de que prime sobre su indiscutible autonomía y destello poéticos la pertenencia funcional al marco mayor –narrativo, filosófico– que los abarca¹³⁸. Se trata de lo que Ángel Crespo (1966: 230) llamó *el contexto de la obra*. Es decir, una vez extractado un determinado fragmento que pueda parecer susceptible de naturaleza poética, la cuestión es qué hacer con él, cómo leerlo ya fuera de ese marco que lo acogió y le daba su recto y total sentido. Está aludiendo Crespo explícitamente a antólogos y críticos que llevan a cabo esta labor, voluntarista, según se la ha calificado, de rastreo y desengarce. Y Crespo pone como ejemplo un símil del mundo de la joyería, una piedra preciosa arrancada de un engarce mayor la cual, exenta, no luce de igual manera: “Pues lo mismo ocurre con nuestros exploradores de poemas donde no los hay. Un poema es una unidad autónoma que obedece a leyes propias e inoperantes en el campo de la literatura no poética” (Crespo, 1966: 230). Y se nos ocurre que estos exploradores, tal y como lo pone Crespo, ven validado su ejercicio toda vez que aportan

¹³⁷ Para un estudio de las relaciones entre poema en prosa y novela modernista catalana, véase Arenes (1998: 223-351). Allí, como ya se ha visto en otros autores, apunta el carácter estático de la forma poética frente a la discursividad inherente a la novela.

¹³⁸ Sobre la atención crítica que como texto autónomo ha recibido el fragmento sesenta y ocho de *Rayuela* ver Zavala (2000: 5). Quizá convenga recordar también, porque atañe a las relaciones entre poema en prosa y literatura periodística, que el joven Proust tituló su libro de poemas en prosa *Les Plaisirs et les Jours* (Sandras, 1995: 77), título, “Los placeres y los días”, de la columna diaria, frecuentemente informada de lirismo, de Francisco Umbral. Simon (1987: 584) por su parte se encarga de señalar la incidencia de la obra homónima de Hesíodo en otro volumen de poemas en prosa: *Tage und Taten* de Stephan George.

ese contexto en el que engazar lo extractado: la antología de poemas en prosa, el artículo que envuelve al fragmento con la ganga de la exposición crítica que lo ha de justificar. Pero esta suplantación no deja de violentar, so pena de enmendarla, la intención primordial del autor. La pregunta a hacerse en estos casos pudiera ser una que nunca se hace: ¿queda igual la obra original sin ese trozo amputado?¹³⁹.

En este mismo sentido cabe interpretar el esfuerzo de María Teresa Font (1976: 45- 57) en un capítulo titulado precisamente “El poema en prosa como género literario” incluido dentro de su estudio monográfico sobre el juanramoniano *Espacio*. Allí la autora lleva a cabo un repaso a la bibliografía entonces a su alcance, ciertamente escasa, pues el protagonismo es prácticamente el de Guillermo Díaz-Plaja y Suzanne Bernard, para concluir lo siguiente:

Sin embargo hay que trazar una línea divisoria entre prosa poética y poema en prosa. Éste debe rehuir toda intención didáctica moralizante o narrativa y debe ser una unidad poética en sí mismo, de mayor o menor longitud (aunque generalmente los poemas en prosa son cortos) pues es difícil mantener una tensión lírica lo suficientemente elevada a través de un largo poema (Font, 1976: 49).

Ya hemos hablado aquí del problema de la brevedad. Igualmente, en el próximo apartado abordaremos las cuestiones relativas a la temática que esta estudiosa esboza. Lo que queremos resaltar de sus palabras es la línea de división que debe trazarse entre el poema en prosa y la prosa poética; entre unos escritores que más o menos conscientemente se sitúan dentro de las fronteras genéricas del poema en prosa y otros

¹³⁹ Hay que recordar, no obstante, que *Pequeños poemas en prosa* también inaugura la posibilidad de extraer unidades discretas del conjunto mayor que las abarca. Su autor levanta la veda, por así decir, al escribir en su famoso prólogo dirigido a Arsène Houssaye: “Quite una vértebra, y los pedazos de esta fantasía tortuosa se volverán a unir sin trabajo. Píquela en muchos fragmentos, y ya verá como cada uno puede tener existencia por sí” (Baudelaire, 2000: 11). Para hacerlo posible, se ha encargado de dar un paso más con respecto a su asumido precedente: la abstracción moderna, frente al parroquialismo exótico de Bertrand, sustituye las citas-pórtico de éste por numeración en romanos y título. Son las acotaciones pragmáticas que legitiman, respectivamente, el orden del conjunto y lo extractable de sus formantes.

que, por decirlo según fórmula ya reproducida que es original de Stephen Fredman (1990: 5), escriben a campo abierto.

Gonzalo Sobejano (1990) ha hablado por su parte de poema en prosa en la obra de Valle-Inclán *La lámpara maravillosa*. Empieza recordando que Díaz-Plaja no incluyó en su antología del poema en prosa en España ningún fragmento de esta obra, sino de otra, *Jardín umbrío*. El motivo aducido por el antólogo, la brevedad, le habría llevado a lo que Sobejano entiende fue menoscabo. Igual escamoteo ve este estudioso en la indiferencia mostrada por Gil de Biedma al prologar el *Ocnos* cernudiano: no se comprende que mencionara *Tirano Banderas* y dejara fuera de esa mínima tradición *La lámpara maravillosa*, subtitulada “Ejercicios espirituales”: “En principio se diría más aceptable que el poema en prosa exista como ‘ejercicio espiritual’ que como toda una novela o todo un capítulo de novela” (Sobejano, 1990: 26). Pasa revista a continuación el crítico a la bibliografía dedicada al poema en prosa, con lo cual su artículo es un valioso, si bien sucinto, estado de la cuestión entonces. También a los criterios que hemos venido desgranando aquí. Es en ese sentido de relevancia recordar cómo atribuye al ejercicio baudeleriano, sus *pequeños* poemas en prosa, la marca de brevedad que ha signado posteriormente al fenómeno. Su hipótesis, empieza a revelarse ya aquí, pasa por traer a colación todos estos criterios de definición para cuestionarlos y así hacer posible la lectura de la obra valleinclanesca que analiza en clave de poema en prosa. En ese sentido, un argumento suyo que introduce novedad en el debate es legitimar la extracción de fragmentos de obras mayores para figurar en antologías, esto es, soportes compiladores diversos: si se extractan poemas en verso para sucesivas compilaciones, viene a decir, ¿por qué no extraer de formatos mayores aquellos fragmentos que, ya aislados, se muestran capaces de ostentar naturaleza de poemas en prosa? Se valida así el criterio compilador: si un determinado texto, viene a decir, tiene sentido en una

recolección dada, ¿por qué no otorgarle ese sentido como muestra aislada de la especie que tal recolección promueve? La hipótesis, parece claro, rompe una lanza a favor de la antología de Díaz-Plaja, la cual, ya vimos, fue tildada de excesivamente voluntarista. Defiende, en definitiva, frente a lo que aduciremos aquí como criterio de intención, uno bien diverso: el de recepción:

Lo considerado viene al propósito de afirmar que el poema en prosa, a mi entender, no es sólo esa entidad breve que, concebida como tal por el artista, compone con otras un libro del que puede ocasionalmente desprenderse, sino aquella entidad breve que, percibida como tal por el lector, puede ser desgajada por éste sin que ella misma sufra, en su hechura acabada, cambio ni mengua (Sobejano, 1990: 27)¹⁴⁰.

A continuación echa mano de una definición de poema en prosa que se ajusta a sus necesidades expositivas, la de M. H. Abrams en un manual de terminología literaria universitario, en la cual no se hace mención del criterio de brevedad como definitorio, llegando a validar en una tipología al respecto textos extractables (*excerptible*). Abrams da, a modo de ejemplo, el famoso pasaje sobre la Mona Lisa que Walter Pater escribiera para su monografía sobre Leonardo Da Vinci, *The Renaissance* (Abrams, 1988: 151)¹⁴¹. En este punto, Sobejano introduce el texto que le interesa definir como poema en prosa y, a continuación, las siguientes palabras: “Este poema pudo haberse escrito antes de

¹⁴⁰ Véase, para otro intento de validar el criterio de recepción en la época modernista: “Aparte unos pocos casos de composición de específicos ‘poemas en prosa’, concebidos e intitulados como tales, existen más para el observador que para el creador” (Gale, 1975: 173). Una propuesta que en sus extremos acota “fragmentos de gran belleza plástica y de intenso lirismo que se pueden leer fuera del contexto como ‘poemas’” (Gale, 1975: 175). Mas la supresión del contexto no nos parece criterio idóneo de definición.

¹⁴¹ Quizá sea de interés constatar que, unas entradas más abajo, Abrams (1988: 152) incluye el término *purple patch*, traducción del horaciano *purpureus pannus*, y allí señala cómo esta elevación del tono y el idioma en pasajes dentro de obras mayores –elevación que se podría corresponder con los fragmentos susceptibles de demarcación como poemas en prosa por algunos antólogos– conoce a veces consideración negativa por la crítica. Es decir, la excesiva señalización lingüística de un texto, si bien lo legitima como fragmento antologable, no deja de marcar un exceso. Por otra parte, no cabe duda de que al incluir Yeats el texto de Pater –fragmentado arbitrariamente en versos según sus propios criterios de editor–, en su polémico *Oxford Book of Modern Verse* (Monte, 2000: 125), contribuyó al estatuto del mismo como poema. Entre nosotros, Cernuda (1994: 646), y Talens (1975: 206) en su exégesis del mismo, comentan lo conveniente de evitar el fenómeno del *purple patch* en la obra del primero.

que el autor concibiera *La lámpara maravillosa*, a la que después se integró, y pudo haberse compuesto para figurar en *La lámpara maravillosa* luego de haber proyectado Valle-Inclán el plan de esta obra” (Sobejano, 1990: 29). Palabras que no dejan de acusar cierto voluntarismo crítico –delatado por la fluctuación del aspecto verbal–, precisamente el venablo esgrimido con mayor frecuencia contra la antología de Díaz-Plaja. Por su puesto que pudo haber sucedido así. Pero Gonzalo Sobejano se muestra especialmente interesado en obviar la intención del autor, inscrito como está en un proceso de validación de la facultad receptora: el texto en cuestión es susceptible de lectura como un poema en prosa, independientemente de la obra mayor que lo abarca, “pues nada le falta ni le sobra para ser lo que es y para obtener del lector un efecto completo” (Sobejano, 1990: 29). El argumento, parece claro, es la *autosuficiencia* del pasaje: “La autosuficiencia es la nota decisiva para distinguir el poema en prosa de cualquier pasaje de prosa poética” (Sobejano, 1990: 30). Pero no para ahí Sobejano, pues en realidad toda la obra, toda *La lámpara maravillosa*, le parece “un poema en prosa vasto, divisible concéntricamente en libros y los capítulos que la integran” (Sobejano, 1990: 31). La afirmación es categórica, especialmente si recordamos los prejuicios que informan la clasificación de una obra como *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez, dentro del poema en prosa. Y el argumento de Sobejano se basa en un formante ideológico a lo largo de toda la obra: la dimensión del recuerdo en *La lámpara maravillosa*. Es decir, sería el contenido lírico cifrado en la pérdida, el contenido elegíaco, vaya, lo que habría llevado al crítico a sostener tamaña clasificación. En ese sentido, nos interesa un aspecto de su argumentación. En concreto, aquel punto en el que atribuye a la prosa una mayor verosimilitud para con el proceso de remembranza: la tilda de representativa, frente a la presentación de que haría siempre gala el verso: “la

prosa [...] se presta mejor a la poesía del recuerdo, pues posee mayor facultad óptica que métrica, pudiendo sin embargo hacer de la visión música” (Sobejano, 1990: 33).

El esfuerzo del crítico es, qué duda cabe, encomiable en su ambición y alcance. ¿Adolece de excesivo entusiasmo a la hora de atribuir a esta obra rasgos de poema en prosa? Lo que es cierto es que obligaría a revisión de gran parte de la literatura contemporánea de Valle-Inclán, labor que no dejaría de arrojar resultados de interés, pero que aportaría también un excesivo voluntarismo a la constitución de una tradición poética en prosa española. Parece, además, que el criterio de intención del autor, que de seguido analizamos, no puede ser prescindible, y en este artículo su autor lo ha pasado por alto. Los fragmentos que ha incluido en el mismo ofrecen una naturaleza poética indudable. Pero no hay que olvidar que se trata de eso, fragmentos, y que como tales atentan contra uno de los rasgos definidores de nuestro objeto de estudio: la integridad. Insistimos: antes de devolverle a Valle lo que supuestamente es suyo –la recta consideración de gran parte de su obra como poemas en prosa–, ¿no convendría restituirle al juanramoniano *Espacio*, cuyo autor mostró intención nítida de ejercitarse en el formato, la condición inexcusable de poema en prosa?¹⁴²

Podría ser de interés introducir aquí la atribución de poema en prosa para cierta parte de la obra azoriniana, tal y como lo ha sugerido Juan Manuel Rozas (1973) para algunos capítulos de *Castilla*. Según Rozas (1973: 21) la propia incapacidad novelística, poética y dramática de Azorín le conducen al cultivo de un género fronterizo en el que brillará con luz propia. La definición de este nuevo soporte en torno a las líneas maestras de hibridación, ensayo, evocación poética y narrativa breve parecen, en efecto, convocar inmediatamente la aparición de nuestro objeto de estudio. Apoya el crítico su

¹⁴² En una entrevista reciente, Sobejano responde a una pregunta sobre literatura española actual: “Veo en ellos una tendencia a llevar la emoción de la desesperación a un grado poético. Hay páginas de Loriga, de Mañas y de Prada que tienen calidad de poemas en prosa” (J. M. Martínez, 2003: 9).

atribución esgrimiendo criterios como la unidad o el tema (Rozas, 1973: 22), lo que muestra que no anda desencaminado en sus pesquisas. En concreto, en todo el libro, detecta tres capítulos, "Una ciudad y un balcón", "La catedral" y "El mar", que entrarían dentro de la clasificación de poemas en prosa. Subraya para ello su independencia, una forma de integridad, qué duda cabe, el aire teórico a la vez que poemático que los informa, la falta de argumento y personajes suficientemente trazados, el que las categorías de espacio y tiempo conozcan una suerte de tratamiento inmediato, sin el tamiz intermedio de los personajes, en fin. Su conclusión es categórica al respecto, y al hablar del género de estos tres capítulos de *Castilla*, los define sin ambages como "evocación poética, verdaderos poemas en prosa" (Rozas, 1973: 27). Ahora bien, la consideración genérica le lleva al crítico a nivelar nuestro objeto de estudio con el matiz más impresionista, lo cual quizá aconsejaría llevarlo al ámbito mayor de la prosa poética. La diferencia entre estos tres textos y los restantes, no obstante, es clara: el carácter ensayístico de aquellos, frente a la tendencia hacia lo narrativo de estos últimos. De hecho, Rozas atribuye una sugerente valencia expresiva a esta ordenación. Según él, los siete primeros capítulos de *Castilla*, cuatro ensayos más tres poemas en prosa, ámbitos genéricos emparentados, como recuerda con solvencia, configuran el contorno enunciativo de la primera persona, centrados en la exposición de ideas y vivencias generales; opuestos al resto, inmersos como están en la diégesis y la particularización que escenifica una tercera persona. Sus comentarios nos parecen de interés, por lo que los recogemos por extenso:

Entre el ensayo de calidad artística y el poema no hay gruesas barreras. Depende de la calidad del ensayista y de su penetración en las cosas. Por una y otra razón, el gran ensayo del novecientos, en manos de los grandes cultivadores Ortega, Unamuno, D'Ors, etc., va de la filosofía o de la historia al poema en prosa. En Azorín esto se ve más claro, porque tiene menos capacidad de pensador que los tres citados y porque, como primera preocupación es un estilista siempre (Rozas, 1973: 30).

Ilustran sobremanera estas palabras la polaridad ideada por Marta Agudo (2003: s. p.) en torno al norte y sur en el ideario del poema en prosa, los polos de especulación y narración que ejercen su magnetismo en torno a la extensión más o menos desatada del formato, uno de los imanes entre los que oscila en su constitución genérica. En ese caso, el mérito de Azorín sería precisamente un demérito, es decir, una cierta incapacidad para profundizar en sus sujetos, lo cual, no lo olvidemos, unido al mayor peso en la balanza hacia el ámbito de la expresión, llevan su ejercicio a lo que Rozas quiere ver como poema en prosa. Ahora bien, una vez leídos estos capítulos –que ya ostentarían conflictiva lectura como poemas en prosa por ser justamente parte de un todo mayor, el criterio de integridad que nos ocupa–, constatamos que, no sólo por su longitud, sino especialmente por el estorbo de fórmulas muy propias del ensayo que dirigen el discurso, es más aconsejable buscar para ellos la vitola de prosa poética, una prosa entregada con delectación a calidades poéticas pero nunca lo suficientemente virada hacia el norte de la expresión lírica. Pues, si esto se busca, es en aquellos fragmentos más breves, los cuales, por venir separados del resto de la composición por meros asteriscos, sin título individuado, vaya, no parece aconsejable se tomen en consideración aparte. Se trataría, en todo caso, de una formulación lejana de lo que se suele entender por un poema en prosa en la contemporaneidad, es decir, estaríamos ante ejemplos formalmente pre-rimbaldianos, ideológicamente ajenos al sesgo crítico-urbanita del otro gran límite, Baudelaire, y de una pregnancia impresionista aún lastrante para su recta clasificación como tales.

5.3.3 Recurso intencionado al poema en prosa por parte del autor

Habría que establecer la concepción de poema en prosa justamente en esa linde: dado que la prosa de elaboración no es sino materia potencialmente vertible en su cauce (Fernández, 1994: 29), que el autor decida escribir un poema en prosa incumbe (Utrera, 1999: 15). Jesse Fernández echa mano aquí de John Simon (1987: 5) y de su visión del hecho poético no como descubrimiento, sino como invención y artefacto, para aclarar que la escritura de un poema en prosa supone la noción antedatada del mismo: sería difícil que un poeta lo escribiese si no es consciente antes de la existencia de este tipo de vertido textual¹⁴³. Ron Silliman ha recordado la naturaleza eminentemente taxonómica del concepto de género. También la incidencia del mismo sobre la propia recepción y cómo afecta todo al entramado editorial: “Genres, by focusing and fixing expectations, lower the performance anxiety of the reader, allowing works to be consumed” (Silliman, 1986: 157). Esto es, la irrupción de una forma como el poema en prosa en el panorama literario atenta directamente contra las expectativas de recepción, inscritas como están en la trama mayor de expectativas de mercado. La contribución de nuestro objeto de estudio pasa, pues, por la creación de un mercado nuevo, una nueva gaveta en el panel que organiza lo literario consumible. Por eso el papel de Baudelaire fue relevante: vio perfectamente todas las piezas –creación, mundo circundante, recepción, mercado– que formaban un nuevo panorama para la literatura. A él sí le habría correspondido un

¹⁴³ Haciendo referencia al caso alemán, no obstante, Monroe (1987: 305) cuestiona este supuesto. La familiaridad, si ha de darse, como Monroe finalmente reconoce en modo general, es para con el modelo francés surgido en la segunda mitad del XIX. Así, pese al intento por parte de Aullón de Haro (1979: 111; 2000: 136) de antedatar el origen del género al siglo XVIII alemán, es relevante señalar que en Alemania posteriormente a Baudelaire se bebió de la tradición francesa del modelo de poema en prosa (Utrera, 1999: 194) y no de los exponentes que existían con anterioridad en su propia lengua (Monroe, 1987: 305). También Fredman (1990: 128), con el estudio de Simon en mente, cuestiona la posibilidad de una

auténtico ejercicio de libertad en su opción de escritura. No así al resto, según afirma Silliman:

writers are never free to compose unaware of the options that might be available [...]. Genres form a kind of prior restraint, segmenting the real into the discrete. In the same moment that the devices which yield identifiability relieve authors of certain decisions and responsibilities, they strip them also of the freedom inherent in responsibility itself (Silliman, 1986: 158).

Las implicaciones que extrae de todo ello Silliman para el caso estadounidense le llevan a describir con rigor la existencia de una forma nueva de escritura en prosa producida por poetas. Una forma, es notorio, cuyo mercado fundamental es el lector de poesía ya establecido, conducido ahora hacia esta nueva prosa escrita por poetas (Silliman, 1986: 164), algo diverso del poema en prosa estadounidense ya tipológicamente establecido, y, parece claro, más cerca de la prosa de poeta tipificada por Fredman¹⁴⁴. Entre nosotros, se nos ocurre, ese nuevo mercado textual ha sido ocupado por muchos poetas dados a la forma del diario, con ostensible menor carga fictiva que el modelo norteamericano pero, al igual que aquel, haciendo uso de un nuevo mercado al abrigo del mayor que ocupan los lectores de poesía.

La fijación en las expectativas de creación por parte del autor de un modelo previo de escritura es incluso de relevancia si atendemos a la pura ordenación espacial del texto, criterio de interés, como hemos visto, en el estudio de la poesía en prosa. Pedro Aullón de Haro, en su estudio del el signo y el espacio avisa sobre las limitaciones de índole pragmática que todo intento de plasmación textual exige al autor:

intención creadora atenta siempre a los márgenes de su expresión, esto es, limitada y limitadora apriorísticamente por la extensión breve y el planteamiento lírico.

Resulta claro, no obstante, que comúnmente la ideación del autor (o del autor/ editor en otro caso) puede quedar relativamente delegada en la normal actividad gráfica compositiva sin grandes riesgos, pues existe, sin duda, un notable nivel de acuerdo o compromiso, a veces no sólo implícito y fijado por las costumbres aceptadas. Por ello, la ideación gráfico-espacial del texto qué duda cabe de que nace en mente del autor ya planeada sobre un marco de posibilidades formales o expresivas desde el cual es factible su fabricación editorial, o bien es factible, en casos peculiares sobre todo, acceder a un tipo de realización espacial (Aullón de Haro, 2002: 26).

Es decir, la formalización final que ha conocido la poesía en prosa no puede haber sido fenómeno acaecido de un día para otro, sino más bien decantada diacronía de posibilidades expresivas. Lo que sí parece claro, según esto, es el papel fundamental otorgado al autor quien, en casos peculiares como los de Bertrand o Baudelaire, este último muy consciente de las repercusiones pragmáticas que escribir poesía en prosa conllevaba, sí se puede decir que se echa a la espalda las *costumbres aceptadas* para abrir nuevos modos de plasmación textual. No de forma gratuita, claro está, sino acuciado por nuevas necesidades de expresión. Nuevas formas de dirigir la mirada, pues tanto emisor como receptor, autor y lector, están regidos por la misma (Aullón de Haro, 2002: 27).

Paulí Arenes (1998: 48) ha dedicado páginas de interés a la conciencia que los modernistas catalanes tenían del fenómeno antes de dedicarse a la escritura de libros completos de poemas en prosa. Sus conclusiones, pese a no poder documentarse este conocimiento de forma fehaciente, algo no siempre posible en la historiografía literaria, parecen confirmar la naturaleza escasamente adánica de la mayor parte de las obras vertidas en formatos genéricos inexistentes en una tradición. Otra cosa es que tal recurso venga motivado: así, es de sumo interés constatar cómo estos mismos autores modernistas catalanes pudieron haberse fijado en el poema en prosa para plasmar una

¹⁴⁴ "Between poetry and fiction in America there have come to exist not one, but two distinct genres: the conventionalized prose poem and this more recent work [...] the new prose or (more descriptively, if less

determinada visión del mundo (Arenes, 1998: 53), en su caso, una forma poética de indudable capacidad objetivadora, rasgo que entroncaría con la posterior fascinación del cubismo y su religioso respeto por la realidad del objeto. En otras ocasiones (Arenes, 1998: 137), su opción les lleva a desestimar el modelo recibido, el de Baudelaire, no el anterior de Bertrand, en un aspecto como la temática, aplicando lo que era un patrón de fuerte musicalidad, no al referente urbano, sino a un nuevo intimismo. Lo relevante, pues, no es tanto constatar en qué momento un autor tiene la intención de escribir poemas en prosa, sino cómo responde al modelo heredado de una forma genérica dada. En el tenor de esa elección, más que en el simple hecho de que se produzca, radica la importancia del síntoma: si vuelve la forma a sus necesidades de expresión personal, o a los veneros de su tradición más singular, como es este caso, demuestra conciencia de que el formato existe y decide *apropiárselo*.

Lotman ya había recordado que: “para que el texto pueda funcionar de un modo determinado, no basta con que esté organizado, es preciso que la *posibilidad* de esta organización esté prevista en la jerarquía de los códigos de cultura” (Lotman, 1988: 346); condición antedatada de existencia genérica que se hace extensible al lector (Huerta Calvo, 1994: 118). Viene así a confirmarse la convicción de Cernuda, para quien en el caso de Bécquer era tan palmaria la intención de producir poemas en prosa que le llevó a discriminar en sus escritos entre éstos y la prosa poética (Cernuda, 1994: 705)¹⁴⁵.

Pero parece conveniente aclarar qué tipo de intencionalidad creadora nos es de utilidad aquí como criterio de validación genérica. Porque ya Jenaro Talens (1999a: 50) ha cuestionado seriamente la validez hermenéutica del criterio de intención en el texto

felicetously) non- or intergeneric prose” (Silliman, 1986: 159).

artístico. Es decir, el recurso a *qué quiso decir* el autor en tal o cual pasaje no parece modelo óptimo de análisis teórico. Ahora bien, la voluntad de producir una u otra forma literaria sí queda comprendida dentro de una esfera intencional que, por ejemplo, en el caso de Juan Ramón y de Cernuda concede extraordinario pábulo a la recepción y crítica: el poeta de Moguer erigiéndose en el lector más exigente de su propia obra, de ahí su revisionismo; Cernuda como lector aventajado del Bécquer poeta en prosa y como uno de sus pioneros en España más allá de la aventura surrealista. La intencionalidad creadora es sólo pues utilizable en cuanto que práctica consciente de una forma previamente acotada por la tradición, la cual primero ha sido recibida y luego ha venido a dictar manifestaciones posteriores en la producción de ese mismo autor: "to choose to write in or on a particular genre is also to choose a particular mode of social, not just narrowly aesthetic intervention" (Monroe, 1987: 23).

La diferencia entre el poema en prosa y la prosa poética puede ser entonces la subrayada conciencia con la que muchos poetas ubican sus libros de poemas en prosa dentro de una tradición receptiva que saben los va a tomar como tales¹⁴⁶. Por no hablar de cuando lo hacen dentro de un mismo formato que alterna poemas en prosa y poemas en verso, es decir, *en un libro de poemas*. Benigno León ha incidido con justeza en este debate dejando claro en primer lugar lo extraño de una manifestación por parte del autor acerca de la naturaleza de sus poemas en prosa. En efecto, rara vez se encuentra indicación pragmática que aclare con el rótulo la naturaleza en prosa de los poemas que conforman un libro en tal guisa, incluso cuando lo hacen en su totalidad. La declaración de intenciones, quizá emparentada con lo que hemos visto es ausencia total de poéticas

¹⁴⁵ Señala con acierto Utrera (1999: 137) la falta de claridad con que Cernuda apoya esta afirmación. Para entender la distancia que existe entre Bécquer y los modelos del poema en prosa francés, tanto de Bertrand como de Baudelaire, véase el estudio de Pageard (1993: 25).

al respecto, no abundan. Este estudioso deslinda dos formas implícitas de darse la intención del autor: “una, mediante la presencia de textos en prosa insertos en poemarios en verso; y otra, a través de la existencia de textos en prosa breves y de tono lírico de autores cuya producción sea íntegramente poética” (León, 2000: 325). Obsérvese que ambos criterios van de un mayor a un menor grado de adhesión por parte del poeta a la militancia en el ejercicio de la poesía en prosa. En un caso la mera inclusión de poemas en prosa junto a otros en verso hace de factor cohesivo nivelador, terciando en el debate con la propia muestra del espacio común de publicación. En el otro, la labor de diferenciación genérica le compete más bien al crítico, quien, ayudado por la producción existente, una suerte de contexto, hace tabula rasa de todo distingo y rotula como poemas los textos en prosa exentos. Sería de interés estudiar la evolución de este modo de proceder. Analizar, por ejemplo, cómo Ramón Ferial, autor de uno de los primeros libros “concebidos íntegramente como un poemario en prosa” (León, 2000: 339), se ve en la necesidad de incluir en la misma portada la aclaración pragmática pertinente, mientras que, progresivamente, en sucesivas muestras del fenómeno el *marbete poemas en prosa* contiguo al título del libro va desapareciendo. El proceso conduce, sin duda, a la indiferenciación creciente entre uno y otro formato para el poema, verso o prosa. Y, si bien da pábulo a los críticos que ven en ello un peligro para la existencia del poema en prosa como variedad genérica, especialmente en tanto que escenario de contravención ideológica, no es sino una muestra de su propio vigor como forma autónoma de lo literario, bien diferenciada ya de, por ejemplo, la prosa poética.

Suzanne Bernard (1959: 9), en tantos aspectos pionera de estos estudios, ya se planteó el problema. Según ella, ante un soneto, sea cual sea la respuesta lectora,

¹⁴⁶ Tómese el caso de Russell Edson, por ejemplo: “In good part, what makes Edson a prose poet is where he publishes [...]. By publishing among poets, Edson takes on the public role of a poet, but a poet whose work participates entirely in the tactics and units of fiction” (Silliman, 1987: 80).

podemos trazar una descripción compositiva prácticamente a primera vista; ante el verso libre, las dificultades aumentan pero es también posible una mínima consideración de lo poemático: la tipografía nos viene a decir que el verso es prueba de una voluntad de escribir un poema. Pero con el poema en prosa, al encarar un libro enteramente en dicho formato, echamos en falta un criterio, que se nos antoja eminentemente formal, que permita constatar cuándo la prosa deviene poema. Esta carencia se pone de manifiesto en las antologías y compilaciones, donde el editor incluye cuentos bajo el marbete de poemas en prosa. Y viceversa. El criterio de *creación voluntaria* (Bernard, 1959: 13) es utilizado entonces como factor definitorio. Los criterios de recepción, no obstante, no deben dejarse del todo de lado:

La recepción de un texto literario, si aceptamos identificarlo con la concreción y la actualización, es esencialmente un proceso genérico y eso en un doble sentido: en relación con las condiciones a las que se vincula (condiciones de las que depende tanto su constitución como su cumplimiento) y en su relación con su resultado, es decir, con el modelo en el cual desemboca (Stempel, 1988: 243).

Y sabemos desde Baudelaire que este modelo de llegada, por así decirlo, está concretado y actualizado en un modelo textual completamente escindido de la llamada prosa poética. Un modelo textual que el lector espera ya sin sobresalto bajo la incuestionable naturaleza de poema. De Baudelaire, quien en su famoso prefacio se erigía a sí mismo primero de todo en receptor privilegiado de la forma poema en prosa, parece llegarnos nuevamente la mayor validación genérica de esta peculiar modalidad de escritura.

5.3.4 El poema en prosa entre la fijación y la plasticidad

Es relevante señalar, además, que pese a la dificultad a la hora de entenderlo como género, debido a la carencia de *prescripciones textuales explícitas* (Sandras, 1995: 18), no ha faltado quien ha visto en la práctica del poema en prosa un manierismo que recuerda el de las formas fijas¹⁴⁷. James R. Lawler (1983: 177), en su análisis del poema en prosa de Valéry señala cómo éste trabajó sus textos con la densidad que aplicaría a una forma fija. Otro estudioso, Jonathan Monroe (1987: 28), recuerda que la dinámica del poema en prosa ideológicamente enfrentado al solipsismo lírico y, no menos, su intento autotélico de continuidad lo llevan a su propia *osificación*. Curiosamente, prosigue, el poema en verso ha salido reforzado de la refriega, toda vez que, tomando buena nota de la necesaria adaptación al discurrir de los tiempos, ha sabido conformar su prontuario para dar cabida en lo versal a lo prosaico. Se trata de lo que Meschonnic (1982: 224) ha llamado la *prosa del poema*, algo bien distinto del poema en prosa y que es más bien la necesaria atención que el poema debe prestar a lo cotidiano, la distensión que veíamos tipificar a Bousoño.

La consecuencia principal, según lo pone Monroe (1987: 37), sería la reducción del poema en prosa a una especificidad como forma que aflora cuando la poesía en verso se aleja peligrosamente hacia el ensimismamiento; para desaparecer del mapa literario siempre que el verso atiende a la necesaria cuota de cotidianidad. Ya había apuntado algo parecido Suzanne Bernard al constatar el trasunto ideológico –social y metafísico– que su práctica supone: “On peut aller jusqu’à dire que le poète qui écrit en vers (réguliers) se sent fondamentalement *d’accord* non seulement avec la société, mais

¹⁴⁷ Según Sandras (1995: 84), el propio Breton llegaría a denunciar el abuso de la práctica del poema en prosa por parte de autores como Jacob y Reverdy. Para su uso como mera convención poética ver Simon

avec la création tout entière, alors que le poète en prose antiformaliste se révolte contre cette création" (Bernard, 1959: 445).

Otro ejemplo de este distanciamiento, por último, puede hallarse en la confluencia en su breve seno de elementos contrarios. Algo, recuerda Sandras, ya apuntado por Suzanne Bernard y que, pese a no satisfacer la plétora de exponentes, genera un concepto harto fructífero, el de tensión (Sandras, 1995: 21), tanto formal como ideológica (Monroe, 1987: 154). Todorov (1987: 67) cree, no obstante, que el entusiasmo de Bernard al ubicar el fenómeno en la pura contradicción lleva a esta estudiosa a caer en cierta falta de rigor. Metzidakis (1986: 125), por su parte, coincide en destacar esta naturaleza tensional en la puesta en práctica de multiplicidad de recursos. Algo que, a su vez, garantiza la naturaleza problemática de todo intento por definir el término. Pero es que todo esfuerzo en esa dirección no es sino la tentativa por buscar una exclusividad definitoria que no le hace la menor justicia al poema en prosa, forma poética cuya principal valía es ser capaz de nutrirse de otras ya tipificadas. Así es como, concluye Sandras (1995: 20), habría que entender la potencialidad *plástica*, que por otra parte viene a ser tantas veces esgrimida como criterio definidor del fenómeno¹⁴⁸. La plasticidad del poema en prosa, recuerda pertinentemente Sandras, ha de entenderse no como una proclividad a tratar o emular una poética pictórica tenuemente impresionista, sino en el sentido etimológico de la palabra: *plástico*, es

(1987: 503). La renuncia a un recurso, aquí lo versal, puede también ser un fenómeno marcado y, por tanto, manierista (Lotman, 1988: 125).

¹⁴⁸ Monroe (1987: 28) emparenta novela y poema en prosa en torno al criterio de plasticidad, esgrimido por Bajtín para el discurso novelístico. Posteriormente, demostrará la naturaleza plástica, esto es, proteica, atenta a múltiples géneros, que el proyecto poético de Schlegel legó a los iniciadores del poema en prosa (Monroe, 1987: 52). Aurora Egido (1990: 112) recuerda, no obstante, la cautela con que Cervantes en su propuesta del nuevo género *novela* veía la sobrecarga de idealidad y artificio que lo poemático podía traer a lo ficticio. Su desestimación de la entrada de versos en la formalización más acabada de su propuesta, el *Quijote*, no así el ensayo previo de la *Galatea*, puede que contribuyera a expulsar a lo versal definitivamente al territorio del poema, especializándolo aún más como demuestra la emblemización de lo poético que acapara. El género de la novela expurgó entonces las posibilidades combinatorias de prosa y poesía puestas en práctica con anterioridad en los Siglos de Oro. La consolidación genérica de un discurso parece pasar así por su especialización temática y formal.

decir, susceptible de ser moldeado, como forma proteica y absorbente. Para Delville (1998: 243), sin embargo, la naturaleza proteica del poema en prosa parece criterio obsoleto para entenderlo si atendemos a su proliferación, por ejemplo, en Estados Unidos. La coexistencia de diversas tipologías del mismo allí parecen apuntar a su canonización.

En definitiva, cualquier intento de dejar zanjada la cuestión genérica para el poema en prosa parece empresa a lo sumo complicada. Intentarlo puede pasar, por ejemplo, por recordar la prominencia de Rimbaud en la historia del poema en prosa y su izada efigie sobre poetas sucesivos en Francia. Según esto:

La conciencia de que el género se propaga y consolida mediante la recreación por parte de otros autores de un hallazgo con éxito de un autor anterior cuya fórmula tiene una vigencia de mayor o menor duración, pero que –en la medida de que no sea un hecho aislado– en todo caso es registrada como “género” por la historia de la literatura (Garrido, 1988: 17).

Lo más sensato, vista la cautela que muestran la mayor parte de estudiosos a la hora de proclamar la consideración del poema en prosa como género de lo literario, parece pase por aplicarle categorías o marbetes que den cuenta de ese escepticismo teórico. Etiquetas como la de subgénero o variedad genérica, eso sí, no de la llamada prosa poética, sino *variedad de poema*. Ha quedado de manifiesto, creemos, la nueva ubicación taxonómica que la crítica se ve obligada a pensar para englobarlo. También las dificultades de encasillarlo sin más en otros hatos definitorios. Lo que sí parece innegable es la cristalización formal y pragmática de géneros inicialmente vagos en su definición pero históricamente decantados en compartimentación discreta y distinta, eso que García Berrio y Huerta Calvo (1992: 146) han delimitado como *serie genérica*.

Se nos ocurre una escueta pero, esperamos, sugerente aplicación de la terminología acuñada por estos estudiosos, que a continuación reproducimos siempre en cursiva, a nuestro objeto de estudio. Si formalmente podemos acotar como poema en prosa todo texto con vocación poemática dotado de cierta brevedad vertido en prosa, atendiendo a los contenidos contamos como unificador con el factor contestatario e híbrido del fenómeno. Así, sobre la *serie genérica* ya mencionada es legible la constitución de un *grupo genérico* en nuestro caso en torno a la tradición más formalizada: temática urbana y tono irónico. Se puede añadir además a la *dominante genérica* de la prosa la difícil asunción de lirismo y su plurivocalismo enunciativo ya observado, con *variables* escoradas hacia lo irracional del prurito surrealista, o lo narrativo. Nos cabe, en fin, la posibilidad, si no de asumir el poema en prosa como género, la de leerlo como *antigénero* frente a su homónimo en verso. O incluso *plurigénero* en su plasticidad. Este modo de proceder, creemos, y no el intento de ubicación del poema en prosa en una categorización genérica *fuerte*, será la que arrojará mejores resultados en su estudio y clasificación. La naturaleza hasta cierto punto magmática de los productos literarios en el último siglo y medio, y de la que es ejemplo la cristalización del poema en prosa, parece aconsejar la habilitación de márgenes flexibles y en ningún caso sordos al potencial de hibridación para su estudio.

De cualquier modo, todo esfuerzo es más gratificante para el caso del poema en prosa atendiendo a un seguimiento histórico. Como tal sí es posible entenderlo constituido en modelo de emulación, esto es, generando una tradición de práctica del mismo: las coordenadas de formalización –unidad poemática, relación contestataria con el mundo, finos velos narrativos e irracionalidad manifiesta–, lejos de ofrecer un lastre en su progresión, se unen así a su seguimiento histórico. Una forma poética que conoce la historicidad de su representación, una evolución hacia la total aceptación pragmática

de su propuesta significativa, no puede sin más ser tomada como variedad no calificada de la prosa poética. Independientemente de su extensión, pese a que una gran parte de los exponentes se caractericen por la brevedad, el poema en prosa no puede ser tenido como otra cosa que *poema*: exponentes de la magnitud de *Espacio* dan buena cuenta de su madurez y flexibilidad para adaptarse al universo expresivo idioléctico. Además los estudios de poetas norteamericanos llevados a cabo por Fredman –su acotación del término *poet's prose*, algo bien distinto de la prosa poética, por cierto– indican hacia donde pueden dirigirse aproximaciones futuras al poema de Juan Ramón sin necesidad de cuestionar la vena lírica, más bien conciliándola con la metafísica.

Queda, por último, el espinoso asunto de su proclividad narrativa, la cual habría que matizar a la vista de los distintos exponentes. Lo que no ofrece duda alguna es que, caso de aceptar el sesgo narrativo como uno de los rasgos de diferenciación del poema en prosa, éste cumpliría una función fundamental a la hora de separarlo del mapa mayor de la lírica y, por tanto, de signarlo como modalidad de escritura específica. De ello nos ocupamos en el siguiente capítulo.

Por último, si nos fijamos en los temores de quienes se acercan al poema en prosa podemos también hallar espacio para la asunción del mismo como variedad específica de lo literario. Es decir, podemos definir algo justamente por aquello que lo cerca y amenaza con absorberlo. Estos temores se manifiestan especialmente a la hora de trazar una línea futura para el poema en prosa. Así, hay quien teme por su integridad al adivinarle visos de dispersión y excesiva prolijidad en su desarrollo textual, una tentación de diluir su unicidad atendiendo a sirenas que, con el pretexto de ofrecer la dudosa amplificación de nuevos horizontes, limitarían ostensiblemente una recta clasificación del poema en prosa como modalidad de escritura de validez genérica propia. Este tipo de temor parece ver una vuelta del poema en prosa al magmático

panorama prosístico del que surgió. Desde el punto de vista formal, pues, el peligro de la dispersión nos avisa sobre la existencia de unas coordenadas genéricas indiscutibles. Sólo lo que ostenta identidad, afirmábamos antes, es susceptible de sucumbir a la amenaza de perderla. También hay, no se puede escamotear el dato, quienes se encargan de airear esa hibridación que tienta al poema en prosa en la medida en que les parece la tendencia más idónea para las contradicciones que lleva en su seno. No está claro, sin embargo, si el entusiasmo disgregador se debe tanto a la naturaleza de nuestro objeto de estudio como a las asunciones de limitación de estos estudiosos precisamente a la hora de ofrecer una propuesta de definición clara. Quienes han puesto el énfasis en los aspectos ideológicos en su acercamiento al poema en prosa, por último, temen que la progresiva desideologización de los tiempos lo vean desaparecer toda vez que la función contestataria que se le atribuye carezca ya de sentido. Esto es, desde el punto de vista no sólo de la forma, sino también del sesgo ideológico, el poema en prosa parece sin duda ofrecer un perfil genérico propio. Más allá de todo ello, es difícil predecir el futuro que le espera con exactitud. Lo que parece fuera de toda duda es que su praxis no conoce disminución, más bien al contrario; y que pese a la tentación diegética que siempre lo acompaña, los diversos poetas que lo eligen nunca se alejan de un núcleo mínimo de lirismo.

6. POEMA EN PROSA Y NARRACIÓN: EL CASO DE LA FICCIÓN BREVE

Dentro de este careo entre nuestro objeto de estudio y formas más o menos afines, abordamos ahora en capítulo aparte las relaciones entre poema en prosa y narración, para lo cual, parece claro, habremos de hablar también de lírica y de ficción. Si, como se ha defendido (Monte, 2000: 10) es más útil entender los géneros de forma negativa, esto es, en relación de carencia para con el perfil de otros colindantes, más que por un conjunto determinado de rasgos formales presentes, el cotejo puede arrojar consideraciones de interés. Según Jenaro Talens (1999a: 108), el poema no suele plegarse con comodidad a la necesidad de operar sobre un trasunto anecdótico. Y pese a la inclusión de la anécdota como parte integrante de muchos poemas en prosa – paradigmáticamente en el caso de Baudelaire, por ejemplo (Monroe, 1987: 215)–, nosotros creemos que una línea no siempre nítida de división separa a nuestro objeto de estudio del cuento lírico, del aforismo, del minicuento y demás exponentes del universo narrativo. Se trata en todos estos casos de ropajes asumidos por el poema en prosa, como ha señalado Yves Vadé (1996: 185), con una clara voluntad de subversión de los mismos, como si perdurara siempre una cierta incompatibilidad entre el discurso narrativo y un texto que apunta en el fondo al efecto poético. En última instancia: “There is very little in Western prose poetry of the realism that is the essence of Western fiction” (Marcus, 1999: 109). Según Yves Vadé (1996: 289), la ilusión realista, que él ve como triunfo de los novelistas del XIX, es uno de los registros que debe rehuir el poema en prosa. Coincide en ello Saúl Yurkievich, para quien el realismo inveterado en la formalización del cuento occidental es en realidad algo impuesto por el modelo decimonónico. Las vanguardias rescatarán así otros tipos menos cerrados en su realismo, lo cual lleva a cierta “interpenetración de géneros (de poiesis y diégesis), del contar con el cantar” (Yurkievich, 1984b: 81). Habremos de ver que justamente en esa polaridad el poema en prosa libra su batalla más dura en pos de una definición genérica

frente a la narrativa breve. Sobre todo teniendo en cuenta el falso realismo (*faux réalisme*) del que ha hablado Vincent-Munnia (1996: 401) en su estudio de los primeros poemas en prosa en el XIX francés. Se trata de un realismo, según esto, falsificado, en cuanto que magnificado u oculto, por el detalle. Con lo que se nos ofrece la oportunidad de poner estos primeros brotes en relación con el posterior cultivo del poema en prosa por parte de autores afines al cubismo, o la propia culminación de Gertrude Stein. En todos estos casos estamos ante un realismo nunca mimético, “le poème en prose ayant une fonction d’abstraction poétique de la réalité” (Vincent-Munnia, 1996: 403).

Se ha señalado que es el componente innegable de ficción, también presente en la lírica pero constitutivo de la narración, el único rasgo que puede esgrimir ésta como marca. Esto es, que mientras que el poema ha venido apareciendo siempre como discurso formalmente subrayado, con el verso como señal en su *estructura superficial* (García Berrio, 1992: 144), la prosa narrativa sólo presenta como marca su naturaleza intrínsecamente ficticia (Meschonnic, 1982: 395):

La ficcionalidad del texto lírico ha sido más difícil de reconocer en la teoría precisamente porque ha sido mayor el grado de necesidad que tal rasgo tenía para la atribución de índices de literariedad de los textos en prosa, en tanto que el texto lírico hacía reposar sobre otros índices (fonofonológicos, sintácticos y semántico-intensionales) su literariedad (Pozuelo, 1997: 265).

Esa naturaleza marcada en lo temático, se nos ocurre, quizá explique uno de los rasgos más claramente diferenciadores de la narración con respecto al poema: el hecho de que por lo común no asistamos a la revisión por parte de narradores de sus novelas o cuentos. Indudablemente, es un supuesto que se puede dar y que de hechos se da. Pero parece inherente al discurso ficticio una suerte de fijación formal —el que no se revise el texto final— sin duda devenida de su fijación temática. Nadie se imagina, por poner un

ejemplo extremado y un tanto tópico, a un novelista de serie negra alterando el final de su novela para hacer culpable del asesinato, no al mayordomo, como figuraba en su primera edición, sino al vendedor ambulante de alfombras. Sin embargo, es hecho aceptado que el poeta revise constantemente sus textos, incluso señal de identidad en autores como Robert Lowell o Juan Ramón, sin ir más lejos. La fijación formal, en este caso, autoriza a lo que parece, revisión temática: en el caso de Lowell, por ejemplo, la alteración de finales de poema supone lectura radicalmente opuesta en ocasiones. Mientras la narración, de aparente menor marca formal, es religiosamente respetuosa con la marca temática, la sacralidad de la forma en poesía relega o puede relegar a un segundo plano factores ideológicos. Y esa condición marcada en lo formal no es privilegio exclusivo del verso. En todo cotejo genérico entre poesía y narración, sea aquella en prosa o verso, el margen de maniobra para posteriores modificaciones —y el caso extremado de Juan Ramón volviendo el verso en prosa, o el extremo de tematización formal que es pasar un boceto en prosa a verso, son buena muestra de ello— debe darnos un índice de atribución genérica suficiente.

Gérard Genette ha propuesto para paliar la orfandad definitoria de la poesía, frente al más o menos claro término de la ficcionalidad como ámbito de definición de lo narrativo, el de *dicción*, aprovechando la simetría fónica que este marbete tiene para con el de *ficción*. Su aportación ilustra sobremanera las carencias terminológicas que aquejan a la poesía frente al universo narrativo: “Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales” (Genette, 1993: 27). Pero incluso con esta nueva demarcación, el propio Genette encuentra problemas a la hora de abordar de modo absolutamente simétrico ambos predios, ficción y lírica. Pues,

mientras la literaridad de la dicción no queda siempre garantizada, “la ficción, por su parte, es siempre constitutivamente literaria” (Genette, 1993: 28).

Hans Robert Jauss (1982, 265), por volver a los índices señalados antes por Pozuelo, parece aludir a ellos bajo el término de *sobredeterminación* con el que los estructuralistas definían el discurso lírico; el hecho palmario de que la poesía está hecha con palabras y es ante éstas, y no tanto ante el mundo referido, ante quienes tiene que responder. Todo ello le sirve para argumentar que puede ser este plus de propia determinación lingüística lo que haga que midamos a la lírica más según patrones de convicción que de similitud o probabilidad. Esto es, al poema se le pondría en suspenso su asunción de referencia –*suspension of disbelief*, término ya clásico de Coleridge– en aras de una mayor capacidad de acogida o solidaridad para con el lector. Una diferenciación actualizada entre lírica y narración no pasa tanto, pues, por aludir al criterio de ficción latente en ambos modos, como por reconocer la auto-reflexión que el primero de ellos asume en su ideario: la identificación para con el lector se produce, al fin y al cabo, en el poema, o, como a menudo gusta señalar Jenaro Talens, *desde* el mismo, no más allá de él, en el mundo al que sólo conflictivamente se refiere. Uno de los poetas que más abajo estudiamos ha incidido sobre ello: “Es así que si hoy se habla de la autonomía de la poesía, se habla quizá en vano, pues la poesía siempre fue un lugar autónomo donde la realidad no es propiamente el referente, sino que éste es utilizado, como en Góngora, lo mismo que un artificio más” (Panero, 1993: 113).

Mucho se ha debatido recientemente sobre la necesaria ficcionalidad del discurso lírico, sin embargo. Y José María Pozuelo recuerda que el menoscabo de ficcionalidad a la lírica hay que entenderlo por el propio proceder de la teoría literaria, concretamente el énfasis puesto en la división genérica estricta con la que durante mucho tiempo se atendió a la literatura (Pozuelo, 1997: 241). Algo que el ideario romántico, del cual es

heredera gran parte de la teoría del siglo XX, sólo vino a potenciar (Pozuelo, 1997: 246). Todo su artículo es un intento por restituir a lo lírico su categoría de ficción. Parece que gran parte del debate en torno a la ficcionalidad o no de la lírica gire sobre todo en torno a su escasa legitimación autobiográfica. El análisis debería centrarse, más que en constatar la existencia o no de un contenido de ficción en el poema, algo ya incontrovertible, en cualificarlo. Para el caso concreto del poema en prosa hemos de tener en cuenta además su ya señalado hibridismo, algo que, de entrada, le capacita para conjugar el potencial lírico con la narratividad. No en vano se le llega a atribuir un componente narrativo casi consustancial a su ideario tipológico (Utrera, 1999: 22, 270), sin duda heredero de la tradición más baudeleriana aún vigente en su praxis¹⁴⁹. Poemas en prosa hay, sin embargo, que no aceptan sin violencia esta atribución narrativa como marca definitoria. Y otros que, si bien ponen en escena un componente narrativo innegable, lo hacen más como un medio de expresión que como fin ulterior en sí mismo.

Si, por otro lado, atendemos al sistema diferenciador entre lírica y narrativa de Todorov (1987: 60), vemos que formula un criterio de separación en torno a tres nociones básicas: referencia, tiempo y sujeto de la acción. En el primer caso la narración explota la transitividad del signo, frente a la intransitividad de la poesía. Variación con respecto al término *referencia*, que introduce la espinosa dicotomía subjetivo-objetivo, el de transitividad parece más oportuno dado que incluso en el discurso lírico siempre nos encontramos con un mínimo atisbo de designación. La noción de transitividad da idea entonces con mayor justeza de que nos hallamos ante una más acusada complejidad

¹⁴⁹ Acerca del *lastre* narrativo que informa parte del ejercicio baudeleriano ver Simon (1987: 253). La ficción, no obstante, también asume visos de intransitividad: "y de un modo que no se debe al carácter inmodificable de su forma, sino al carácter ficcional de su objeto, que determina una función paradójica de pseudoreferencia o denotación sin denotado" (Genette, 1993: 31). Se trata de una intransitividad, afirma allí mismo, no por *opacidad remática*, como es el caso de la poesía, sino por *vacío temático*.

relacional, bastante alejada de la gratuidad comúnmente asociada a la lírica¹⁵⁰. En segundo lugar, la linealidad narrativa asegura una forma de temporalidad de discurso, bien que en ocasiones lo haga justamente para cuestionarla, mientras que el poema, como ha demostrado Vincent-Munnia (1996: 222) para los primeros poemas en prosa, atenta contra esa linealidad, algo que Todorov recoge con el rasgo de *discontinuidad temporal*. Lo poético ofrece además una suerte de presente perpetuo, lo cual no equivale a atemporalidad (Todorov, 1987: 60)¹⁵¹. Se trata de criterios a los que también ha atendido Vincent-Munnia (1996: 116-131) y, veremos, Suzanne Bernard. Por último, en la posición semántica del sujeto, el *tema* de la gramática funcional, la narración sólo admite nombres particulares, es decir, exige saber algo de alguien; la poesía admite además nombres generales. Finalmente, el esfuerzo diferenciador de Todorov concluye dirigiéndose a la disciplina filosófica: “Le discours philosophique, lui, se caractériserait à la fois par l'exclusion des noms particuliers et par l'atemporalité ; la poésie serait donc une forme intermédiaire entre discours narratif et discours philosophique” (Todorov, 1987: 61).

El guiño a la *Poética* aristotélica es patente en estas palabras, si bien queda convenientemente trascendida la generalidad del estagirita que cuadraba poesía con creación literaria (Bobes, 1995: 99). Es decir, que frente a la filosofía, lo poético sí es

¹⁵⁰ El criterio de referencialidad parece cada vez menos válido para delimitar los predios de la lírica en oposición a otras formas de lo literario. La lírica también y a su manera *se refiere* a la realidad (Whanón, 1998: 108).

¹⁵¹ Pozuelo Yvancos señala cómo esto puede incidir en el plano formal al relacionar “este fenómeno de presentez, de actualidad, de yo instantáneo, de lo que Hegel llamará claramente *emergencia momentánea* con la forma métrica, con el ritmo del verso” (Pozuelo, 1998: 70). Véase también Ballester (1974: 102). En el caso del poema en prosa, la *presentez* parece haberse buscado inicialmente en la divagación, o el carácter iluminativo o visionario legible en muchos títulos, es decir, en la propia instantaneidad del momento poetizado (Vincent-Munnia, 1996: 129). Félix de Azúa, sin embargo, ve la elección baudelairiana del poema en prosa como un intento de representación más fiel del nuevo instante poético, “la aparición de una intelección efímera pero constante de lo cotidiano” (Azúa, 1999: 157). El criterio de verosimilitud que se asocia a la expresión poética en prosa lo es, según esto, no tanto de representación como de *concepción*, siendo la prosa que buscaba Baudelaire un equivalente al nuevo trazo pictórico capaz de dar de sí una representación en la pura presencia. Medio y fin, de nuevo, el pájaro y su vuelo, son una y la misma cosa.

capaz de dejar a un lado la preocupación por lo designado; frente a la narración, como ya señalara Baudelaire (Sandras, 1995: 29) ofrece su afinidad para con lo general: "Es mediante la representación no servil de particulares como se busca transmitir significaciones de resonancia universal" (Merquior, 1999: 90)¹⁵².

Pero no conviene, insistimos, extremar la diferencia entre ficción y lírica en torno a la particular relación que uno y otro discurso puedan trabar con el referente. Fernando Cabo recuerda con Miner cómo este criterio es deudor de la tradición crítica que:

identifica sin mayores reparos –pero sí con notables ecos hegelianos– la preocupación por la representación, la ficción o la mimesis con una poética basada en el drama y, correlativamente, la insistencia sobre el lenguaje con una concepción de la poesía que toma su principal paradigma de la lírica (Cabo, 1998: 29).

El propio Jakobson (1987: 89), al tratar, bien que sólo tangencialmente, la prosa poética la identifica como forma transicional y basa esa transición justamente entre los extremos del lenguaje poético y referencial. Conviene ser cautos, no obstante, a la hora de, por ejemplo, basar la especificidad del poema en prosa en un lirismo más mimético o atento a lo referencial, o incluso en una falta de lirismo. La ausencia total del mismo, trufado como se quiera de contenido narrativo, alejará el exponente en cuestión para acercarlo significativamente al ámbito de la minificción. Parece, pues, esclarecedor introducir en este punto un cotejo entre nuestro objeto de estudio y aquellas formas breves de narratividad con las que más frecuentemente se le confunde. Ya Suzanne Bernard (1959: 514) destacó la progresiva poetización a que se enfrenta el género narrativo. Y

¹⁵² Por su parte, Beaujour hace notar lo siguiente: "It would be easy to prove that the French prose poem, examined from the rhetorical point of view, differs mainly from the essay (and especially the Anglo-American essay, in the tradition of *The Spectator* and Charles Lamb) in that it is generally limited to one

ello en dos tendencias: una que busca fragmentarse en secuencia de capítulos de constitución similar a poemas en prosa, una muestra de la cual esta estudiosa quiere ver en los *Cantos de Maldoror*; otra que lo lleva a hacerse cada vez más breve y condensado, ejemplo de la cual acabaría siendo, pensamos, el minicuento.

Porque si hay una forma de narración a menudo confundida con el poema en prosa ésa es la del minicuento¹⁵³. Y ello ya desde un inicio: “Les premiers poèmes en prose se présentent souvent comme des micro-récits, mettant en action des personnages, soumis à des événements” (Vincent-Munnia, 1996: 201). Paulí Arenes (1998: 201-222), dentro del modernismo catalán en su cotejo de ambas formas, cuento y poema en prosa, habla de la influencia que éste tuvo entonces sobre aquel, en un contexto dentro del cual los géneros poéticos se extienden más allá de sus límites. Y ya en nuestros días, a primera vista, la aparición de ambos en el blanco de la página concede escaso margen diferenciador. Y sin embargo la disparidad existe y se constata en la pertenencia de uno y otro, respectivamente, a los idearios de lirismo y narratividad. Dos tipos de discurso, el cuento y el canto, que ya ocupaban a Juan Ramón Jiménez en su despedida de la ciudad de Nueva York: “-¿Por qué no se queda usted aquí?/- Porque soy poeta y esto lo puedo contar, pero no cantar” (Jiménez, 1999: 365).

En 1941 un riguroso coevo de Juan Ramón, T.S. Eliot (1957: 228), cuestionaba la práctica simultánea de poesía y ficción narrativa. Su aviso, desoído por notables

place and/or topic, dialectically uncomplicated, and short” (Beaujour, 1983: 49). Nuevas formas acuden a cuestionar esta incompatibilidad como demuestra en su artículo Delville (2000).

¹⁵³ Para un cotejo entre el minicuento y el poema en prosa, además de otros soportes en prosa breve, ver el estudio de Irene Andrés-Suárez (1995). También el de Vincent-Munnia (1996: 205-230) para los estadios iniciales. Véanse, así mismo, las actas del X Seminario Internacional del ISLTYNT de la UNED, *El cuento en la década de los noventa* (Romera, 2001). Toda una sección de las mismas está dedicada al microrrelato, con artículos, entre otros, de Fernando Valls (2001), Irene Andrés-Suárez (2001), Concepción Bados (2001), o quien esto escribe (Jiménez Arribas, 2001). No podemos, por otra parte, estar de acuerdo con Dolores Koch (2000: 2) cuando incluye el poema en prosa en lo que ella llama *minificciones simples* junto a la anécdota, la viñeta, la parábola, el aforismo y el epigrama. Su propia concepción del poema en prosa como carente de desarrollo narrativo, adscrito también por ello a la tradición crítica que subraya con vaguedad teórica su naturaleza impresionista, desaconsejaría ya de entrada tomar nuestro objeto de estudio como minificción.

excepciones –Violeta Rojo (1996: 22) subraya, sin ir más lejos, la condición de poetas de los pioneros en español del minicuento: Darío, Huidobro, Ramos Sucre–, nos sirve de pórtico para un estudio de dos modos extremos del lirismo y de la narración a menudo confundidos: el poema en prosa y el minicuento¹⁵⁴. Ciertamente, el escaso consenso teórico en torno a una y otra forma no contribuye a aclarar esta confusión (Delville, 1998: 144). Se habla, así, de la esquivada brevedad y el carácter proteico del minicuento (Rojo, 1996: 7, 20), cuando no de su voluntad subversiva (Koch, 2000: 2); de la equívocidad genérica del poema en prosa, en fin (Fernández, 1994: 11)¹⁵⁵.

El propio Augusto Monterroso se hace eco de esta indeterminación cuando denuncia cierta praxis del minicuento escorada en exceso hacia la musicalidad del poema en prosa (Rojo, 1996: 14), postulando de seguido una dignificación del género que él llevara a plenitud que reafirme su naturaleza cuentística¹⁵⁶. La inclusión en antología reciente dedicada al minicuento (González, 1998: 29) de un poeta como Panero (1999: 55) es otra muestra de esta ambigüedad genérica¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Existe nutrida nómina de rótulos equivalentes a este término (Andrés-Suárez, 1994: 69; Anderson Imbert, 1998: 11; Rojo, 1996: 12).

¹⁵⁵ Bernard (1959: 768), en su estudio pionero sobre el poema en prosa advertía de los peligros que esta ambigüedad genérica conllevaba. En su opinión, la variedad sólo traería consecuencias funestas para nuestro objeto de estudio. Hoy en día, no obstante, se toma su pluralidad como rasgo de fortaleza.

¹⁵⁶ A su vez, Max Jacob, con singular adanismo, deslegitimaba a quienes le habían precedido escribiendo, según él, o bien meros cuentos breves y no poemas en prosa (Monroe, 1987: 159), como era el caso de Bertrand (Simon, 1987: 92) o Baudelaire; o bien una prosa no codificada como poema, no cerrada en unidad significativa poemática como era el caso de Rimbaud (Utrera, 1999: 310). El propio Monroe, sin embargo, considera la naturaleza fronteriza del género rasgo positivo, distanciándose de los poetas y críticos que insisten en el desbroce de confluencias. Él propone, lejos de intentar aislar al poema en prosa en el arnés de una definición, que lo entendamos como “an example of intense intertextuality, a potentially explosive space where various modes of discourse gather by force of negation” (Monroe, 1987: 160). Volviendo a la cautela de Monterroso para con la entrada de excesivo lirismo en lo diegético, hay que recordar el aviso de Cervantes ante la intrusión de elementos líricos, significativamente el verso, pero también el exceso de idealidad, en el cabal desarrollo de la novela en cuanto lastre de su progresión narrativa (Egido, 1990: 112). Realismo y aerodinamia expositiva sirven para alejar a las formas narrativas de las poemáticas; al minicuento del poema en prosa.

¹⁵⁷ Un texto como el de Panero, con indicación pragmática aparentemente dirigida al plano de la ficción – el título, “Blancanieves se despidió de los siete enanos”, diríase inequívoco– no nos cuenta en realidad las vicisitudes, la anécdota de ese adiós, sino que se entrega, como ha visto acertadamente el antólogo, al canto personalísimo de una pérdida (González, 1998: 17). Compárese este texto con el minicuento de Sequera “Opus 8” (Rojo, 1996: 111), de idéntico trasfondo, en el que, pese a la carencia absoluta de acotaciones, el lector colige con toda nitidez el tenor de la historia.

Como ya ha sido señalado en diversas ocasiones, resulta difícil distinguir la escritura de poemas en prosa de la narrativa breve, razón por la cual un mismo texto, especialmente en el ámbito hispanoamericano, es incluido con mucha frecuencia simultáneamente en antologías de cuento, en antologías de ensayo y en antologías de poemas en prosa (Zavala, 2000: 3)¹⁵⁸.

El que el antólogo del compendio miniaturista se vea movido a aclarar la naturaleza poemática del texto de Panero (González, 1998: 28), ilustra la delgada línea divisoria entre ambos predios: el de un lirismo que prescinde del soporte versal comúnmente identificado con lo poético, y el de la ficción cuando pretende llevar hasta el límite la parvedad textual de lo contado¹⁵⁹.

Todo pasa por encarar, pues, los ámbitos teóricos tradicionalmente acotados de lírica y de ficción, *contar* frente a *cantar* (Andrés-Suárez, 1994: 73; 1995: 92; Ferrari, 1993: 154, 156), diferenciación que ha de ser esencialmente modal, pues ya se ha señalado la necesaria ficcionalidad de la lírica. Conocido es que esta última potencia el discurso sobre la historia (Stierle, 1997: 217) y, si bien la pérdida de relevancia del componente anecdótico en una parte de la praxis cuentística española ha sido señalada

¹⁵⁸ Es interesante, en ese sentido, detenerse a reflexionar acerca de la motivación del antólogo al incluir este texto, sin duda uno de los más convencionalmente poemáticos, esto es, líricos de la serie, en lugar de otros incluidos en *Así se fundó Carnaby Street*, libro al que pertenece. Puede leerse en ello no tanto una voluntad de polemización genérica como la legítima ilustración del potencial proteico del minicuento. A fin de cuentas, se ha llegado a señalar que la diferencia entre una y otra forma radica únicamente en un criterio cuantitativo, la diversa intensidad del tono (Simon, 1987: 485). Respecto a la propia consideración de algunos textos de Ramos Sucre como poema o relato, véase la polémica implícita entre Ferrari (1993: 158), partidario del polo lírico, y Rojo (1996: 22), más proclive a *restituirlo* como relato.

¹⁵⁹ Se habla, así, de *poemas relato* tipificados por Américo Ferrari en Ramos Sucre (Ferrari, 1993: 156; Andrés-Suárez, 1994: 73), del *cuento poético* (Shapard, 1989: 251), o la “miniatura lírica” propuesta por Anderson Imbert (Anderson, 1998b: 148), quien en otro lugar equipara poema en prosa a las unidades de lirismo engarzadas en la narración (Anderson, 1998: 11). Se trata en todos estos casos de exponentes que, al insertar el canto en el cuento, algo ya denunciado por Cernuda en el caso de Bécquer (Cernuda, 1994: 705; Ferrari, 1993: 154), atentan contra una de las peculiaridades del poema, su integridad, y lo supeditan al relato, que lo contiene y sojuzga. Delville (1998: 104), por su parte, propone el término *narrative prose poem* para acotar la zona más procelosa de este singular mapa genérico. Para Paraíso (1985: 110, 297), en fin, el poema en prosa no está exento de narratividad.

por la crítica (Carrillo, 1994: 10), el resultado parece siempre deudor de valores esencialmente narrativos¹⁶⁰.

Incluso la subcategorización del minicuento que da cabida terminológica a la variedad minimalista del mismo, el *microrrelato* (Koch, 2000: 1), se diferencia del poema en prosa por su mayor justeza referencial y un acercamiento a la naturaleza circular (Koch, 2000: 6) y autónoma de las formas fijas (Rojo, 1996: 16). Luis Landero, por ejemplo, ha hablado de ellos como *sonetos en prosa* (Abregú, 1996: 13)¹⁶¹. Fijación formal derivada precisamente del acendramiento narrativo. Como vimos antes, no es gratuito que el microrrelato se preste más rectamente al concepto de clase (*kind*) al asumir rótulo sustantivo (Fowler, 1982: 88), frente a la necesaria predicación del poema en prosa. Aunque para algún estudioso, como Dolores Koch (2000: 8), sin embargo, la perfección formal del microrrelato lo aleja del ámbito narrativo al que sí pertenece el minicuento: aquél es menos esclavo de lo computado que éste. Recordamos, no obstante, que el rasgo diegético ha sido seleccionado como integrante de su designación: hablamos de *micro-relato*.

¹⁶⁰ En un texto reciente de Elena Santiago, por ejemplo, el caudal de lirismo inicial es muy pronto matizado por la propia protagonista cuando convoca apostroficamente al lector a lo que de verdad ocupa a ambos: "Lo ocurrido, subraya, te hablo de lo ocurrido" (Santiago, 1997: 9).

¹⁶¹ Puede compararse la convención del soneto que versa sobre su propia composición con el "Poema del poema" de Enric Casasses pórico a la antología de Abrams (2001:11). Este poema en prosa lleva a cabo la misma función autorrefleja. Es de notar que substituye el vértigo procesual del soneto, cifrado en un *horror vacui* métrico o versal, en el que cada línea es clave y paso de funámbulo sobre el cable invisible del sentido, por la escenificación de su propio vértigo: el narrativo, lo abigarrado de los formantes. El texto incluye circularidad final, más *boutade* que *tour de force*, y recuerda a tramos de un Russell Edson. El soneto ha sido visto como una suerte de opuesto formal del poema en prosa (Monte, 2000: 71). El propio modelo rimbaldiano, sin embargo, hace sentir una fórmula repetidamente marcada de apertura y cierre que, en este último trance prolifera en "a preponderance of closures in single lines isolated typographically from the body of the poem, like the closing couplet of the English sonnet" (Sonnenfeld, 1983: 202). Nueva variación sobre ambos construye Palau i Fabre (1979: 91), quien explica su intención de escribir el soneto en prosa por mimetizar la intrauterinidad del referente con una suerte de repliegue interior, previo a su nacimiento, de los sentidos. Se subraya así, con la naturaleza mostrenca de la prosa, la condición matricial del poema. Al justificar, por otra parte, su soneto, alude a que toda idea de éste no viene a ser más que cuatro estrofas –y en su caso cada estrofa viene a coincidir con un periodo oracional, medida del poema en prosa– en suficiencia de singularidad. Y la idea que este poema contiene "contiene también el poema, se realiza en él" (Palau i Fabre, 1979: 167). Obsérvese ese pliegue exacto entre idea y poema, que el autor parece buscar como esencia sonetil última, y que a nosotros nos recuerda la fusión entre escritura y (su) verdad que venimos asociando al ideario del poema en prosa.

Se han apuntado, por otra parte, similitudes entre estos dos modos de producción textual de entre las que no es desestimable la predisposición de ambos a cuestionar formas ya canonizadas (Koch, 2000: 7)¹⁶². La remodelación de géneros caducos llevada a cabo por el minicuento (Rojo, 1996: 74; Monterroso, 1996: 89) y la postura crítica que el poema en prosa puede tomar con respecto al discurso lírico (Sandras, 1995: 143; Meschonnic, 1982: 614) parecen síntoma de cambios incipientes en lo literario, ecoicos, quizá, de nuevas condiciones de lectura:

considerar que un texto puede ser leído de manera independiente de la unidad que lo contiene (como fractal de un universo autónomo) es uno de los elementos penalizados por la lógica racionalista surgida en la Ilustración. Sin embargo, ésta es la forma real de leer que practicamos al final del siglo XX (Zavala, 2000: 5).

Puntos de indiscutible aproximación suponen también las posibilidades que ofrece el minicuento a la hora de tratar, no sólo hechos o situaciones, sino experiencias (Andrés-Suárez, 1994: 73); o la condensación poemática (Andrés-Suárez, 1994: 69), el *multum in parvo* (Shapard, 1989: 225) al que se ciñe la menor de las manifestaciones narrativas. También, teniendo en cuenta el esquema ya clásico tipificado por Jakobson, se señala un alejamiento por parte del cuento del mecanismo de contigüidad que el lingüista ruso veía como característico de la prosa hacia aquél de sustitución (Sandras, 1995: 35)¹⁶³. O de la intensificación del significante a expensas del significado, eso que los formalistas siempre atribuyeron a la poesía (Meschonnic, 1982: 36). Finalmente,

¹⁶² Para Violeta Rojo, no obstante, la aproximación del minicuento al poema en prosa ha de entenderse como parte de su naturaleza proteica, siendo el ámbito poemático tan sólo una más de las calas genéricas en las que gusta varar (Rojo, 1996: 8). Véase también el estudio de Irene Andrés-Suárez (1995).

¹⁶³ El propio Delville hace uso continuado de este eje *vertical* (lirismo)-*horizontal* (narratividad) en su estudio comparativo (Delville, 1998: 98, 107, 109, 110). Para él, la historia del poema en prosa contemporáneo es un debate entre ambos polos, lírica y ficción (Delville, 1998: 85, 171, 229). Según Russell Edson, "Poetry and fiction are two sides of the same coin. But neither succeeds without being something of the other. Pure poetry, for instance, is silence. It was fiction that-taught poetry how to speak" (P. Johnson, 1999: 88).

algo que afecta al desarrollo del tiempo en la narración, convencionalmente asumida como linealidad, y que pasa a remedar la circularidad de lo poemático.

Ahora bien, el único rasgo narrativo que parece no admitir flexibilidad de tratamiento es el *tema*, esto es, la anécdota. En otras palabras, la narración, por muy breve que sea, pese a que ponga en práctica recursos de iteración formal, cuide sobremanera su disposición y juegue con lo circular del tiempo, ha de someterse siempre a lo que es su peculio ontológico: contar *algo*¹⁶⁴. Limitación que parece venirle impuesta al cuento desde fuera, desde las consideraciones genéricas o pragmáticas que más adelante veremos, pero que ofrece, por otra parte, sustanciosa noticia de uno de sus rasgos interiores, su brevedad: relata un hecho, y *nada más que uno* (Vallejo, 1988: 51). También el minicuento, dada la precariedad de su espacio (Rojo, 1996: 8). La importancia de la anécdota en la formalización de todo texto diegético, incluso en la narrativa breve, es resaltada, sin ir más lejos, por Saúl Yurkievich (1984c: 109), quien, frente a esto, propone justamente lo gnómico como definidor de la poesía. Se pueden establecer, según esto, una suerte de rasgos mínimos a satisfacer por el discurso narrativo y no escenificados con esa necesidad por el poema en prosa. A saber, la voluntad de comunicar lo acontecido y de formalizarlo actancialmente, como fábula, como *hecho narrable*. Se ha señalado el alejamiento progresivo de la anécdota por parte del poema en prosa tras Baudelaire (Wesling, 1985: 188). Esto es, toda vez que asume mayor naturaleza genérica. Lo anecdótico aún informa, si bien convenientemente mitologizado, el *Gaspard* de Bertrand. Inmediatamente después, y tras asumirlo como modelo, sorprende la mayor voluntad de abstracción de *Los pequeños poemas en prosa*. Nos parece que ahí radica el paso adelante, el alejamiento, en última instancia, del

¹⁶⁴ Los antólogos de *Ficción súbita*, por ejemplo, se acogen a lo narrativo como criterio último de selección en su labor compiladora (Shapard, 1989: 11). Por otra parte, esta *necesidad* narrativa contrasta con la *posibilidad* en la expresión de la que hace gala el poema en prosa (Delville, 1998: 126).

universo narrativo que protagoniza nuestro objeto de estudio ya en sus inicios. Pues, al intentar hacer de lo diegético una categoría de intensidad –y ahí entra también la necesaria mayor abstracción–, el poema en prosa elimina todo rastro de discursividad.

Vengámonos a la calidad de lo contado, vista la máxima de cantidad que circunscribe el prontuario del minicuento a la unidad anecdótica. En su aplicación de la teoría de los actos de habla al hecho literario, Mary Louise Pratt (1977: 136) propone el término de narrabilidad (*tellability*) para dar cuenta de una suerte de marca fictiva: aquel contenido que hace de un evento o situación susceptible de ser narrado y, dada su relevancia, expuesto (*displayed*); se habla incluso de *narrema*, “el hecho concebido como cosa narrable” (Shapard, 1989: 254). La literatura siempre se ofrece con un aporte inusitado (Pratt, 1977: 140), esto es, apela a nuestra atención con la promesa de lo *interesante*¹⁶⁵. El propio Panero parece hacerse eco del contenido anecdótico inherente a la ficción en preciosa finta metapoética: “Vd. puede, si quiere, contar anécdotas [...]. Ante todo, lo que Vd. cuenta debe interesar al oyente” (Panero, 1970: 22).

Ahora bien, este contenido comunicable se presenta en los distintos géneros con variantes que, no pocas veces, como tales los constituyen. La narración ofrece un argumento; la lírica una asunción de relevancia cifrada en lo exclamativo (Pratt, 1977: 140)¹⁶⁶. Por ello adscribe su interés, no tanto al trasunto contado, que le es innegable (Pratt, 1970: 137), como a la propia situación de proferencia, al hecho de que se produzca, a la urgencia que la hará *cantable*. Frente a ello, la narración, y también la que se ofrece miniaturizada, queda siempre reducida a una máxima: *el incidente a*

¹⁶⁵ Stierle (1997: 240) señala la entrada de este criterio con vigor en la recepción del fenómeno estético a partir de la Ilustración. Y señalar que, de entre las respuestas aparecidas en *The Guardian Weekly* más arriba mencionadas, un lector recuerda con Horacio la necesidad que la poesía tiene de ser no sólo ornamento, sino también de interesar (Harker, 2000e: 15).

¹⁶⁶ Paz Gago (1986: 426) entiende el poema como acto de habla ritual de efecto perlocucionario eufórico.

*contar*¹⁶⁷ (Rojo, 1996: 17). En palabras de Julio Cortázar: “Podemos abstraernos con un cuento o una novela [...]. En cambio el poema *comunica el poema*, y no quiere ni puede comunicar otra cosa” (Cortázar, 1994: 37). Y algo parecido a la aseveración del narrador late en la del poeta cuando afirma “la poesía *es ella misma realidad* (nunca es *ficción*)” (Gamoneda, 2002: 38).

Es lícito objetar, aun así, que hasta ahora hemos trazado una equiparación gruesa entre poema en prosa y lirismo, olvidando que aquél puede ser precisamente factor de problematicidad de éste. Cierta práctica del poema en prosa no parece contribuir a delimitar con claridad los ámbitos. Antonio Fernández Ferrer (1990: 82, 86, 87), por ejemplo, acoge en su antología de minicuentos poemas en prosa de Baudelaire y Bertrand sin aparente merma narrativa. ¿Dónde está la linde entonces?

Según Jenaro Talens, al hablar de narración y poema hay que considerar “modalidades o géneros histórica y convencionalmente instituidos” (Talens, 1999a: 75). Y si se ha afirmado, aun a riesgo de caer en lo tautológico, que *cuento es cualquier texto que el lector reconozca como tal* (Rojo, 1996: 28), Pozuelo Yvancos ha subrayado por su parte una serie de asunciones tenidas en cuenta desde el polo de la recepción que en el caso de la lírica se tornan licencias de ambigüedad semántica no aceptadas por el lector que se enfrenta a otros géneros (Pozuelo, 1994: 184). Esto es, poema puede muy bien ser también todo aquello que el lector espere como tal. A fin de cuentas, la nomenclatura en que venga recogido un texto determinado importa: su denominación crea una serie de expectativas de recepción innegables (Zavala, 2000: 4).

El etiquetado del texto, el marco en que venga recogido, el hecho de que su autor se haya significado como narrador o como poeta, marcan su acogida. Lo ha señalado un estudioso reciente del poema en prosa al recordar que el contexto:

¹⁶⁷ Véase: “when the ‘very simple plot’ that characterizes the genre disappears, the short story [...]

always an important consideration for genre, is especially important for the prose poem [...]. Publication context and readership, for example, may signal genre as much as a work's formal features, and "What does it mean to read X as a prose poem?" may turn out to be a more significant question than "Is X a prose poem?" (Monte, 2000: 4).

Lo veíamos páginas atrás. Así se entiende la posibilidad de incluir poemas en prosa en antologías del minicuento y viceversa (Delville, 1998: 107; P. Johnson, 1999: 88). Queda a la crítica, creemos, no ya enmendar la plana al autor o al antólogo, sino ofrecer, al menos, una tentativa de clarificación al respecto. Y un ejemplo de la labor validadora que puede ejercer el antólogo lo tenemos en los textos de José María de Hinojosa que Guillermo Díaz-Plaja incluyó en su ya citada antología. Hace referencia a ello Antonio Sánchez Rodríguez (1996: 7), quien recuerda que el compilador prestó atención aquí únicamente a una parte de los textos que forman *La flor de California*, obra de 1928 del escritor malagueño. Según Sánchez Rodríguez, son éstos, denominados por Moreno Villa *textos oníricos* en su prólogo a *La flor*, auténticos poemas en prosa genéricamente diversos del resto de la obra, de marcado sesgo narrativo y desestimado por Díaz-Plaja, quien sí acoge otros publicados por Hinojosa en *Litoral*¹⁶⁸.

Hay, vamos viendo, complicidad indiscutible que, en el caso del poema en prosa, avisa sobre una serie de *licencias* genéricas –marcas constitutivas, por otra parte– que atentan contra el criterio informativo de narración, su calidad. Comparadas con el recurso al final truncado o sorpresivo escenificado por una parte de la narración breve, este último menoscaba la suficiencia informativa, es decir, la cantidad, pero nunca el índice mínimo de *narrabilidad*. En definitiva, pese al escamoteo de contenidos en

becomes a prose poem" (Delville, 1998: 107). Baquero Goyanes, veremos, establece idéntico criterio.

¹⁶⁸ Todos estos criterios de catalogación genérica, con sus espinas, polarización de un elemento u otro, lirismo, o anécdota, publicación en colecciones de poesía o narrativa, conocen valioso tratamiento en el artículo que Benigno León (2002: 171-172) dedica a la poesía en prosa valentiana, en concreto a los libros que se suelen catalogar como narrativa, *El fin de la Edad de Plata* y *Nueve enunciaciones*.

aparición inexcusables, pervive un rasgo consustancial a lo diegético: su linealidad última, legible en el tenor del étimo *cómputo*¹⁶⁹.

En el poema, sin embargo, se subvierte esta ordenación discursiva al transformar “la sucesión ordenada de los contextos del discurso en una simultaneidad problemática de contextos” (Stierle, 1997: 220). En ficción, tal contextualidad polimorfa minaría ostensiblemente uno de los pilares del proceso narrativo: la identidad de información. Para Cohen, el poema “transgrede la ley de informatividad” y desmarcándose de todo trasunto se orienta a un objetivo ulterior “que no es la novedad, sino la altura de su decir” (Cohen, 1982: 219). En última instancia, la narración despliega su eficacia en torno a parámetros de lógica crono-espacial mínima:

Lo que todas las narraciones tienen en común es un contenido mínimo que ha de especificarse por medio de restricciones en su macroestructura. Como la narratividad depende del desarrollo temporal, una de estas restricciones dirá que la macroestructura de todos los textos narrativos debe de contener apariciones repetidas de predicados que indiquen secuencias cronológicas (Ryan, 1988: 278).

Tómese como ejemplo el microrrelato más conocido de Augusto Monterroso, a menudo propuesto como parangón insuperable del mismo, y obsérvese la dependencia absoluta que el tenor de lo contado, la eficacia diegética del texto, tiene precisamente para con dos adverbios: la permanencia del saurio *todavía* en el lugar del cuento, es decir, *allí*. Por no hablar de la primera palabra del mismo, *cuando*, fórmula narrativa de naturaleza casi tradicional. No vamos a negar aquí la enorme carga de sugerencia que encierra este texto. Lo que sin duda nos parece claro, lo que a nadie debería empujar a considerarlo un poema en prosa, es la dependencia última para con el contexto espacio-temporal. Ése

¹⁶⁹ Véase: “si podemos contar el argumento, estamos ante un cuento, y si es difícil reducir a palabras el argumento, estamos ante un poema en prosa (Parafso, 1985: 110; Baquero, 1988: 126). El propio Yurkievich (1984b: 75, 80) reconoce con cierta incomodidad que cuento sea lo contable. Vadé (1996:

también es su éxito, la economía de referencia, no su abolición. De lo contrario estaríamos, no ya frente a un discurso poemático, sino claramente dentro del ámbito gnómico. En última instancia, pues, y a diferencia del poema en prosa, la narrativa breve depende en gran medida de las categorías espacio-temporales. No tanto de su presencia efectiva, no obstante, como de una ilusión, “the illusion in the reader that space and time are the ground upon which the figures of character are conceived” (Gerlach, 1989: 84). Es decir, como mundo de ficción efectivo que da acogida y realidad a lo computado. Frente a esta restricción espacio-temporal, el poema en prosa, *qua* poema, puede circunscribirse a lo que Oomen (1987: 146) ha delimitado para este último como *espacio de percepción abierto*.

Nuria Carrillo (1994: 9) ha vinculado cuento y poema gracias también a la difícil *transitividad* que los hermana. El libro de cuentos pone en práctica diferentes ámbitos de narración apenas esbozados, algo que obligaría al lector a llevar a cabo un ajuste mental para cada exponente parejo al que se produce en toda lectura de un libro de poemas¹⁷⁰. Lo que nos recuerda el debate introducido por Cortázar (1994: 61; Fernández, 1994: 26) acerca de lo arriesgado que resulta alternar poema y narración en un mismo volumen. Además, en el minicuento se constata la existencia dentro de cada nuevo texto de la superposición de marcos sobreentendidos (Rojo, 1996: 53). Y, si bien el poema en prosa no es ajeno a este condicionamiento pragmático, es más, supone una cualificación del mismo dada su atenta mirada a discursos o géneros establecidos

176), en fin, recuerda con Valery la naturaleza de *canto* del poema y su condición de no resumible en otras palabras.

¹⁷⁰ Condiciones pragmáticas también a tener en cuenta son las de publicación. Dada su poquedad textual, minicuento y poema en prosa han coexistido tradicionalmente en publicaciones en las que la brevedad era criterio cuantitativo y no de género (Shapard, 1989: 247, 248; Sandras, 1995: 68). Su aparición indiscriminada aquí habría ayudado a confundirlos (Sandras, 1995: 69). Por lo demás, una distribución que sí emparentaría al poema en prosa de cuño baudeleriano con el minicuento es su alineación eminentemente paratáctica dentro del conjunto que los recoge. Algo que sirve a Monroe para trazar una similitud entre poema en prosa y fragmento. Se trata, en cualquier caso, de una ordenación que cede el protagonismo al lector (Monroe, 1987: 60).

(Metzidakis, 1986: 42), el minicuento, al evocar un marco de esquema narrativo del cual son exponentes el recurso al uso formulario, la sintaxis marcada, o un aspecto verbal ya tipificado construye su edificio formal en muchos casos sobre un estereotipo (Rojo, 1996: 70). Pueden por ejemplo observarse los ecos de formas diegéticas canonizadas en la colección de minicuentos *Quince líneas* (Abregú, 1996), cuyo virtuosismo ha de hallarse en la economía textual más absoluta. Es el vértigo de lo computable en un espacio asumida y retadoramente mínimo. Frente a esta fijación formal escueta pero inquebrantable, el poema en prosa opera con más holgura, de un modo más parecido si cabe al cuento poético.

Para nosotros, el virtuosismo formal del minicuento es deudor de su naturaleza narrativa. La *narrabilidad* instaura en el proceso unas condiciones pragmáticas inequívocas: lo que interesa sea oído no se concibe no quiera ser escuchado. Ahora bien, estos parámetros, extensibles al conjunto de las formas narrativas, se verán acentuados en el cuento y en el minicuento toda vez que entre en liza el factor de máxima intensidad poeana. Aspectualmente, la necesidad de satisfacer este criterio conlleva otra máxima, la de *mostración única*, que limita la dispersión de la perspectiva narrativa, la enunciación y el punto de vista (Vallejo, 1988: 54). La máxima de intensidad hace además al cuento dependiente en mayor medida aún que, por ejemplo, la novela, del tema y su circunscripción al *acontecimiento de la historia* (Vallejo, 1994: 55), lo que imposibilita la *acogida* dispensada al receptor por el poema (Stierle, 1997: 227) al no existir hueco de susceptible ocupación, al ser el cuento *el acto mismo de narrar* (Vallejo, 1988: 56). En otras palabras, la objetualidad del discurso, en torno a la fenomenología única de lo acontecido (Vallejo, 1988: 57), es mayor, y su impermeabilidad más acusada. Lo narrado, independientemente de su duración, es algo

en definitiva *consumado*, según tipifica Meschonnic¹⁷¹. Si el poema ofrece una apertura, un horizonte eternamente actualizable, la narración supone, como la vida, un no-retorno (Meschonnic, 1982: 88)¹⁷². Y uno de los principales obstáculos para esa vuelta es la omnipresencia del narrador (Pozuelo, 1998: 55), su existencia efectiva independientemente de la escasez de datos: en su diferenciación entre minicuento y microrrelato, Koch (2000: 3) recuerda que el narrador de aquél es con frecuencia omnisciente. Algo que hace imposible la identificación entre ambos polos, el halo de fraternidad entre el *yo* y el *tú* que sí brinda, gracias a las condiciones de ambigüedad que despliega (Pozuelo, 1994: 188), la enunciación lírica. De ahí la mayor dureza en las aristas del minicuento, que no puede permitirse equivocidad de referencia última. De ahí también que el poema en prosa pueda acoger, verbigracia el de Panero, el discurso elegíaco sobre una interculturalidad sólo nominalmente narrativa. El mito, unidad diegética, se enajena aquí y el cuento cede su lugar al canto.

En este punto conviene no ocultar que parte de la crítica ha negado la propia capacidad del poema en prosa para albergar un discurso solidario (Sandras, 1995: 148), esto es, su lirismo último. Cabría debatir el total alcance de este supuesto. Parece aún más dudoso negarle la capacidad para escenificar lo que Stierle ha definido como quintaesencia de lo lírico: la tematización del propio sujeto (Stierle, 1997: 225). Lujo

¹⁷¹ Meschonnic alude en concreto a la novela. En la naturaleza irrevocable de ésta también incide Walter Benjamin (1991: 126), quien la distingue así del cuento oral. La sucesiva formalización escritural de lo narrado lo aleja de toda posibilidad de reedición: fijado el texto, cada nuevo narrador no puede imprimir sus marcas personales de ubicación en lo que narra, lo enunciado no *acoge* ya en su seno a la enunciación. Notoriamente, para el pensador alemán, es la forma narrativa breve (*short story*) la culminación de ese proceso de impermeabilización diegética (Benjamin, 1991: 120). Por su parte, el poema en prosa parece obedecer también a esta mayor naturaleza escritural, pues es “the farthest remove of poetry from any pretension to speech or song toward the direction of pure writing” (Delville, 1998: 247). Véase Blesa (2001: 228).

¹⁷² Defiende Monterroso, no obstante, la capacidad del minicuento para erigirse en unidad diegética reactualizable en lecturas sucesivas, no agotable en su circularidad. Esto le acerca notablemente al poema y lo consigue, no gratuitamente, gracias al cuidado sumo de su aparato verbal, “desde la primera palabra, frase o párrafo, concediendo importancia al desarrollo en sí mismo” (Monterroso, 1996: 89). Para la diferencia entre lírica y narración basada en la naturaleza métrica de aquella como garante de atemporalidad frente a la crítica que introduce la leyenda romántica, véase Ballesteros (1990: 127).

que, veamos, el minicuento no se puede permitir: pese a que en ocasiones ponga en escena un *yo* que trasciende la inveterada tercera persona de la narración, “un ambiente poético o una expresión personal” (Koch, 2000: 2), da de sí un contenido temático que necesariamente le ubica en equidistante plano frente al lector¹⁷³. Por no hablar de la tematización del propio discurso, quizá la línea más nítida de división entre una modalidad de escritura que frecuenta lo metapoético, como es el poema en prosa (Delville, 1998: 126, 135) –“calling attention to the signifier rather than the signified, a trait we associate with poetry” (Gerlach, 1989: 80)–, y que no se arredra ante el uso de recursos que sólo podrían incidir a modo de lastre en la progresión narrativa (Fredman, 1990: 1), y el minicuento, más escéptico ante el fenómeno de autorreflexión lingüística, más vinculado a la necesidad del desarrollo que computa por interferir lo metadieético con el desarrollo de lo computado. Lo ha resumido bien Yves Vadé, subrayando con acierto el protagonismo que en el poema alcanza el lenguaje:

De tels textes conduisent au point où se rencontrent le réel, le fantastique et le merveilleux. Ou plutôt c'est la distinction même entre ces différents champs de la fiction qui, dans l'espace du poème en prose, tend à perdre de sa pertinence dans la mesure où, comme tout poème, il subordonne les jeux de l'imaginaire à ceux du langage (Vadé, 1996: 292).

Creemos que ahí debe estar el fiel. Las confluencias afloran con profusión ante una expectativa que favorece a cada paso lo epifánico. Pero la prelación de la anécdota, la identidad de información, su unidad también, la consumación enunciativa, en fin, deben recordarnos que el minicuento es una forma acusadamente marcada de narración. Parece de hecho ineludible que podamos encontrar ejemplos intermedios. Apelando, no obstante, al límite como tentativa de definición, a la *marca* hacia la que más o menos

¹⁷³ En su estudio del poema en prosa larreano Laemmel (1995) confirma la distancia crítica del modo enunciativo para con el *yo* lírico; pero también, nos parece, dada una pervivencia elegíaca en lo

sesgadamente miran las formas que buscamos definir, si se ha argüido, como viéramos, que es la ficción el único rasgo marcado de las formas narrativas frente a las marcas formales de otros géneros (Meschonnic, 1982: 395), parece claro que el minicuento deba ser entendido dentro de este ámbito de asumida señalización. En él la ficción es rasgo constitutivo y no adyacente, como pueda ser el caso del poema en prosa, fenómeno que, abolida la marca eminentemente formal con que se abrigaba el *poema*, hace de su capa un sayo y asume, él también, delgados velos de narratividad¹⁷⁴. Ahora bien, ya señaló Suzanne Bernard (1959: 15) que esta inclinación diegética del poema en prosa no es sino un medio para la consecución del fin ulterior que, ella entendía para el poema en prosa en cuanto que poema, no era otro que la *gratuidad poética*, la existencia de la anécdota sólo como su soporte ancilar, fin complementado por la *intemporalidad*, el hecho de que el poema en prosa, a diferencia del inevitable discurrir del minicuento, no avance ni se superponga, sino que se proponga objetualmente como un *bloque intemporal*. “Y así entrar en la narración –ha escrito en su poética para nuestro objeto de estudio Aullón de Haro– sin permanecer en ella; entrar en lo lírico sin permanecer en ello; entrar en el ensayo sin permanecer en él. El todo se convierte, pues, en la condición de posibilidad. Ahora es poesía porque es prosa” (Aullón de Haro, 2001: 61).

metapoético, para con lo narrativo.

¹⁷⁴ Charles Simic entiende que el poema en prosa se lee como una narración pero funciona como un poema lírico (Delville, 1998: 171). Algo parecido podría estar indicando Yurkievich (1984b: 79) cuando denuncia que en los textos breves inclasificables como variedad, todo lo breve que se quiera, del cuento se puede leer, sí, una fabulación indiscutible, pero se echa en falta el desarrollo de una historia por breve que ésta sea. El potencial narrativo queda así en estado larvario, sin que se saque adelante todo su desarrollo. Incluso cuando los poetas se avienen a reclamar a conciencia para la poesía las funciones fabulísticas de la ficción, parecen hacerlo siguiendo estrategias eminentemente fundamentadas en el hecho poético: “[take] a metaphor and [pursue] it through to make of it a story” (Delville, 2000: 113), desarrollo que se ha llegado a comparar con la extensión topológica que constituya el discurso conceptualista de los *metaphysical poets* (Delville, 2000: 114). Véase también: “Metaphor is used or suggested relentlessly, often buttressing a dream logic” (Lorberer, 1999: 1). Estamos ante unos textos, pues, en apariencia diegéticos, pero que en realidad sólo toman lo narrativo como medio, nunca como un fin en sí mismo. Se trata, como la medicina que se cubre de miel, de lirismo edulcorado con narratividad. O, como quería Russell Edson, de que ésta enseñe a hablar a aquel.

7. CONCLUSIONES: ¿QUÉ ES UN POEMA EN PROSA?



La precariedad que necesariamente signa todo intento de acotar teóricamente el poema en prosa viene a explicar que las conclusiones obtenidas apunten, más que a la elaboración de un marco teórico nítidamente diferenciado, a un esbozo en parámetros que permitan su ejemplificación en textos concretos. Ahora bien, lo que parece completamente injustificado, creemos, es el olvido sistemático de que es objeto en los estudios al uso. A continuación desgranamos las conclusiones a las que nos han llevado los distintos epígrafes de la primera parte de este trabajo con la intención de ofrecer justamente eso, una tentativa de definición.

El poema en prosa no se sostiene ya como mero oxímoron, por cuanto la combinación de elementos que procura no es entre opuestos, verso y prosa, sino entre discursos, la prosa y el poema, que sólo convencionalmente han mostrado su oposición. El recurso al mismo por parte de un poeta determinado no debe leerse como propuesta de conciliación entre contrarios sino, en el más radical de los casos, como un intento de romper esa misma convención. Señales hay, sin embargo, que adelantan una desideologización del poema en prosa, esto es, su progresiva indiferenciación en el uso poético para con el poema en verso, algo que ha hecho temer a parte de la crítica la propia pérdida de relevancia genérica del poema en prosa. La comúnmente esgrimida naturaleza paradójica de nuestro objeto de estudio parece, pues, cada vez más un criterio caduco de definición al que no negaremos su sugerente potencial. La realidad, sin embargo, queda lejos de esta asumida contradicción.

Debido precisamente a que el poema en prosa no es reducción de contrarios a un único soporte, esto es, confrontación sin más entre dos modelos opuestos, prosa y verso, se da la posibilidad de que el formante métrico, característica de éste, informe aquél. Los estudiosos y practicantes del poema en prosa, no obstante, no alcanzan común acuerdo: hay quien, desde el antimetricismo, le niega la posible utilización del metro,

ubicando el fenómeno enteramente en el universo formal de la prosa, siguiendo la peligrosa tentación de restituir todo poema en prosa excesivamente musicado a su, sólo supuestamente, prístina ordenación versal; también quien admite sin merma genérica la metricidad, valdría decir lo versicular, como componente legítimo del ideario expresivo del poema en prosa. En cualquier caso, una lectura del mismo como soporte de mayor libertad formal que el poema en verso parece también cuestionable: como bien supieron, quizás a su pesar, los surrealistas, el poema en prosa en ningún momento deja de ser un poema. Bien que fuera elegido por éstos por la proclividad acumulativa de discurso que ofrece, bien que la incontinencia de los Breton y compañía ofreciera textos peligrosamente parecidos al poema en prosa, la claudicación última al factor *poema* muestra lo proceloso de todo intento por atribuirle al poema en prosa mayor laxitud ordenativa, menor cuidado formal, vaya, que al poema en verso. Su renuncia a lo versal, la puesta en práctica de un no-procedimiento, no es equivalente de dejación formal.

La consideración del poema en prosa como forma poética de laxa ordenación lleva al dudoso criterio de interioridad, esto es, a buscar las claves formales en su interior. Algo escasamente edificante desde el proceder teórico riguroso. Los estudios de la semiótica al respecto han revelado el establecimiento de iteraciones matriciales morfosintácticas –por no hablar de las repeticiones métricas posibles, lo que se ha descrito como matriz rítmica– no alejadas de las puestas en práctica por el poema en verso. Precisamente la renuncia al clasema del verso instala la pertinencia formal del poema en prosa en un valor idioléctico de interioridad, sí, pero de una interioridad que hay que cualificar. No se puede seguir hablando de que el poema en prosa funda su relevancia formal en su interior. ¿Dónde la basa el poema en verso entonces? Si lo que se pretende afirmar es que mientras el poema en verso ofrece una secuenciación a primera vista iterativa en series y que ello le da una apariencia convencional percibida

ya desde el exterior mientras que, a primera vista también, el poema en prosa aparece como realidad mostrenca, el criterio de interioridad sólo añade confusión. Ambos tipos de poema se fundan en una indiscutible ordenación interior, no en vano ambos son texto, discurso; a la vez, mientras que uno basa su exterioridad en un edificio serializado en líneas que no agotan la horizontalidad, es decir, vuelven constantemente a un centro que las irradia y gobierna, otro se extiende sin más límite que el recinto acotado dentro de la página. La diferente arboladura visual que ofrecen al lector es factor analizado aparte. Por el momento interesa desterrar la atribución de interioridad que con más entusiasmo que rigor se le hace al poema en prosa.

El blanco de la página no es criterio gratuito al respecto. Así, si se ha hablado del mismo como del trasunto de lo desconocido, frente al texto impreso, lo conocido, hemos de admitir que ambos, poema en prosa y poema en verso, ofrecen una voluntad de conocimiento frente a la abismática blancura de la página. La diferencia es más bien de grado: mientras el poema en verso articula su configuración frente al silencio, esto es, dialoga con él en singular alternancia devenida columna, el poema en prosa propone una manifestación radical de conocimiento, algo que ha venido signándolo como vehículo especialmente idóneo para protagonizar el dilema entre escritura y verdad, bien sea ésta autobiográfica o metafísica.

Esta propuesta radical de conocimiento, que tiene mucho que ver con la unidad oracional como patrón compositivo y que sólo en apariencia obedece con fidelidad a la polaridad *sintagma* frente a *paradigma*, prosa frente a verso, es la expresión última de desautomatización del sistema versal, la revisión del tipo inicial verso llevada a cabo por el poema en prosa. Si el versolibrismo es entendible como el intento de flexibilizar al máximo la escritura del verso para que no osifique, no hay que olvidar que es desarrollado a partir de la práctica poética de la prosa. El poema en prosa, pues, no deja

de ser la manifestación más acusada del texto que lleva hasta sus últimas consecuencias la desautomatización de la convención llamada verso. A su vez, la supresión de la rima, según avisaron Eliot o Juan Ramón Jiménez, expone el verso a una desnudez que necesariamente verá su progresión prosódica en una extensión mayor. Al eliminar el factor rimado del poema, se levanta la tapa que cubría la caja de Pandora de la prosa.

Precisamente el que en gran medida el poema en prosa se erija frente al poema en verso, es decir, se ofrezca como contestación al tipo inicial que supone el mismo, algo cada vez menos frecuente pero indiscutiblemente uno de los detonantes de su génesis y afianzamiento, viene a decir que la intención del autor al expresarse en este soporte no es criterio prescindible. No se trata de un problema de mera apariencia externa. Incluso si el poeta ha optado por transformar un original en verso en un poema en prosa la entidad de este último como tal no parece cuestionable. Independientemente de la deuda métrica que presente el texto, no dejaremos nunca de hallarnos ante un *poema en prosa*. Como tal sistema de señales ha de ser leído, pues como tal lo ha codificado su autor, distanciándose por la razón que sea de la convención versal. Contraviniendo una tradición, es notorio, se está afiliando con indiscutible voluntad a otra.

No se le puede negar tampoco al poema en prosa la constitución de un valor espacial que, pese a no ofrecer la identidad formal legible tras siglos de tradición en el poema en verso, brinda indudable potencial simbólico y valor representacional propio. La renuncia al inveterado recurso versal instaura en el poema en prosa una intensificación del valor semiótico subyacente a la unidad paragrafíca. El párrafo, ostensiblemente gracias a que muchos poemas en prosa, al igual que muchos en verso, aparecen recogidos aisladamente en la página, enfrentados, por así decir, al blanco que los circunda, viene a ser también emblemático, marcado en su potencial sígnico de

vertido poético. Si en el poema en prosa el significado lleva de la mano al significante hacia el primer plano, ortográficamente todo ello se muestra en un uso especialmente significativo de los signos de puntuación. Ideológicamente, se tiende hacia una superposición dialógica de discursos, *collage* o sólo pastiche, que mina el convencional, el discurso del poder, puede decirse. Tipográficamente, en fin, texto e ilustración, significante y significado, lectura y representación, imagen y palabra, proceso y presencia procuran una unidad problemática de sentido en ningún caso de menor entidad simbólica que el poema en verso. Un formato textual, en fin, también marcado en su ruptura de la convención y la búsqueda de nuevas expectativas de lectura, nuevas rutinas visuales, nuevas formas de mirar al hecho poético. En otras palabras, el valor representativo del párrafo en el caso del poema en prosa se basa en una ausencia; es portador de significado, de una significación, para ser más precisos, negativa: la ausencia del verso. Algo que el lector que se acerca a este modo de lo poético valora justamente en su positividad, es decir, como *presencia*.

Nuevas rutinas de escritura también más fidedignamente reproductoras del pensamiento del autor. Pues, si se habla del ritmo de la prosa como de un ritmo del pensamiento, el poema en prosa es seleccionado en aquellos casos en que se busca una mayor fidelidad para con el proceso escritural. El verso como unidad composicional es abandonado en su compostura por un desarrollo que pueda dar cabida sin límite ni pretensión al total desarrollo del pensamiento: la oración deviene unidad de medida, el discurso se va decantando conforme avanza en la oquedad de la página y deviene forma *ad hoc*, la escritura asume sin ambages la veracidad de su extensión. La cual no es otra cosa que el párrafo. La ordenación sintagmática que esto supone con respecto a la serie paradigmática que instaaura el verso es innegable. Ahora bien, no hay que olvidar que el poema en prosa, si bien es prosa, también es poema, es decir, se debe, como demuestra

el análisis semiótico, a unos mínimos de iteración los cuales se erigen sobre fundamentos paradigmáticos: una equivalencia entre las sucesivas variantes y la matriz inicial. Esto es, la oración no sólo es unidad de composición, sino también de cambio en el discurso. A diferencia del verso, cuya función es en gran medida acentuar la ambigüedad y polisemia, algo legible en el frecuente uso del encabalgamiento, el poema en prosa restaura el valor a la oración, ofreciendo mayor espacio al vertido veraz, en cuanto que recoge toda su extensión, de lo enunciado. Se trata de un fenómeno que ya buscaba el versolibrismo, recuérdese. El ritmo del pensamiento no se interrumpe ni se potencia vicariamente mediante la pautación versal, sino que es respetado en su extensión y utilizado como patrón de organización del discurso poético. La ficcionalidad de la escritura no está en duda. Es precisamente esta asunción, el espacio consciente entre la pretensión y la frase, como lo puso Turguénev, la que informa en última instancia la poesía en prosa. Sabedores de lo limitado que es su ejercicio, los poetas que recurren a la prosa parecen buscar un espacio de reconocimiento mayor del proceso que pasa por arrumbar la gestualidad excesiva de la interrupción versal. Como si fuera en aquellos periodos de más difícil credibilidad del yo que escribe en los que el poeta se fijara en las posibilidades de ininterrumpida enunciación inherentes al poema en prosa. En ningún caso se trata de proponer mayor veracidad mimética para el vertido en prosa. Todo es poema al fin y al cabo. Todo es ficción, construcción de una realidad otra. No. Lo que se propone es leer en el recurso al poema en prosa una voluntad de fidelidad mayor a la verosimilitud del proceso mental que es la escritura.

Desde el punto de vista de la enunciación, el poema en prosa pone en práctica estrategias idóneas de distanciamiento para con el yo lírico, sin abjurar de éste, que lo hicieron especialmente caro a aquellos usos poéticos en los que se buscaba un factor de problematización del lirismo, nunca su negación total. El yo se vuelve problemático en

el poema en prosa a través del plurivocalismo que éste escenifica, negándole así la exclusividad de una voz *fuerte* o dominante; enfrentándose en una agresividad que es más bien dialéctica, diálogo frente a la común ataraxia del yo lírico. Todo esto lo ha podido especializar enunciativamente alejándolo del discurso solidario. Ahora bien, la progresiva desideologización del poema en prosa –legible como “des-generización” por algún crítico– ofrece exponentes de calidad en ambos modos líricos. Un último rasgo enunciativo sería, además, la predisposición del poema en prosa a ofrecer una visión distanciada, un dar a ver, de la realidad. Algo que si bien le puede venir al poema en prosa de sus inicios impresionistas, es más pura vocación contemplativa o, en el más singularizado de los casos, cuestionadora de lo ofrecido a la visión. Es lícito leer, por otra parte, en el poema en prosa un mayor compromiso para con la fidelidad al modo enunciativo, dado que suprime las pausas que el verso instauraba y el sujeto de la enunciación se abandona al cabal vertido del enunciado. Ofrece, así, un seguimiento más fiel de su propio ritmo, de su propio *ser sujeto que enuncia*. La fidelidad es, según esto, mayor también para con el decir de lo dicho, atendiendo así el poema en prosa en su ideario a una de las preocupaciones fundamentales de la poesía contemporánea: su propio medio, el lenguaje. En el progresivo recorrido que el sujeto lírico lleva a cabo en la contemporaneidad desde su propio ombligo al medio con y en que éste viene expresado, desde el lirismo más solipsista a la crítica de la realidad y del propio lenguaje, el poema en prosa, su peculiaridad enunciativa, desempeña un papel fundamental.

Si bien en su configuración inicial el poema en prosa le debe su existencia a la prosa poética, ya desde sus inicios confundir uno con otra parece dislate equivalente a hacer pasar un poema en verso por la música que a ritmo de lira le viera nacer. La prosa

poética puede informar un capítulo de una novela, una crónica periodística o un ensayo filosófico. El poema en prosa es tan sólo eso, *un poema*.

Eliminada la marca formal fuerte que es el verso, se hace necesario buscar criterios de definición de lo poético que vayan más allá de la atribución versal para el caso del poema en prosa. E inmediatamente, ofrecer argumentos que lo definan con nitidez frente a otras manifestaciones textuales breves las cuales, nivelado el rasgo versal, se confunden con él en todo tipo de compendios y antologías. Pero la gratuidad de referencia de que es susceptible el modelo del poema en prosa –algo que le faculta para escenificar una multiplicidad de contextos–, su ubicación sin equívocos en una atemporalidad alejada del rasgo lineal comúnmente escenificado por la ficción, y la tematización del propio sujeto de la enunciación lo ubican con claridad dentro del universo poemático y convenientemente lejos de las manifestaciones narrativas. A todo lo cual hay que añadir que la tradición de poesía en prosa que busca una mayor equiparación entre escritura y verdad expositiva –por ejemplo, la idoneidad del poema en prosa para la (re)creación autobiográfica del *Ocnos* cernudiano– lo aleja convenientemente del ámbito narrativo: lo autobiográfico se muestra en relación de mínima equidistancia para con la ficción. El canto, frente al cuento, sigue siendo, complementado por criterios pragmáticos de emisión y recepción, la mejor prueba del nueve a la hora de definir un poema en prosa. Además, el realismo que se ha querido ver como rasgo importante de caracterización de lo narrativo no es tal, o no lo ha sido de forma constitutiva, para el poema en prosa. El cual, dicho sea de paso, se muestra en apariencia también carente de la marca formal con la que cuenta el poema en verso. Es decir, si la narración, a fuerza de carecer de otro rasgo característico en lo formal, ha hecho de lo ficticio su seña de identidad, nos encontramos con un modelo textual como el del poema en prosa que renuncia a un trazo formal grueso de caracterización y, quizá

por esto, es llevado a veces demasiado alegremente al universo de lo narrativo. Ahora bien, si lo poemático —hablamos de lo que convencionalmente ha sido tomado por tal, el verso— además de este rasgo puramente visual presenta otros en su edificio verbal, la constatación de éstos también en el poema en prosa, como vimos que llevaba a cabo la semiótica, debe restituirle una vez más al poema en prosa su cabal naturaleza poemática. Algo legible también en su relación de no dependencia con respecto a la anécdota que caracteriza siempre el discurso narrativo. Que un poema en prosa pueda tener, en efecto, anécdota, al igual que un poema en verso, no es óbice para que en innumerables casos se prescindiera de la misma, algo impensable en una caracterización exhaustiva de la narrativa breve. En resumidas cuentas, se trata de eso, de hallar una serie de discursos que han sido instaurados de forma más o menos convencional e histórica, considerando que el poema en prosa, independientemente de su hibridismo y del aprovechamiento que de lo diegético haga en su prontuario, pertenece al discurso poema, mientras que la narración breve pertenece al discurso cuento. Todo lo cual se interpreta de determinada manera desde el punto de vista pragmático. La consideración final a la hora de separar convenientemente el poema en prosa de lo narrativo hay que buscarla en la proclividad de aquél para el discurso metapoético, para tematizar el propio lenguaje que se está labrando, rasgo de difícil cumplimiento por parte de la narración y, especialmente, de las variedades breves de ésta.

Pero, ¿qué es, en definitiva, un poema en prosa? Un texto en prosa que de manera irrenunciable es legible como poema, independientemente de que acoja la posibilidad de otras lecturas, las cuales nunca negarán su cociente mínimo poemático. Una unidad mínima de poesía *en prosa*. Una unidad cerrada de sentido y blindada gramaticalmente —algo que lo hace susceptible de ser antologado, esto es, le da valor de cambio en su articulación con unidades equivalentes— la cual, sin hacerle ascos a la

pertenencia a una serie mayor que lo abarca, el libro de poemas en prosa, o en verso, o indistintamente en ambos, se propone ante el lector sobresignificada, es decir, con suficiencia significativa y profundidad simbólica más allá de la propia configuración sintagmática que comúnmente se le atribuye al discurso prosístico. Porque un poema en prosa no es tanto un reflejo o lectura del mundo como una propuesta en sí de mundo. Independientemente de su extensión, pues, un poema en prosa es susceptible de arrastrar carga simbólica en nada inferior a la que comúnmente leemos en un poema en verso. En ese sentido, el poema en prosa es capaz de convocar a una operación de descodificación compleja al lector, el cual sabe habrá de vérselas con un discurso problematizado ante sus ojos que va más allá de lo enunciado. Más abajo, también, en el anclaje simbólico que informa de riqueza connotativa el discurso poético. Además, su cabal lectura como símbolo, no únicamente le da profundidad, fondo de connotación significativa, sino que lo iconiza. Y esta iconicidad del poema en prosa queda fuertemente codificada en torno a la unidad paragrafíca. Así, si el poema en verso se ve como columna o fina torre de palabras, el poema en prosa es un cuerpo presente, proceso y presencia, en su aparecer extendido, como si hubiera salido a flote en el espacio abismático de la página. Es, además, discurso que renuncia a la serialización versal y a otros recursos de plasmación tipográfica que no sean los convencionalmente escenificados por la prosa. A primera vista, un poema en prosa es un párrafo o serie interconectada de párrafos que opone su edificio verbal al blanco o silencio de la página. Su lectura acoge iteración discursiva que lo equipara al discurso versal, procurando una intensidad de recepción que sólo se puede entender como poética. Su análisis revela, además, una búsqueda de tonos comúnmente no asociados a la lírica –la parodia, la ironía, el poema sobre el ejercicio de composición poética, etc.– pero que también son abordados en poemas en verso. De entre estos guiños más o menos explícitos a otros géneros, destaca un proceder narrativo

que lleva a confundir poema en prosa con la miríada de manifestaciones narrativas breves. En estos casos, si la voluntad dominante no pareciera ser la de cantar frente al hecho computable de narrar, habrá que atender al marco mayor en el que se ha insertado el texto: si ha aparecido publicado por su autor originalmente en un libro de poemas, con independencia de su proclividad narrativa, muy posiblemente cumpla una función allí, y no podrá nunca negársele el pan y la sal de ser poema. Además, y antes de llegar a la saludable indiferenciación ideológica que cada vez más le signa con respecto a su homónimo en verso, el poema en prosa ha protagonizado un recorrido que lo ha llevado desde la ficción insinuada en Bertrand, pasando por el cariz urbanita y desenfadado en Baudelaire —esa polifonía perceptiva (*polyphony in perception*) agudamente definida por algún crítico (Andringa, 1996: 5) en su *Spleen*—, para alcanzar alturas de excelsitud en un irracional Rimbaud. Estas tres vías parecen haberlo elevado a la categoría genérica histórica a lomos de una relación problemática con el lirismo más convencional, y su cabal entendimiento como tal, como modalidad de escritura autónomamente configurada, siempre será deudor de la presencia de una o varias de estas vetas en su ideario. Cuanto más se aleje de estos pilares, sin embargo, más se adentrará en un camino de sana indistinción para con el poema en verso; más irá perdiendo, quizá, su idiosincrasia genérica para devenir pura forma poética. Más cerca estaremos, en definitiva, de considerar sin tapujos como poema desde la extremada formalización del soneto a la aparentemente precaria arboladura del *haiku*, pasando por la ya asumida poeticidad del poema versolibirista o del propio poema en prosa.

En una de sus últimas aproximaciones teóricas al fenómeno, un estudioso como Michel Delville (2000: 120) se preguntaba si la propensión física y tropológica que signa lo poético puede imbricarse de forma innovadora con la continuidad en la veridicción y la transparencia que se han atribuido convencionalmente al discurso de la

prosa. La pregunta, creemos, es más interesante formulada en polaridad opuesta. Esto es, ¿puede la prosa tomar fisicidad y carga simbólica de suficiencia vía el ritmo y la imagen, beneficiándose además de su propuesta icónica sobre la página? La respuesta es rotundamente afirmativa: es poema en prosa.

SEGUNDA PARTE

8. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL POEMA EN PROSA EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA EN ESPAÑA

8.1 Precedentes del recurso al poema en prosa como valor contestatario

Parece clara, por lo visto en la primera parte de este trabajo, la preeminencia de la tradición francesa para el estudio y práctica del poema en prosa. Por ello, al tratar el caso de la poesía en prosa en España en la década de los setenta, la cualificación de su cultivo entonces (León, 1999: 233), nos parece oportuno ocuparnos brevemente de las circunstancias que propiciaron una proliferación similar en otras literaturas. Sin olvidar, eso sí, la vigencia de un interrogante como el planteado por Brunel, Pichois y Rousseau: “¿Qué se entiende por poema en prosa según las literaturas?” (*apud* Domínguez Caparrós, 2001: 238). La necesidad de un enfoque comparatista en los estudios métricos, contexto que enmarca esta cita, justifica, creemos, también la mirada a otras tradiciones en todo estudio de poesía en prosa. No aludimos aquí sino muy someramente y en momentos concretos de relieve para nuestro trabajo a otras tradiciones europeas como la alemana, la británica, ambas a remolque de la francesa en lo tocante a la práctica y teorización del poema en prosa, ni a otras literaturas del ámbito europeo. Tampoco a las ricas tradiciones orientales ni a la compleja formalización de la prosa árabe. Todo ello rebasa el alcance del estudio que proponemos. Pero, si bien es cierto que en todo acercamiento a la forma poema en prosa se señala la relevancia de la línea inaugurada y continuada por los Bertrand, Baudelaire y Rimbaud en su génesis y práctica consolidada a lo largos de los últimos ciento cincuenta años¹⁵⁹, últimamente se ha llamado la atención sobre la forma en que el fenómeno ha proliferado también en Norteamérica en décadas recientes. Ello, insistimos, sin hacer en ningún momento palidecer la deuda para con la práctica francesa del poema en prosa, en vena crítica y

¹⁵⁹ Jenaro Talens propone para la poesía española una tríada similar a quienes conforman el olimpo del fenómeno en lo francés, “aunque aquí el orden de importancia y de grado de evolución no sería el cronológico. El propio Cernuda equivaldría a Bertrand, J. R. J. (*Platero y yo*) a Baudelaire y Bécquer a Rimbaud” (Talens, 1974: 221).

exponencial, como algo inevitable en todo estudio del fenómeno (Monroe, 1987: 10; Simon, 1987: 16).

Se tiene, en efecto, a esta tradición por, si no el lecho primigenio de las afloraciones originarias, debate al cual ya hemos aludido, al menos sí el entorno propagador que lo ha encumbrado en la modernidad. Y no nos parece tampoco ocioso aducir razones que aclaren tal preeminencia. En este sentido, es habitual citar, entre los factores que habrían propiciado la patrimonialización francófona del fenómeno, lo estricto de su sistema de versificación. Es decir, entender el poema en prosa como respuesta a una necesidad de liberación del normativo sistema métrico francés, respuesta ya constatable, según Vincent-Munnia (1996: 21), en el propio siglo XVIII. Muy posiblemente era en esta constricción formal en lo que pensara Carlos Vaz Ferreira (1920: 7) al hablar de la versificación francesa como de un *mundo aparte*. Sería en tal sentido Rimbaud quien, pese a no ostentar el rango de pionero absoluto, habría consolidado la práctica del nuevo discurso (Breunig, 1983: 19). Sus antecesores, Bertrand y Baudelaire, quienes no dejaron de imprimir en esta incipiente forma poética su cuño personal, deben, según esto, ceder el testigo al autor de las *Illuminations*, el cual, sobre cimientos rupturistas construiría el túmulo de referencia para sucesivas generaciones (Utrera, 1999: 161)¹⁶⁰. Un edificio que debería no poca de su excelencia y perdurabilidad, insistimos, a la prescriptiva métrica frente a la que está levantado. Así se explicaría, por ejemplo, que otros idiomas como el inglés, cuyos sistemas de versificación contemplaban una mayor libertad compositiva para sus poetas (Utrera, 1999: 194), vieran el surgimiento del poema en prosa con menor ímpetu (Simon, 1987: 622) y, es notorio, más tardíamente (Breunig, 1983: 10)¹⁶¹. Podemos traer a colación

¹⁶⁰ Según Utrera (1999: 298), Rimbaud fue también modelo para la tradición norteamericana, la cual habría seguido su estela ante la escasa prominencia inicial del poema en prosa en las letras anglófonas.

¹⁶¹ Para una matización de interés al respecto –cuestionamiento de las causas comúnmente aludidas: menor constricción prosódica del inglés, capitalización inicial del formato por parte de los decadentistas,

también las palabras de Octavio Paz sobre la mayor proliferación de poemas en prosa en lengua francesa y la relativa escasez de los mismos en castellano. Según este poeta y estudioso, el poema en prosa es un discurso “que sólo pudo inventarse en una lengua en la que la pobreza de los acentos tónicos limita considerablemente los recursos rítmicos del verso libre” (Paz, 1993:100). Y al hilo de sus palabras, James Valender (1984: 16) concluye glosando la mayor libertad tónica del castellano, lo cual explicaría la ralentización del proceso de cultivo del poema en prosa aquí. No parece así gratuito que entre nosotros la consolidación del fenómeno fuera trabajo original de los modernistas (Baquero Goyanes, 1988: 124), a su vez los grandes renovadores del sistema versificador, siempre con las salvedades introducidas al respecto por Aullón de Haro (1979: 127) sobre su condición de pioneros absolutos, y las matizaciones de Lázaro Carreter (1990b: 151) en lo tocante a la prosa modernista, entre otros. Lenore G. Gale, quien llega a afirmar que “el mero hecho de que surja la cuestión del género a que pertenece un escrito es indicación de su índole modernista” (Gale, 1975: 178), en su estudio del poema en prosa dariniano, no alberga dudas al respecto:

El poema en prosa es el género modernista por excelencia, en el sentido de que es la culminación lógica del concepto de la prosa como arte. Influye en el desarrollo del género la reacción modernista contra las normas clásicas vigentes en los siglos XVIII y XIX, según las cuales poesía y prosa eran modalidades expresivas distintas e irreconciliables. Esa reacción constituye precisamente uno de los caracteres esenciales y valederos del modernismo en su aspecto formal (Gale, 1975: 173).

Quizá sea lícito preguntarse entonces si la relativa desatención que el poema en prosa ha conocido entre nosotros, relativa siempre en comparación con el caso francés, no podría responder a estos dos factores: uno, que el verso español fuera menos tiránicamente gobernado por lo acentual que el francés, en cuyo caso el esfuerzo

lo que lo habría *marcado*, influencia negativa del caso Oscar Wilde (Murphy, 1992: 9-50)– véase Monte

modernista habría bastado para flexibilizar lo suficiente, sin que periclitase, el canon versal; y dos, que no se diera una figura acaparadora por entero del protagonismo rupturista similar a la de Rimbaud. Ahora bien, dado el perfil de absoluta prominencia que ostenta Rubén Darío –a quien se ha definido como el “máximo cultivador del poema en prosa modernista” (Gale, 1975: 182); véase también, para el conocimiento genérico del fenómeno, sus precedentes en Francia, por parte del nicaragüense, y su voluntad adánica al respecto, Mejía Sánchez (1972)–, en efecto, proyector de un modelo estético sin precedentes en castellano, parece que la clave ha de hallarse más bien en el hecho de que Rubén, quien sí se ejercitó en el poema en prosa y legó magníficos modelos a su tradición, no debiera el ascendiente sobre sus contemporáneos y sucesores a una obra paradigmáticamente escrita en forma de poemas en prosa, sino que desarrollara su labor, su vida y su influencia a lo largo de una trayectoria más dilatada. Y es que en el caso del poeta francés, “the prose poetry overshadows the verse to such an extent that it becomes perfectly feasible to say ‘Rimbaud’s poetry,’ or, by way of synecdoche, ‘Rimbaud’ and mean the poems in prose” (Simon, 1987: 269). Para Chapelan (1946: XIV), por ejemplo, a diferencia de Baudelaire, cuya repercusión es mayor a través de *Les Fleurs du mal*, la poesía en prosa de Rimbaud puede considerarse el centro mismo de su proyección sobre sus sucesores, su *poder de fecundación*, como llega a ponerlo. Su entusiasmo le lleva a dudar que algún día el ejercicio rimbaldiano sea igualado en su excelencia, la cual, cabe notar, este estudioso hace sinónimo de lirismo. La crítica más reciente y más avisada ha puesto de manifiesto cómo ese valor emblemático de la poesía en prosa rimbaldiana puede haber sido contraproducente para una recepción serena del autor, a la vez que ha marcado una concepción estrecha del poema en prosa, en tanto que forma breve y concentrada, cuando en realidad la

contemporaneidad había aceptado ya ejemplos notables de poemas en prosa largos (Monte, 2000: 97).

Lo cierto es que si para entender la relevancia que la práctica del poema en prosa tiene y ha tenido en Francia hay que mirar a lo que había antes de Rimbaud, a la contravención que éste hizo de todo ello, no se debe pasar por alto lo que vendrá después de él, o, más exactamente, su larga sombra proyectada sobre los poetas que le siguieron y tuvieron su ejemplo a modo de referencia a la que emular (Breunig, 1983: 12). El mapa francés de la influencia angustiosa, adoptando la terminología que Harold Bloom (1981) utilizara en su ya clásico *The Anxiety of Influence*, tendría entonces en la figura paterna del poeta adolescente por antonomasia, en concreto sus *Illuminations*, un relieve especialmente acusado que la sucesión de poetas no pudo sino intentar igualar edípicamente entregándose al cultivo de la forma poética *par excellence*, el poema en prosa¹⁶². Se trata en definitiva de una forma a cuya práctica, al menos en el país galo, parece haber sido inútil sustraerse, hasta el punto de que es harto difícil encontrar un poeta francés de importancia que haya permanecido *immune* al poema en prosa (Breunig, 1983: 12; Guillaume, 1990: 103; Monte, 2000: 5).

Pero habría que considerar también, para entender su relevancia en el entorno literario francés, las causas de índole ideológica que favorecieron este florecimiento con especial pujanza allí. Es necesario, como afirma María Victoria Utrera, “tener en cuenta el contexto histórico literario para entender el valor de la prosa y su integración o no en el ámbito de la lírica, de acuerdo con las expectativas del emisor y del receptor” (Utrera,

¹⁶² Para su influencia en Max Jacob, por ejemplo, véase Utrera (1999: 313). Ya Suzanne Bernard (1959: 209-211) dejó claro, por otro lado, que el protagonismo de Rimbaud vino propiciado por un agotamiento de las formas recibidas que le llevó a desvincular no sólo el edificio versal, sino la propia construcción prosística. Su visión es una nueva mirada a la materia, su conquista, una “conquête métaphysique” (Bernard, 1959: 464). Y es por esto precisamente, por liberar al mundo de las formas de su visión conceptualista, y no por un dudoso recurso al automatismo, por lo que se le debe considerar como un precursor de la aventura surrealista al acuñar una lengua poética nueva de progresiva liberación. Su ejercicio tiene incidencia sobre todo en la periclitación de la prosa poética. Para una matización de interés sobre ese papel de revolucionaria preeminencia en Rimbaud, véase Monte (2000: 12).

1999: 18). En otras palabras, el recurso de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y otros a esta modalidad de escritura sería un intento de adelantarse al signo progresivamente prosista de los tiempos (Fredman, 1990: 4). Según Monroe (1987: 280), además, el surgimiento y la consolidación del poema en prosa irían intrínsecamente unidos al rosario de conatos revolucionarios fallidos que se manifiestan con especial virulencia en Francia en la segunda mitad del siglo XIX y primera década del XX. Este estudioso observa incluso que, en los Estados Unidos, la otra tradición que consideramos con cierto detenimiento¹⁶³, la consolidación del poema en prosa hubo de esperar a la resaca revolucionaria que siguió en el siglo veinte a la década de los años sesenta (Monroe, 1987: 280, 306). Como si el poema en prosa cuajase en los sistemas literarios sólo tras fallar las propuestas de cambio social. Esta hipótesis, sin duda sugerente, queda lejos del alcance de nuestro estudio. Sin embargo, es notorio que en el caso de España los historiadores hablan de un proceso de desideologización a partir de 1962 (Lanz, 2000: 35). Sería, en concreto, un fenómeno de cambio de perspectiva en los intereses de los más jóvenes, que dejarían atrás planteamientos de calado político en beneficio de otros desarrollistas y de consumo. La raíz del cambio habría que buscarla en la liberalización adoptada por el régimen franquista por aquellas fechas. Y es a partir de estos años, curiosamente, cuando se podría empezar a hablar de una mayor atención a nuestro objeto de estudio por parte de los poetas. Es decir, la hipótesis de Monroe vendría a verse fundamentada toda vez que en España la llamada *poesía social* parece haber dejado el paso libre a nuevas formas de escritura y, entre ellas, el poema en prosa.

¹⁶³ Hay, no obstante, quien cuestiona la existencia de esta tradición estadounidense: "Prose poetry in America is not a continuous tradition. It is not a tradition at all, really, in spite of the number and variety of poets who have written in the form" (Monte, 2000: 181). O bien, "If there is a tradition to the American prose poem, it is perhaps most readily identified with the post-surrealist vignettes published by figures such as Russell Edson, Robert Bly, and hordes of others, a wave that crested around the late sixties" (Lorberer, 1999: 1).

Pero éste, tal y como ha evolucionado en Estados Unidos, responde también a otras necesidades expresivas no estrechamente clasificables dentro de tal mapa ideológico. Ron Silliman (1986: 159, 161; 1987: 108) ha aclarado el nuevo protagonismo que nuestro objeto de estudio conoció allí a mediados del siglo XX: su irrupción con vigor se debió también y sobre todo a un intento de contravención. Como en el caso francés, los poetas que lo tomaron para su ejercicio buscaban alejarse de un panorama poético circundante el cual amenazaba con engullirlos. Curiosamente, en el caso estadounidense, la norma a cuestionar era una poética erigida durante dos siglos en torno al mayor calado oral del verso: la conquista de Wordsworth al llevar el habla al poema se había convertido a finales del XIX en la alambicada convención del monólogo dramático¹⁶⁴. Siempre sobre la base del pentámetro yámbico que constituye el montante de la obra confesional del lakista. Ya contra este manierismo que embutía la frase en el metro, los poetas modernistas anglófonos habían buscado una forma nueva en torno a las posibilidades del *free verse*, con las salvedades hechas por Eliot al respecto, como viéramos. Sucesivamente, imperará en la poesía estadounidense una atención primordial a la deposición conversacional del texto. Pero en los primeros años setenta asistimos a un cambio de jerarquía: la supeditación de todo patrón rítmico a la frase en toda su amplitud, dejando atrás aquella serialización metonímica del discurso que había campado a sus anchas en lo versal, una suerte de confesionalismo versolibrista. Un versolibrismo que, en palabras de otro estudioso, había devenido forma estándar, el instrumento dado, algo neutral que parecía conveniente informar de nuevo perfil estético (Wesling, 1985: 145). Es decir, se hace necesaria la constitución de un nuevo

¹⁶⁴ El monólogo dramático, como pudiera parecer por el entronque versal anglófono de la tradición española, Cernuda, algunos poetas del cincuenta y los que aquí estudiamos, no es recurso exclusivamente novísimo ni exclusivamente versal. Para el poema en prosa se sirvió de él José Antonio Ramos Sucre, como ha señalado bien el prologuista a su poesía, Guillermo Sucre (1999: 33). Américo Ferrari (1993: 152), por su parte, ha destacado la presencia de ese yo poético como clave para el edificio lírico del poeta venezolano.

ritmo para el poema que acabará redundando en el cultivo extendido del poema en prosa. Algo que, añadimos, subraya de nuevo la naturaleza más escritural de nuestro objeto de estudio. Según Silliman, la filiación a la tradición francesa vendría después, y no sería del todo auténtica, sino un intento por sustituir un referente por otro. Algo que vendrían a apoyar las tesis de Monte (2000: 6), quien llega a atribuir la proliferación de poemas en prosa en la tradición norteamericana a una sola obra: *Three Poems*, de John Ashbery, de 1972, ello tras incidir en el desuso inicial de la práctica del poema en prosa en las letras anglófonas (Monte, 2000: 134-152).

Habrà que estudiar, pues, hasta qué punto la irrupción del cultivo de la prosa para el poema en España por aquellas mismas fechas se debió a causas de índole exclusivamente ideológica, o bien, a un intento de buscar ritmos nuevos de dicción para el poema, a una motivación más puramente técnica, vaya. En otras palabras, se puede leer la irrupción de los poetas de los setenta en el panorama español, su atención relativamente novedosa hasta la fecha a los ritmos de la prosa en la retórica del poema, como contestación al confesionalismo versolibrista que los precedía: la poesía social y mucho del autobiografismo de los cincuenta, *tipo inicial* –tal y como lo hemos tipificado antes– frente al que la nueva atención al poema en prosa cobra carta de naturaleza aunado a un trasunto ideológico que reniega de toda comparecencia trascendentalista del yo, una suerte de anti-epifanía personal.

Silliman termina sus notas con un diagnóstico preclaro sobre lo que realmente está en juego en esta magmática proliferación de formas textuales para el caso estadounidense: “nothing less than a social struggle over the organizations of the literary arts. A struggle over categories, over status, over meaning” (Silliman, 1986: 169). En resumidas cuentas: en Francia, el cultivo de la prosa para el poema habilitó nuevos ritmos que, aplicados al verso dieron lugar al versolibirismo. En Estados Unidos,

sin embargo, se pasó de una forma más o menos libre en su naturaleza conversacional al cultivo del poema en prosa. Y la polaridad de este tránsito venía validada, sin duda, por el trabajo previo de Wordsworth, quien ya habría habilitado la aparición de un verso libre de suficiencia al defender la entrada del discurso hablado en poesía, al defender, también es notorio, la indistinción para la práctica lírica de la prosa o del verso. Como contestación, el ejercicio del poema en prosa en Estados Unidos vino unido a nuevo ordenamiento sintáctico que, sobre la unidad compositiva de la frase, buscó nuevos ritmos de constitución para el poema (en prosa), muestra de lo cual es la supeditación en muchos casos a coordenadas numéricas en la composición, extremo de arbitrariedad que intenta romper la ya agotada naturalidad de un tipo inicial. ¿Se asiste hoy en día a un atenuamiento del fenómeno, visto el reconocimiento desde el propio seno de estos *language poets* de una vuelta a la completud de las frases (Nicholls, 2000: 241)? Organicidad sintáctica que se corresponde, añadimos, con un mayor contenido diegético en esta nueva prosa (*new prose*), en última instancia, una lanza inusitadamente rota a favor de una nueva indisolubilidad del sujeto, la cuota de poder en juego, en definitiva¹⁶⁵.

Parece que un intento rupturista similar informara la práctica del poema en prosa en España en los años setenta. Pero, a diferencia del modelo descrito por Silliman, el hecho de que no cuajase tal tentativa en una tradición nítida y vigorosa de la práctica del mismo, el hecho de que, pasada esa afloración, se produjera su cultivo, como veremos, por parte tan sólo de autores aislados, ¿delata que en España la lucha descrita por Silliman se haya decantado por uno de los polos? Hay que recordar, además, que en

¹⁶⁵ De otro lado, los estudiosos del verso libre entre nosotros han hablado de una relación entre concatenación de imágenes, esto es, sincopación del fluir suficiente de la prosa, y “movimiento envolvente del ritmo en cadena, que sería el soporte básico del llamado verso libre de pensamiento” (Utrera, 2001: 182). El predicativo acerca el fenómeno del versolibrismo al fluido libre de la prosa, pero no hay que olvidar la pervivencia del patrón versal, muy asociado al percutir de un verso dimanado del anterior, que el fenómeno encierra. La existencia de este patrón, el débito de un verso para su predecesor,

Estados Unidos parte de la contestación en prosa de los llamados *language poets* pasaba por la asunción de órdenes impuestos al poema, la ya aludida preexistencia de criterios numéricos de composición, por ejemplo, una forma arbitraria de atentar contra todo trascendentalismo. En España, por el contrario, salvo las experiencias de algunos poetas, todo parece haber respondido a un clima mayor de espontaneidad, lo que quizá explique lo efímero –al no estar fundamentado en unas mínimas coordenadas de fijación del intento: la falta de un método–. El que sólo uno de los poetas que con más detenimiento estudiamos aquí haya seguido cultivando el poema en prosa, y que sea este autor uno de los más incisivos en su crítica al discurso como forma de poder dominante, estamos hablando de Jenaro Talens, ¿confirma que se ha dado esa uniformación o derrota? Lo veremos. Por de pronto, conviene que atendamos al surgimiento en España en los años setenta de una voluntad de escribir poesía en prosa que no puede ser sino sintomática.

Manuel Asensi ha incidido con lucidez en las circunstancias que rodearon la génesis y recepción de la antología preparada por Castellet (1970) *Nueve novísimos poetas españoles*. Según él, se puede constatar en el resto del mundo desarrollado por aquel entonces la dimensión “que parece transitar desde una estética de la originalidad demolida a una estética de la productividad reforzada en ciertos sectores por la inversión de la dicotomía literatura/traducción” (Asensi, 1986: 401). Algo que podemos leer como consolidación de la postmodernidad, un giro hacia posiciones *débiles* de comprensión y praxis del hecho literario, más consciente de su necesario entreglosar textos precedentes que de la propia capacidad de erigir obras *fuertes*, lejos, en fin, de cualquier voluntad fundacional o adánica. Pero es que en España no había condiciones para ese “trastocamiento”, por lo que se da entre nosotros una suerte de cultura de

garantiza mínima progresión sobre una base que se quiere afectiva, esto es, desleimiento del sujeto dicente, y que en fenómenos epigonales es manifiesto manierismo.

imitación que ya estudió la sociología más conspicua (Asensi, 1986: 402). La antología de Castellet es, así, un intento por romper esta "autarquía cultural" y recuperar la capacidad de "traducción/transformación" (Asensi, 1986: 404). Pero esta antología utiliza en su beneficio las leyes del mercado y se convierte, no en rupturista, sino en propio "efecto del sistema". Crea un vacío y de ahí su extrañamiento para con la recepción inmediata. Asensi asocia este espíritu de *Nueve novísimos* a un momento filosófico y cultural concreto vivido en Barcelona en torno al año 1969, una suerte de "centrismo al revés" (Vignola, 1981: 38), como también se ha leído el protagonismo en todo esto de la ciudad condal. Sus presupuestos, anti-realismo, formación fílmica, etc., pasan al ideario de la antología, y se hacen extensivos, por el carácter de manifiesto que ostenta ésta, por la recepción a la contra que genera, a toda la poesía española:

la antología de Castellet, Nueve Novísimos poetas españoles, debía gran parte de su eficacia a la utilización de la "estructura-manifiesto", la cual había incidido sobre el "inconsciente colectivo" de la crítica formada y habituada en la terminología propia de la estética de la originalidad y que giraba en torno al concepto de ruptura y sus implicaciones, sumado todo ello a un concreto contexto histórico, social y político (Asensi, 1986: 421).

El que gran parte de los poetas antologados se expresara en prosa, dejando posteriormente este formato conforme maduraban sus poéticas, ¿aconseja que se asocie el auge que conoció nuestro objeto de estudio por aquel entonces no sólo a la formación de los poetas, sino también a la de las propias condiciones de creación y recepción de todo el panorama poético español, en proceso de aclimatación al mundo circundante? ¿Es el poema en prosa auténtico síntoma circunstancial, circunscrito a un lugar y a una época? ¿Fueron, en definitiva, fundamentalmente causas coyunturales, por utilizar un término común en la literatura sociopolítica de nuestros días, las que propiciaron el

cultivo extendido de nuestro objeto de estudio por aquellos años en España, ostensiblemente presente en la antología más debatida de la época?

8.2 Hacia un estudio del poema en prosa en los poetas de los años setenta en España¹⁶⁶

Parece tentador leer la irrupción del poema en prosa con pujanza en el tomito editado y promovido por José María Castellet (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*¹⁶⁷, como la constatación del fracaso que supuso la poesía inmediatamente anterior que buscaba desde el texto un cambio social. Nos mostraremos, no obstante, cautos ante la tentación que supone esta lectura del fenómeno. En realidad, todo parece haber sido más complejo. Empezando por el hecho palmario de que otros poetas no incluidos por Castellet se habían dado, con anterioridad o sintonía, a la práctica de la prosa en sus libros de poemas; bien es verdad que coincidiendo con el desafecto de la propuesta social. Ésta había empezado a declinar con fuerza en los primeros años de la

¹⁶⁶ Frente a etiquetas para este grupo de poetas como *novísimos* –que llegó a designar metonímicamente a muchos más aparte de los nueve antologados (García Martín, 1990: VIII; Ruiz Casanova, 1990: XVI)–, o *venecianismo* –centrado en un rasgo epigonal, vicario–, se han propuesto los marbetes *generación del setenta* (Lanz, 1997: 12), o *generación del 68* (Lanz, 2000: 67), entre otras razones, por ser términos que subrayan la vinculación a focos culturales coetáneos fuera de España “que prefiguran los crecimientos de lo que hemos venido entendiendo por crisis de la modernidad” (Polo, 1995: 227). Para el debate generacional, véase Lanz (1997, 2000: *passim*), o García Martín (1980). Es ilustrativa la explicación al respecto que Talens (2002b: 203) da a su interlocutor extranjero. Allí deja claro el carácter restrictivo de *novísimos* y habla de *generación del setenta* como de una vitola más “neutra”, aunque relativiza en buena y necesaria medida todo etiquetado. Hay que aclarar, no obstante, que el concepto de generación no goza en los estudios literarios del beneplácito generalizado que ostentara.

¹⁶⁷ Se ha reeditado recientemente (Castellet, 2001) con un apéndice documental que intenta dar idea de la recepción en su día de esta polémica compilación. El corpus bibliográfico sobre el fenómeno novísimo y sus alrededores es considerable. Artículos ya clásicos son los de Ignacio Prat (1982), “La página negra”, Luis Antonio de Villena (1981), “Lapitas y centauros”, Guillermo Carnero (1983) “La corte de los poetas”, o Jenaro Talens (1989a), “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, por citar sólo una reducida pero significativa muestra. Para ésta y otras antologías –en una generación “de las más antologizadas de toda la historia de nuestra literatura” (García Martín, 1980: 33)– coetáneas o en su misma estela puede verse el capítulo final del libro de Emili Bayo (1994). Más el capítulo aparte que Lanz (2000: 387-457) dedica a las antologías en su estudio, recogido en su artículo (Lanz, 2000b). Es de interés el trabajo de Asensi (1986: 120, 121, 134, 279) para entender esta antología, respectivamente, como *escritura sin énfasis*, *escritura silenciosa*, a modo de manifiesto, escudada en el *efecto verdad* que toda antología promueve.

década de los sesenta: Juan José Lanz (2000: 33) da el bienio 1962-63 como fecha efectiva de ese declive. Fenómeno que, según este estudioso, parece más un progresivo adelgazamiento retórico hacia posturas más irónicas, menos directas en su denuncia, que un abandono radical (Lanz, 2000: 358).

El caso de Félix Grande (1937) es paradigmático en este sentido. Se trata de un poeta que, tras lo más directo quizás, en términos de dicción poética y talante ideológico, de su producción –y lo que más le había acercado a los lectores–, *Blanco Spirituals*, de 1966, opta por la expresión en prosa para su libro de poemas inmediatamente posterior, *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* (1967-1969):

me aconsejé a mí mismo iniciar dos nuevas aventuras verbales, difíciles las dos y silenciosas: escribir poesía en prosa y escribir poemas breves [...]. Puedo escribir los versos más tristes esta noche [...] me rescató del extravío poético en que podría haberme hecho caer un excesivo respeto a mis nuevos lectores. [...] Con aquellos poemas en prosa me atrevía a desobedecer a mis lectores jóvenes, que son quizá los más entusiastas, pero también los más contentadizos (Grande, 1989: 14).

Pocas pero preciosas palabras para entender la motivación de un poeta en su entrega al discurso de la poesía en prosa: en concreto, la voluntad de romper una expectativa de lectura cifrada en la expresión directa y la acogida de lo más variopinto de la realidad social en el cuerpo del poema. El viaje de Félix Grande parece trazarse, así, de la prosa del poema al poema en prosa y supone, a su modo, una forma de contestación, en su caso no contra un sistema de valores establecido, sino a contrapelo de la propia recepción, a la cual busca desestabilizar apenas se haya constituido como tal. El síntoma de desobediencia que nuestro objeto de estudio suele detentar alcanza así un inusitado giro en su amplitud¹⁶⁸. Volveremos sobre ello más adelante.

¹⁶⁸ Para un cotejo del debate sostenido entre Félix Grande y los poetas novísimos, ver Lanz (2000: 514-525), y Asensi (1986: 234-241), entre otros.

Otro caso: Leopoldo María Panero, quien ya se había entregado al formato prosístico para sus primeros y precocísimos ejercicios poéticos (Blesa, 1995: 10), seleccionará el poema en prosa para su peculiar lectura de la utopía centrada en agudizada nostalgia. Y es que el fallido intento revolucionario sería factor también susceptible de matiz considerable: en una España aún inmersa en la dictadura franquista, parece arriesgado hablar de cualquier atisbo de revolución, a no ser que, en efecto, se trate de la revolución fallida de un libro como *Blanco Spirituals*. Ahora bien, es innegable que el propio planteamiento novísimo, como destaca su promotor en la justificación de la antología referida (Castellet, 2001: 15), surge como respuesta a una insatisfacción ética y estética con el estado de cosas imperante. Se ha aventurado, incluso, la posibilidad de una lectura del paneriano *Así se fundó Carnaby Street* como manifiesto en clave homosexual contra la conservadora sociedad franquista (Robbins, 2000). Quizá por eso, por el escaso espacio que tenía para la subversión ideológica directa, con esta afloración del poema en prosa en su poética, Panero opte por la transgresión formal –la prosa en el poema, lo fabulesco en la lírica– y la mirada elegíaca centrada en un escindido universo infantil. Estaríamos entonces ante una motivación en la selección de nuestro objeto de estudio menos explícita pero más profunda y turbadora. De paso, nos vendríamos a lo que se ha llamado el malditismo del poema en prosa, su propia incapacidad para actualizar el ideal que proyecta (Monroe, 1987: 243). Según Pilar Yagüe, esta mirada de Panero mezcla de aniquilación y encubramiento dirigido al mundo de la infancia “expresa la contradicción, percibida lúcidamente, de que el juego ha terminado, sabiendo, no obstante que la única posibilidad de salvación (que es hundimiento) está en ir en pos del flautista de Hamelin” (Yagüe, 1997: 95). E insistimos, el que anteriormente a *Así se fundó Carnaby Street* publicara Panero *Por el camino de Swann*, según Túa Blesa “su particular ajuste de cuentas con la infancia”

(Blesa, 1995: 12), también en forma de poemas en prosa, pone de manifiesto el recurso del poeta a una modalidad de escritura muy dada a escenificar lo contradictorio, en este caso la paradójica relación amor-odio con la infancia. Habrá ocasión de hablar más adelante de ello.

Volviendo a lo que nos ocupa en las páginas iniciales de este capítulo, cabe recordar el paralelismo trazado por Monroe entre el sistema estricto de versificación francesa de la segunda mitad del XIX, que el poema en prosa viene a desautorizar, y, ya en los Estados Unidos tras 1960, el intento de paliar la acuciante extenuación expresiva versolibrista recurriendo para ello al poema en prosa (Monroe, 1987: 281). Y nos preguntamos si no se podría hablar de una situación análoga en la desestimación del verso libérrimo de *Blanco Spirituals* por parte de Félix Grande; o en el propio Leopoldo María Panero al prescindir en el libro que más adelante analizamos con detenimiento del verso como vehículo de expresión. Antonio Domínguez Rey (1987: 122) ha señalado las similitudes, por ejemplo, entre el movimiento *beatnik* y los novísimos. Y da como fecha del cambio operado en España hacia esta renovación de la sensibilidad 1965, año tras el cual van apareciendo más poemas en prosa en los libros de poesía publicados, por no hablar del alargamiento sucesivo del verso, como si se anhelara un cuerpo de extensión mayor, que más adelante veremos.

Pero no sólo los novísimos, quienes por comodidad designativa acaban dando nombre con generalidad a los poetas de los setenta; también otros fenómenos como la revista *Claraboya*, o el grupo *Problemática 63* coinciden en esta efervescencia de mediados de la década¹⁶⁹. Aunque nunca se corten amarras del todo con la tradición – ahí sigue Aleixandre, presente como figura alentadora y modélica en todos estos movimientos (Domínguez Rey, 1987: 122)–, sí cabe una indudable sintonía para con el

¹⁶⁹ Juan José Lanz acaba de dedicar un amplio estudio, merecedor de la Beca de Investigación “Miguel Fernández”, aún inédito, a la revista *Claraboya*.

espíritu de los tiempos tal y como se manifiesta en Estados Unidos y, con posterioridad, en el mayo francés. La crisis social cuaja en esta *crise du vers*, esta contestación prosística de la segunda mitad de los sesenta que prepara la explosión inmediata de inicios de la década posterior. Década, la que aquí estudiamos, en la que, según Benigno León (1999: 233), en su repaso a la historia del poema en prosa entre nosotros, se produce una auténtica cualificación del recurso al fenómeno:

supone el arraigo de nuevas tendencias expresivas que presentan como denominador común la ruptura del discurso lógico. La supresión de signos de puntuación, la ruptura de esquemas sintácticos, la estructura tipo collage, las cajas de prosa, las asociaciones ilógicas, los falsos versos y los juegos tipográficos, son algunos de los recursos, en parte heredados del surrealismo, que marcan la renovación del poema en prosa [...]. Esta modalidad de poema en prosa experimental supone la superación formal de los modelos anteriores (León, 1999: 309).

Y es que fue entonces, dentro de una convulsión general que experimentó el arte en el desierto postestructuralista, “en la década de los setenta, cuando irrumpió en el panorama poético esa ‘promoción de ruptura’ que mantuvo entre otros, como eje fundamental, la autoimplicación del lenguaje poético, la autonomía de su logos y la creación de un espacio autocrítico en el que constituirse a sí mismo” (Candel, 1992: 44). Esta misma estudiosa incide en la naturaleza global, relativa a todas las artes, que la ruptura en esta década conllevó. Y lo ubica dentro de una búsqueda de identidad, tras la desconfianza en el lenguaje que por aquel entonces se manifiesta por doquier. La renovación pasará además por el uso de estrategias de expresión provenientes de distintos ámbitos artísticos, proliferando la “mezcla de técnicas y la sincopación del material a partir de la fragmentación del mismo” (Candel, 1992: 73). Y un soporte idóneo para esta sobreabundancia en lo poético, se nos ocurre, era la forma prosística del poema.

Pero la tan llevada ruptura es criterio discutido desde algunos ámbitos. Léase si no la matización del alcance rupturista de esta promoción de poetas y, en general, su panorama sanamente relativizado del fenómeno en Talens (2002b: 203-206; Company, 1986: 41). También Sánchez Robayna (1999: 164) introduce escepticismo al respecto cuando entiende el supuesto vuelco de la poesía en los setenta como un puro gesto enfermo de modernidad, un cambio tan sólo artificial y epidérmico. Pero es curioso, o significativo, que sean los propios creadores –si bien ninguno de ellos englobado en la antología emblemática– los que cuestionen el alcance real de la ruptura. Y es relevante que sean dos de los poetas que han desarrollado, al margen del efecto mediático novísimo, una trayectoria más sólida y personal que no se circunscribe a la década. Y de interés para nosotros, igualmente, que hayan practicado poesía en prosa con conciencia expresiva plena una vez rebasados los límites del decenio que nos ocupa. Sánchez Robayna llama la atención además sobre la mayor prominencia que tuvieron, lejos de la amplificación mediática, libros de autores mayores, los llamados poetas del cincuenta. Lo que no hay que olvidar, como veremos más tarde, es que, de cara a nuestro objeto de estudio sin ir más lejos, algunos de estos últimos, algunos del grupo intermedio, los del sesenta, también, sí se mostraron atentos a la evolución de los poetas más jóvenes. Pasado el fragor es lógico que se busque relativizar un panorama hinchado interesadamente. Ahora bien, la importancia que algunos síntomas de esa hinchazón tuvieron en el nuevo mapa poético resultante es innegable.

La necesidad de incorporar nuevos discursos al prontuario del poema parece algo palpable si atendemos, por ejemplo, a la propia pedagogía que los poetas efectuaban desde el púlpito privilegiado de sus poéticas. Un ejemplo lo constituye Félix de Azúa, quien, tras dejar claro el protagonismo que la forma versal ha tenido en la historia poética de Occidente, la equiparación ya mencionada en estas páginas, “durante un

cierto tiempo tuvo el verso la fortuna de ser algo así como el soporte objetivo de la poesía, su lugar visible (o memorizable)” (*apud* Provencio, 1988: 100), se ve en la necesidad de subrayar la existencia de otras alternativas de discurso. Conviene recordar que estas declaraciones de Azúa tienen lugar en 1983, esto es, pasada la década que estudiamos. Pero parece significativo que hable desde una periclitación de *facto* de ese protagonismo absoluto de lo versal en poesía; que hable, en definitiva, de un tiempo lejano para la equiparación privativa entre poesía y verso. Como si lo hiciera consciente de la labor de oxigenación para las formas poéticas que habría llevado a cabo su generación. A renglón seguido, se extiende en disquisiciones métricas con una voluntad clara de ilustración: la existencia y riqueza potencial de expresión poética que encierra un tipo de ritmo que, aunque él no denomina así, para nosotros no es otro que el que aquí hemos entendido como el ritmo del pensamiento, con todas las consecuencias para la verosimilitud y el compromiso con lo real que hemos querido leer en esta opción discursiva. Habla Azúa de una serie de ritmos:

que no se pliegan a la simple regularidad repetitiva, y buscan el acomodo de la frase hablada y respirada, o el período oratorio, o ese ritmo especial que es el soliloquio, cuando la interioridad impone una imitación de aliento. Por orientar al lector, me estoy refiriendo a cosas como los Petits poèmes en prose de Baudelaire, las “prosas” de J.V. Foix [...] (apud Provencio, 1988: 101).

La voluntad propedéutica, de orientación, es palpable, y también sintomático que se vea como necesaria dentro del panorama poético de la época. Es, además, pasada la década de irrupción y cambio que fueron los años setenta, una forma de canonización de aquel ejercicio que se quiso transgresor, también síntoma del nuevo canon al que se había elevado la expresión poética en prosa. Es, por último, asimismo valioso indicio de la opción del propio Azúa por nuevos modos de expresión: acababa de dedicarle una monografía a Baudelaire, uno de los pioneros de nuestro objeto de estudio recogido en

su cita; y, lo que es más significativo, esta poética final encabeza lo que sería su último libro de poemas. Es decir, la opción por la prosa como vehículo expresivo por parte de un poeta le lleva al extremo radical de abandonar del todo la condición de tal y asumir con entereza el desafecto del poema¹⁷⁰.

Hay que recordar que, según testimonio de Antonio Colinas, recogido por Pilar Yagüe de una de las antologías que buscaron allanar el camino para los nuevos usos poéticos, hacia 1970, el panorama con el que se encontraban los jóvenes poetas tras los abusos de la poesía social invitaba ciertamente a revisión: “Desolador, afirma Colinas, es el prosaísmo de los últimos años. Prosaísmo traído en brazos de un verso libre que no es sino prosa cortada caprichosamente” (*apud* Yagüe, 1997: 67; Lanz, 2000: 370). La opción, que para el propio Colinas, quien no se ejercitó en nuestro objeto de estudio hasta bien entrada la década octava (León, 1999: 282), pasará por un nuevo cultivo de metros tradicionales, es vista por Túa Blesa (1995: 23) como toda una declaración generacional de principios, coetánea, apunta, de la predilección prosística por parte de algún poeta de más edad como Valente. O del propio Ángel Crespo, quien, como recuerda José Francisco Ruiz Casanova (1999: 270-271), empieza a cultivar el formato a partir de 1964, coincidiendo con la entrada progresiva de prosa en el poema que culminará en el pliegue temporal entre ambas décadas. Su dedicación teórica al fenómeno tardará un par de años más (Crespo, 1966). Ahora bien, como este crítico señala, la irrupción en el idiolecto de Crespo tiene que ser leída como síntoma no sólo formal, sino ideológico: una forma de respuesta a la sofocante presencia, ya climatérica,

¹⁷⁰ Azúa brinda evaluación del surgimiento novísimo en clave de ficción irónica en *Diario de un hombre humillado*. Destacan en su acerada mirada valoraciones en torno a la poesía social, la metapoesía – “escribíamos que estábamos escribiendo que escribíamos” (Azúa, 1988: 35-36)–, lo efímero de aquella “revolución”, en fin, el epigonismo que la sucedió. Destacar que allí mismo establece clara jerarquía, atribuyendo toda labor pionera a dos personajes, el Buitre y, por debajo de él, el Sabio, respectivamente, Ferrer Lerín y Gimferrer. Por lo demás, como poeta, ha echado mano de nuestro objeto de estudio en su libro *Pasar y siete canciones* (Azúa, 1979: 157, 162, 169). Se trata de un discurso especulativo que recuerda en su formulación al ensayo, pero que se muestra atento a la unidad composicional de la oración. Su modelo, irónico, emblemático y sentencioso, muestra a un Azúa buen conocedor de la tradición.

de lo que se conocía como poesía social. Para este estudioso, se podría incluso llegar a pensar en el poema en prosa implícitamente como esa *nueva expresión* (Ruiz Casanova, 1999: 272) que Ángel Crespo buscaba entonces con ahínco; de modo similar, añadimos, a como Baudelaire dejó sentadas las bases para la búsqueda de una nueva forma poética de plasticidad suficiente para amoldarse a los perfiles novedosos del alma. En ese sentido, todas estas afloraciones apuntan a un intento de arrumbar lo que aquí hemos denominado el tipo inicial, un poema serializado en su forma y mediatizado por su supuesta relación dialéctica con la realidad. A su vez, desde la teoría, clamaba Crespo (1966: 229) por un planteamiento que, so pena de detenerse en demasía en la identificación de árboles, no alcanzara a ver el bosque: el problema fundamental de la poesía contemporánea, según él, no es el de la prosa y el verso, sino el de su forma de enfrentarse al mundo. Y es que el *rescate* del poema en prosa para la poesía excede en realidad los planteamientos de los poetas antologados por Castellet, una parte considerable de los cuales lo cultiva allí, para signar a toda una generación: “Y no ha de interpretarse este componente textual [la prosa en el poema] como un detalle secundario, sino central, índice real de la renovación, teniendo en cuenta el contexto literario del momento y de los usos inmediatamente anteriores” (Blesa, 1995: 24)¹⁷¹.

Las condiciones envolventes del desarrollo parecen bien distintas hoy en día como demuestra la práctica norteamericana del fenómeno. Hay ya una pérdida de polemización ideológica en el recurso al poema en prosa. Todo lo cual se ha traducido, al menos en aquel contexto, en una proliferación de los mismos, haciendo de esta forma otrora acusadamente crítica un receptáculo genérico más en el que los jóvenes poetas se

¹⁷¹ Pese a poner de manifiesto lo que de contestatario tiene el discurso prosístico en parte de los poetas que antologa, Castellet (1970: 40) en ningún momento habla de poema en prosa al respecto. El término que utiliza, *ciertas prosas*, no deja de arrojar escepticismo sobre la vigencia posterior en sus poéticas. Sí parece reconocerle a Panero, sin embargo, una convicción mayor a la hora de explotar el potencial sintético de la prosa en el poema (Castellet, 1970: 42). Ruiz Casanova (1990b: XX) rotula estos textos de Panero en *Nueve novísimos* como *prosas poéticas*.

ubican con escasamente disimulada facilidad (Monroe, 1987: 281). Y si, como hace Monroe, se adscribe la total especificidad del poema en prosa a su ejercicio rupturista, habría que temer incluso por la mera existencia del fenómeno: desertado como escenario de confrontación, el poema en prosa pierde precisamente su especificidad genérica. ¿Se explica así la desafección que sufre por parte de Panero (Blesa, 1995: 27), y de sus coevos, en entregas posteriores? Corroboraría todo esto Jesse Fernández (1994: 73), quien sigue de cerca en esto a Monroe, y señala cómo el poema en prosa sirve a los autores para enfrentarse con más holgura a circunstancias sociales o personales de conflicto. Superado éste, se volvería al verso.

Y será precisamente el referente de esa mirada retrospectiva lo que avise sobre la voluntad rupturista. Pues estos poetas, generalmente denominados novísimos, pero, vamos viendo, también los que se ajustan incómodamente a este marbete, no contemplan única ni mayormente la tradición española de Vicente Aleixandre o de Luis Cernuda en la práctica del poema en prosa, sino aquella escenificada por Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé. El primero de éstos parece la figura clave al fondo del ejercicio prosístico en el libro de Félix Grande. Incluso un poeta como Aníbal Núñez, cuyo ejercicio en la práctica del poema en prosa analizamos más adelante, no escapó a la influencia de Rimbaud y nos legó espléndidas traducciones de su obra en prosa. Y concretamente en el caso de Panero, el anclaje parece buscarse en la tradición más puramente vanguardista del fenómeno, subrayándose, es notorio, la filiación de este poeta para con la fenomenología surrealista (Blesa, 1995: 49; Yagüe, 1997: 90). Habrá ocasión, sin embargo, a lo largo de este trabajo de matizar el alcance de la huella surrealista en la poética de Panero y en *Así se fundó Carnaby Street* en concreto.

Por de pronto, Ángel Luis Prieto de Paula (1996: 201-221), en su estudio demorado de esta posible influencia la atribuye sobre todo a un intento de romper las

estrecheces métricas y el discurso racionalista, es decir, una tentativa por arrumbar lo que antes hemos definido como el tipo inicial del verso, tanto formal como ideológicamente. Y no nos cabe duda de que por esa senda muchos de estos poetas acabaron desembocando en el poema en prosa. Pero Prieto de Paula es escéptico a la hora de atribuir a la formación de los poetas de los setenta una impregnación honda del surrealismo. Más bien se trataría de influencia recibida a posteriori; lo que sí pudo calar en las etapas formativas fue, más que una adscripción cabal y consciente al ideario ideológico surrealista, es decir, más que el seguimiento militante que informaba la vanguardia, los métodos de “agregación verbal y de creación de una red de imágenes mediante recursos tales como la anáfora o la letanía” (Prieto de Paula, 1996: 210). El camino quedaba franco de esta manera para acabar recalando en el recurso expresivo al poema en prosa. Recurso desestimado luego cuando se había madurado en la expresión y la urgencia aditiva no era el ideario de composición.

Desde otro ángulo, es interesante constatar, por ejemplo, una suerte de esencialización del recurso versal, otro modo de poner en solfa el tipo inicial, en un poema como “Bustrofedón”, de Antonio Gracia (1993: 5). El título no puede referirse a otro fenómeno que la alternancia, el zigzagueo que, veíamos, asocia la disposición del verso a la labor de arado y su cíclica recurrencia. También desde dentro, pues, se ejemplifica léxica y sintácticamente la obturación que puede constituir el recurso versal; en última instancia, la propia naturaleza aporética, vale decir aquí metapoética, del acto de escritura. En concreto cita el poema Prieto de Paula (1996: 276) para referirlo a la circularidad del proceso de regurgitación o reciclaje cultural que fueron los setenta. A nosotros, sin embargo, nos ha interesado sobre manera constatar esa crítica, ya que no deja de ser un poema, como todo el libro, *Palimpsesto*, de metapoética preocupación, escenificada precisamente en una suerte de esencialización del recurso del tipo inicial,

con el cual aquí no se pretende romper –pues Gracia evoluciona precisamente hacia un verso aún más canónicamente constituido– pero sí llamar la atención sobre el peligro de esclerotización que podía encerrar.

Lo que ahora interesa es matizar el alcance total de esta ruptura. Juan José Lanz (2000: 358) recoge dos tendencias que confluyen en este lustro final de la década de los sesenta: por una parte, quienes vienen evolucionando en el tratamiento de una poesía comprometida, ya no social, hacia formas menos directas de expresión; por otra, quienes hacen su aparición en el panorama poético entonces con poéticas diversas a la poesía social imperante antes. La transgresión, tan llevada desde los prólogos en las antologías, o desde las poéticas, más que desde la estricta literalidad de los poemas, es un presupuesto cuestionable (Lanz, 2000: 359; García Martín, 1980: 34; Candel, 1992: 80). Lo que sí parece claro es que el enlace se establece no con los usos inmediatamente precedentes, lo que le da precisamente el tono rupturista, sino con otros anteriores pero no menos susceptibles de ser tomados como toda una tradición. Es el intento de Juan José Lanz en su voluminoso estudio, y no uno de sus menores logros, demostrar cómo la poesía española en los años setenta supone fractura sólo para con la que inmediatamente la ha precedido, pero entronca con una corriente de enorme fuerza y tradición. Esta nueva poesía capitaneada por Gimferrer, que asume como suya la época de Rimbaud y Ducasse, se une filialmente, tras el parón academicista de la posguerra, a la Modernidad. Garcilaso, podríamos decir simplificando, es sustituido por Rimbaud (Lanz, 2000: 369-371)¹⁷².

¹⁷² Gimferrer veía el exceso academicista como un mal endémico en la poesía española de todo el siglo. Es palpable su mirada crítica hacia la tradición más inmediata, la cual con su oficialidad oculta otra negándola, y cómo se refiere a ella con frecuencia con la idea de putrefacción (Gimferrer, 1971b: 91, 92), una de las palabras que aquellos jóvenes poetas barceloneses blandían contra lo estatuido. Su desautorización va dirigida también, es notorio, contra el excesivo formalismo métrico aún imperante. Y el síntoma más preocupante es “la poesía integrada plenamente en una sociedad” (Gimferrer, 1971b: 96). Pasada su década, con el advenimiento de los consolidados ochenta, esa integración será precisamente la que invoque, sobre una teoría de nueva uniformidad, el apogeo del neosentimentalismo y el desafecto por los novísimos. Es curioso, pero Gimferrer aquí parece estar describiendo tanto el panorama que le

8.2.1 El poema en prosa como síntoma de una nueva ideología

Por otra parte, la naturaleza fronteriza, en no pocas ocasiones marginal, del poema en prosa, su innegable condición de forma marcada frente al poema en verso, pese a que esa marca sea justamente la carencia del subrayado formal que supone el último, favorece la lectura ideológica tan pronto hace acto de presencia en una tradición o en la obra de un autor determinado. Excepto, como acabamos de ver, en nuestra más reciente contemporaneidad, coincidiendo con la desideologización, la época *débil*, que, se suele decir, caracteriza a la posmodernidad. Y es que, una vez que el cultivo del poema en prosa se generaliza, pierde especificidad contestataria y pasa de aglutinar consideraciones genéricas, de ser susceptible de entenderse como género o sub-género, a adoptar más bien una naturaleza de *forma*, una más del repertorio de la lírica (Monte, 2000: 182). Hecha esta salvedad, parece que, previamente a la más estricta contemporaneidad, todo recurso al poema en prosa haya provocado una lectura indagadora del talante ideológico escenificado en su elección. No poca de esta naturaleza marcada le viene dada a través de su especialización como elemento cuestionador de los criterios de poeticidad (Sandras, 1995: 95), cuando no de su escepticismo frente a la propia fundamentación de la historiografía literaria (B. Johnson, 1976: 451). Ya en su origen el poema en prosa minó fuertemente los parámetros tradicionales de la disciplina métrica, coincidiendo con la afloración del verso libre y del versículo, formas, por lo demás, en mutua relación, todas síntoma del espíritu de una época poco favorable a la taxonomización métrica de raíz más convencional (Meschonnic, 1982: 224). Todas suponen, en efecto, punto de inflexión con respecto al

precedía como el que le iba a suceder: “un condicionamiento de carácter estético ha convertido a los poetas ‘de izquierdas’ en la mejor coartada de la situación que querían combatir” (Gimferrer, 1971b: 96).

canon versal más o menos estrictamente constituido, cuando no su propio cuestionamiento. En ese sentido, si se ha señalado que la prosa literaria surge como negación de un sistema versal determinado (Talens, 1999: 84; Domínguez Caparrós, 1988: 23; Gamoneda, 2002: 40), parece que en el poema en prosa se pueda constatar este mecanismo de rechazo con especial incidencia, como muestra la voluntad rupturista que supone llevar la propia prosa al recinto del poema.

José Domínguez Caparrós (1993: 20) advierte acerca de las limitaciones inherentes a todo enfoque métrico que pase por alto una consideración estética envolvente. El poema en prosa viene a constatar, según esto, una nueva forma de ver el mundo, un cambio de sensibilidad al final del periodo moderno. Los sistemas de versificación europeos no hacen así sino reflejar este giro cultural (Domínguez Caparrós, 1999a: 226). Tal y como lo ha puesto otro crítico: "The transformation of the 'positive' forms simultaneously indicates that the old forms are worn out, at the content level, refers to the decay of traditional moral values and beliefs" (Andringa, 1996: 4)¹⁷³. Según Yves Vadé (1996: 37), se puede incluso establecer una relación entre la emergencia de la modernidad y la periclitación de la forma versificada. Algún crítico lo expone de manera contundente: "à nouveau 'signifié' –la 'modernité'– il faut un nouveau 'signifiant' –ce sera le poème en prose" (Sandras, 1995: 66). Necesidad, por otra parte, ya puesta de manifiesto por los contemporáneos. Tómese si no el ejemplo de un Rimbaud erradicando los complejos de formato ancilar que aún aquejaban al poema en prosa de Baudelaire, quien se había sentido tentado aún a incluir en el discurso glosas de poemas en verso preexistentes (Metzidakis, 1986: 133). Las palabras de Vincent-Munnia son especialmente relevantes al respecto:

¹⁷³ Donald Wesling (1985: 86-110) data esta época crítica entre 1855 y 1910, consignando en un contexto más amplio, no estrictamente francófono, los nombres claves de Whitman, Hopkins y Mallarmé.

Estompant les frontières, le poème en prose remet en cause les perceptions et le sentiment poétiques : Qu'est-ce que le poétique s'il admet indifféremment tous les registres ? Qu'est-ce que la poésie si elle ne se définit plus spécifiquement par l'expression lyrique ? Les premiers poèmes en prose perturbent ainsi totalement la poésie traditionnelle, mais aussi et surtout les conceptions traditionnelles de la poésie (Vincent-Munnia, 1996: 203).

La puesta en solfa se extendía, en realidad, a la propia raíz de la expresión literaria al poner al descubierto el poema en prosa la exagerada autonomía solipsista, en torno al refinado protagonismo simbólico y formal del verso, desde la que se venía ejerciendo la labor de escritura poética y desde la que se obviaba la existencia del mundo y su pluralidad de discursos (Monroe, 1987: 34). En ese sentido, parece también relevante que el poema en prosa surja cuando se está consolidando la llamada poesía pura, epítome de este enrocamiento egotista del discurso lírico. Cabe, así, una relectura de los factores de constricción prosódica comúnmente aludidos para explicar tal surgimiento: “For some French poets, the prose poem proves less a release from constraints than a challenge to redraw the boundaries of the lyric” (Monte, 2000: 91). Frente al rechazo purista de la heteroglosia circundante que desembocará en el ensimismamiento monológico del *arte por el arte*, el poema en prosa, según Monroe (1987: 35) se propone justamente recoger los trazos ideológicos de esa contradicción en su superabundancia, cuestionando frontalmente la asunción de autosuficiencia, también de autotelismo, del discurso lírico encumbrado como estaba en su propio aislamiento del discurrir social. Frente a la pureza de la poesía, pues, la heterogeneidad del poema en prosa (Vincent-Munnia, 1996: 204)¹⁷⁴. Y es notorio señalar que para el propio Monroe el cambio se produce gracias precisamente a que se abandona el discurso versal en favor del prosístico, desvelando así la hasta entonces escamoteada dialogicidad de la

¹⁷⁴ Monte (2000: 8, 86-87) cuestiona esta pobreza enunciativa, monológica, del poema en verso contra la que, según poetas y críticos, se habría levantado el edificio del poema en prosa: Además, hubo otros géneros que la cuestionaron con tanta o más efectividad que el poema en prosa: ensayo, o novela (Monte, 2000: 22).

expresión lírica, dramatizándola con el nuevo auge del diálogo, tematizándola con su autorreflexión –aunque, es notorio señalar, el poema en prosa se erige también contra el discurso científico (Monroe, 1987: 141)–. Si, como apunta Manuel Ballester, el lenguaje poético, entendiendo a lo que parece como tal el cifrado en verso, insta una suerte de intemporalidad e idealidad que “expulsan la temporalidad del mundo” (Ballester, 1974: 106), el poema en prosa, frente a esa condición aristocrática o excluyente del verso puede suponer precisamente una nueva inmersión del discurso poético en el mundano, una sana democratización del mismo, valdría decir. Inclusión frente a exclusión, como lo pone Murphy (1992: 168). De manera que, frente al parámetro de idealidad, la prosa en el poema viene a proponer con mayor énfasis un acercamiento crítico, nunca mimético, a la *realidad*. En definitiva, si la forma es “el momento ideal de lo real” (Ballester, 1981: 10), ¿atiende el poema en prosa a la nueva idealidad que el grado extremo asumido por la realidad necesita?

8.2.2 *El recurso al poema en prosa por parte de los poetas de los setenta en España*

Pero es que en el caso que tratamos aquí, será de interés observar cómo las poéticas que bullen en la década de los setenta en España, entendidas por algún crítico como auténtico *estadio*, tránsito, hacia la modernidad (Jiménez, 1989: 2), pueden ser manifestación justamente en sentido opuesto: tras los excesos socializadores de la poesía precedente –salvados ya con incipiente presciencia por los poetas llamados de los cincuenta (Luna, 1991: 21, 37)– el poema en prosa parece buscar un nuevo y más acusado individualismo. No en vano ha señalado Juan José Lanz (2000: 472) que la cultura novísima, así, generalmente entendida, no supuso en realidad ruptura con el franquismo, sino con aquella cultura que se había opuesto al franquismo. También en

esos términos se expresaba la conocida reacción de un poeta mayor disgustado quizá ante la insolencia de sus inmediatos sucesores. Se recuerda, por ejemplo, el ejercicio dentro de la poesía social de los poetas llamados *senior* por Castellet en su antología (García Martín, 1996: 139). Los propios poetas, no obstante, mantuvieron hasta bien entradas décadas sucesivas una visión de sí mismos como transgresores.

Quizá la reacción más juiciosa, también la más objetiva, pues no se encontraba entre los novísimos canonizados por Castellet, haya sido la de Jaime Siles (1989) en su artículo “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, ya años más tarde, pero aún candentes las brasas de la recusación proferida por alguno de sus mayores, singularmente, Ángel González. El artículo de Siles es una suerte de *apología pro vita novísima* que esgrime como arma de defensa un criterio hasta entonces inédito: el de la recepción, esto es, el recurso al lector como validador último de la nueva estética. Antes de lo cual traza un recorrido descriptivo por aspectos de ésta. De allí, destacamos lo que él llama *variabilidad formal*, esto es, una “redistribución de las formas y de las funciones” (Siles, 1989: 9). Parece claro que dentro de este rasgo debemos englobar la prosa en el poema, una manera diversa de distribuir lo que convencionalmente tenía funciones no poéticas. Y su análisis trasciende lo formal para afirmar con vehemencia y sin ambages el papel rupturista en lo social de su generación. Es más, asocia el vuelco dado en lo estético a los cambios en el mapa político: “la renovación estética de los años sesenta y setenta se adelantó en una década a la renovación política, que ella misma propició” (Siles, 1989: 10). Y es que las formas no se produjeron solas, disociadas en absoluto de la necesidad mayor de cambio. Habla Siles de una voluntad combinatoria presente en la primera estética novísima, algo que

tiene interés para nuestro objeto de estudio pues en esa nueva gramática desempeña un papel fundamental, creemos, la poesía en prosa¹⁷⁵.

Siles sitúa el intento dentro de una teoría total del arte, combinando diferentes elementos: “Con el collage de todos ellos, los novísimos hicieron su primera retórica o – lo que es lo mismo– configuraron *la estructura sintagmática de su primer discurso generacional*” (Siles, 1989: 10). Creemos que no es gratuito adscribir el mayor uso de la poesía en prosa en el primer momento por parte de estos poetas, de muchos de estos poetas, como veremos, para explicar esa mayor capacidad de combinación, capacidad sintagmática en última instancia. Y si con frecuencia se menosprecia el valor de los ingredientes que aglutinaba tal *collage*, Siles recuerda la importancia de que figuraran en tal proliferación y variada copia en los primeros poemas novísimos: eran un medio de oposición al sistema establecido, y no a la lucha más o menos clandestina, más o menos encubierta contra ese sistema. La acusación antes esgrimida debía de escocer a quienes apostaron por las nuevas formas por cuanto que soslayaba algo fundamental: su eficacia. Era, ésta nueva, una retórica que subvertía “el sistema de representación que es el lenguaje. Y al subvertirlo (y por la *forma* de ese subvertirlo) transgredía el conjunto de las normas impuestas por aquél, descubriendo lo que éstas ocultaban debajo: la falsedad de su disfraz” (Siles, 1989: 11). Asociar la forma poética en prosa a la necesidad de transgresión es una hipótesis tentadora y parece venir atestiguada por la propia periodización del fenómeno novísimo. Siles (1989: 11) la describe aquí como efervescencia hasta 1970, una puesta de largo inmediatamente posterior, su *segundo discurso*, y su consolidación en singularidades en el período que va de 1975 a 1985. Y se ha visto, la cohesión interna del grupo novísimo sobre todo como frente identitario

¹⁷⁵ Como poeta, Siles no se sustrajo a la práctica de nuestro objeto de estudio. Encontramos tres poemas en prosa en su primer libro, *Génesis de la luz*, de 1969, uno en *Canon*, ya adentrado en la década; más, fuera de ésta, también de una consideración genérica plena, pues no se incluye en su poesía completa, *Tratado de ipsiedades*, ya en 1984. León (1999: 282), sin embargo, lo considera su mayor aportación.

opuesto a la resistencia que encontraron inicialmente (Suñén, 1989: 58), motivada, se nos ocurre, por su propia y orquestada aparición. Vencida ésta, se habrían visto sus escasos puntos en común. Pues, si a la etapa de efervescencia corresponde la mayor temperatura rupturista, es también el momento de mayor proliferación de poemas en prosa en los libros de estos autores, correspondiendo con una voluntad de indagación propia de su irrupción en el panorama poético. Ahora bien, si, como ha recordado José Luis García Martín (1996: 17), el radicalismo de la estética novísima hizo que se agotara pronto, ¿le pasó lo mismo al uso poético de la prosa? ¿Fue el poema en prosa tan sólo el combustible, con rapidez quemado, para alimentar la máquina rupturista, pronto descarrilada y abandonada por vehículos más personalizados de expresión?

Matiza Ángel Crespo (1991: 7-12) lo tocante a la ruptura efectuada en la segunda mitad de los sesenta con respecto a la poesía social. Allí, tras tildar el ejercicio de Castellet como antólogo de reduccionista, enmarca la contestación novísima tan sólo en el propio contexto generado por Castellet con su anterior compilación, *Veinte años de poesía española*, y su esencialismo socialrealista, “encendida defensa del realismo frente al simbolismo” (García Martín, 1996: 15). Crespo, cuya obra inclasificable pero imprescindible había sido directamente damnificada por la estrecha crítica española de la época, parece apuntar en estas líneas al mentís que Castellet se daría a sí mismo anticipando una nueva antología. Publicada ésta, es lógico que quienes no habían caído en la gracia castelletiana de *Veinte años de poesía española* leyeran en el esfuerzo del antólogo un *donde dije digo digo Diego*: dado que *Veinte años* deja fuera toda poesía que no fuera social-realista a ojos de Castellet, *Nueve novísimos* sólo es contravención de su propia antología precedente, *no de toda la poesía española*, como se pretendía hacer creer con renovado reduccionismo. La tan llevada ruptura, pues, para quienes estaban al tanto de la existencia y eran eximios practicantes de otra poesía distinta al

socialrealismo, no era tal, sino más bien un rescate. Los excesos castelletianos a la hora de encumbrar el socialrealismo ya fueron denunciados por José Olivio Jiménez (1970: 20, 24), entre otros, quien señala, precisamente, la necesaria adscripción simbolista que la mejor poesía de sus dos compilaciones previas a *Nueve novísimos* encerraba en el fondo. De ahí el término aplicado a estos últimos, *neosimbolismo*, una suerte de reivindicación, con que Crespo tercia en el debate para referirse tanto a la primera como a la segunda hornada, ésta última sobre las brasas aún calientes de la anterior, de poetas *setenteros*¹⁷⁶. La prosa en el poema, buscada quizá con más voluntad que acierto por parte de sus practicantes en la nómina de Castellet, debió de sorprender al poeta manchego como un fenómeno de poligénesis similar al que le llevaba a él a cultivar el fenómeno con fuerza a partir de aquellos años. Su condición de poeta maduro ya por aquel entonces, junto al ejemplo de Valente, por ejemplo, quizá explique que, a diferencia de sus compañeros más jóvenes, él, como Valente, sí continuase escribiendo poesía en prosa pasada la furia de la década. Todo lo cual avisa sobre la diversa naturaleza del poema en prosa practicado por los poetas de los setenta: quienes se entregaron a él bien adentrada la década, hubieran comenzado o no antes, verbigracia, Sánchez Robayna o Talens, practican un modelo más asentado y consciente de manifestación textual, y vuelven al poema en prosa en los años sucesivos.

Porque es una búsqueda o recurso, la de la prosa en el poema, que parece no prosperar en la mayoría de los casos. Y es que si lo versal es rescate epifánico de lo poético con respecto al mostrenco devenir discursivo de lo mundano, como veíamos lo ponía más arriba Ballester, lo prosístico en la poesía se convierte justamente en re-inmersión de lo poético en el discurso ininterrumpido del mundo. Obsoleta la necesidad

¹⁷⁶ Hay que recordar que cuatro años antes, al hablar del poema en prosa brasileño, Crespo (1966: 226) utiliza el término *novísimo* para equipararlo a vanguardia. Se adelanta así a Castellet en el uso del mismo en castellano y se comprende mejor su búsqueda de un marbete, neosimbolismo, que ubicara la nueva

casi litúrgica –cultural, icónica– del entramado poético que implica lo versal, la prosa devuelve a la poesía la sana normalidad del rico fluir ininterrumpido del que salió para significarse. Pero la prosa en el poema será, además, adopción de rasgos no señaladamente, no *significativamente*, poéticos que han acompañado su práctica: lo ensayístico –esto es, lo tentativo o especulativo–, la narración –el elemento fictivo–, o incluso el irracional onírico del pensamiento ininterrumpido, es decir, no formalizado, puesto en práctica por los surrealistas. Lo curioso en el caso que nos ocupa es precisamente que tras esta opción inicial por la prosa en el poema y todo lo que conlleva, muchos poetas que adoptaron estos nuevos ropajes para sus libros iniciales en los años setenta en España con el tiempo vinieran a echar de menos esa mayor señalización –Ballestero diría *formalización*–, y volvieran al redil de lo marcado. Una vez cruzado el umbral de la práctica prosística del poema, por los motivos que a continuación señalaremos, parece como si la prosa de pronto se les hubiera aparecido como carente de forma, de marca, o al menos de una marca de suficiente señalación. Se abandonará el discurso más o menos democrático de la prosa quizá porque se añora esa plasmación de dionisiaca (des)armonía que, como veremos, declara haber buscado en lo versal Leopoldo María Panero.

Se produce un fenómeno paralelo a la hora de recurrir al poema en prosa entre estas muestras de finales de los años sesenta y primeros de los setenta, y el modelo rupturista de las primeras décadas del siglo. Algo que ha señalado acertadamente Américo Ferrari: “Es indudable que en aquella época el verso está en crisis y no son muchos los vanguardistas que, al desdeñar las formas métricas usuales en castellano, logran más que disponer en el papel renglones irregulares que no son ni verso ni prosa” (Ferrari, 1993: 153). Es decir –y no debemos pasar por alto la alusión a la *crise du vers*

poesía en el ámbito post-vanguardista, contexto que Crespo conocía inmejorablemente y le ayuda a recibir con matices el fenómeno novísimo.

implícita en sus palabras—, que en ambos casos el modelo de poesía en prosa aunaba singularmente los valores de contravención y urgencia expresiva, lo cual explica que, en el caso que nos ocupa, una vez madurado el plectro se reniegue con fervor de pasadas aventuras surrealizantes: podían recordar con demasiada nitidez lo precario de los inicios poéticos, valía decir nuevamente, versales. Lo cual nos debe avisar sobre un hecho que va pareciendo relevante: para una recta consideración del cultivo del poema en prosa en España en los años setenta, los usos y abusos iniciales no deben oscurecer el estudio de quienes se entregaron a su cultivo más tarde, ya consolidada la voz, o más continuadamente.

Otra forma de entender este abandono del poema en prosa por los poetas de los años setenta pasaría por enmarcarlo dentro de la dejación general que protagonizan con respecto a su estética inicial, algo que Juan José Lanz (1997: 58) ha denominado *archiestética*: si es posible constatar la disolución de todo signo generacional o agrupamiento nítido en torno a una estética determinada ya cuando se publican las antologías, en especial la promovida por Castellet, datándose tras esto el desuso de tales presupuestos más o menos generacionales por parte de los poetas allí recogidos, ¿se entiende la renuncia al soporte prosístico en el poema también como síntoma de esa voluntad de dejar atrás un determinado, y muy marcado, estilo? Las *líneas de dispersión* de las que ha hablado Miguel Casado (1988b: 205) al referirse a la evolución de estos poetas, podrían haber dispersado también el bloque de la prosa en multitud de vueltas al discurso canónico de lo versal. Habrá que volver sobre ello. Así como sobre el neorromanticismo que conocen muchas de sus singladuras tras el vacío expositivo al que aboca a algunos un primer destello de irracionalismo inicial (Lanz, 1997: 56).

No habría que desestimar, sin embargo, otras causas para este abandono del soporte prosístico por parte de los poetas que irrumpen con sus primeros libros en el

panorama poético precisamente haciendo uso del poema en prosa. En ese sentido es interesante recoger el testimonio del propio Leopoldo María Panero en una entrevista televisiva en los primeros años ochenta. Según esta cita, rescatada por José Luna Borge, Panero admite que quizá en su debú, es decir, cuando escribía poemas en prosa, aún no dominase del todo las mimbres del oficio: “La mayoría de los novísimos, si no todos, aprendimos a escribir después de la antología” (Luna, 1991: 26). ¿Hemos de entender *Así se fundó Carnaby Street* como mero ejercicio de aprendizaje entonces? Y no sólo su caso, sino todos los libros que muchos de estos poetas dedican parcial o totalmente al vertido prosístico de la poesía, algunos de los cuales analizamos en este mismo capítulo, ¿suponen un ejercicio de contestación que caduca cuando lo hace, como señala Lanz (2000: 384), la archiestética que los fundamentaba?

Entiende Jonathan Monroe (1987: 89), por abundar en el entramado ideológico que informa la práctica del poema en prosa, que lo fundamental, por ejemplo, de la aportación germánica al fenómeno reside, no tanto en la producción pionera del fenómeno sino en una búsqueda de las posibilidades de apertura dialógica latentes en el mismo. Según este estudioso, en los *Himnos de la noche* de Novalis, por ejemplo, el indudable dialogismo escenificado por los fragmentos prosísticos enfrentados a otros en verso libre o rimado (AA. VV., 1993: 116-117) viene a resolverse en un conservadurismo no sólo formal, sino ideológico: la alternancia discursiva prosa-verso, connotadora, respectivamente, de otra *presente laico-pasado cristiano*, culmina en un fallido encumbramiento del último polo. La añoranza de una era cristiana ya caduca, representada aquí por el verso –pura escisión con el mundo en la ruptura discursiva que supone, recordemos la formulación anterior de Ballester– desde la inevitable inmersión

en la naturaleza mundana de la prosa, revela un intento poco exitoso por parar el signo de los tiempos (Utrera, 1999: 49)¹⁷⁷.

Frente a este conservadurismo formal que traduce uno igualmente ideológico, el poema en prosa de Baudelaire, comúnmente tomado por el pionero en lo moderno, supone una valiente mirada crítica que no puede sino buscar el futuro como norte. Y allí, el referente sometido a revisión será, no ya el verso, paladín de una edad de oro que nunca lo fue, sino un género tan rabiosamente moderno y crítico a su vez, tan plástico en su voracidad como el propio poema en prosa: la novela. No en vano se ha visto al poema en prosa como la modalidad de escritura lírica más influida por la novelística, lo que aconseja su estudio teniendo muy en cuenta el auge de la prosa de ficción. De ello dimana una característica fundamental de nuestro objeto de estudio a la hora de asumir visos de discurso autónomo y bien diferenciado, como signo de una forma poética “más libre y de mayor autenticidad” (Utrera, 1999: 18). Monroe (1987: 176), no obstante, ha matizado el alcance democratizador de las formas y expectativas literarias que realmente supuso la trayectoria del poema en prosa en Francia en algunos momentos, notoriamente, aquéllos en los que la estilización del fenómeno alcanzó un grado tal de complejidad que el lector ideal quedaba bien lejos de ser un público amplio. Los designios de Baudelaire no alcanzaron a la mayoría de lectores deseada. Muy al contrario, con poetas como Mallarmé o Jacob (Utrera, 1999: 311), ese ideal fue ampliamente traicionado. Y recordamos aquí que los poetas de *Claraboya* cuestionaban seriamente el neorromanticismo atribuido a los novísimos, crítica que se basaba

¹⁷⁷ El que se tenga a Novalis, y a esa veta del Romanticismo, autorreflexiva y monológica, auspiciadora del modo lírico, como máxima exponente de la poética romántica se debería, según Monroe, principalmente a que Schlegel, defensor de la otra línea, la autocrítica, dialógica, irónica, proteica, y teorizador de relieve para nuestro objeto de estudio, no es autor de extensa obra poética. La especie de un Romanticismo definido de manera unívoca en torno a la mitología del yo fue pasando, pues, de generación en generación de poetas y teóricos hasta nuestros días sin que contase con otro *desfacedor* de su manifiesta anacronía que el poema en prosa (Monroe, 1987: 90). José María Pozuelo (1997: 250) ha visto bien el papel que en esta simplificación desempeñó la propia teoría literaria romántica que,

precisamente en un entendimiento dialéctico del fenómeno romántico, no sólo en uno subjetivo. Los poetas leoneses echaban de menos el que ni subjetiva ni dialécticamente sus coetáneos satisfacían el título de neorrománticos (Lanz, 2000: 488). Y ello aunque sí lo hubieran hecho por el lado libresco, esto es, a través de la asimilación del romanticismo noreuropeo (Nicolás, 1989: 13)¹⁷⁸.

Y cabe preguntarse si podemos hablar de traición, pero de signo contrario, consciente en el giro antes visto de Félix Grande hacia la forma poética en prosa. Traición al lector más joven, es decir, contestación no a lo establecido, sino a una forma emergente de recepción. En cualquier caso, lo que sí parece relevante es demarcar el alcance del efecto que Félix Grande busca para su expresión en este momento concreto de su trayectoria poética. Analizar, por ejemplo, por qué todo ello se engarza en un autobiografismo innegable. O detenerse en el hecho de que por su parte Leopoldo María Panero, añorando el recinto individuado de la infancia, “la presencia de un viejo y perdido paraíso” (Pereda, 1979: 52), la superabundancia de su caudal mítico, un mito novedoso si se lo compara con la poesía anterior a la promoción –usemos el epíteto– novísima, parece por un lado ir contra la base dialógica y abierta al mundo del poema en prosa al escenificar un individualismo escapista enrocado en lo infantil. La actualización, para ser más concretos, del mito de la infancia (Robbins, 2000). Por otro lado, sin embargo, al dirigir su mirada con inequívoco sesgo narrativo hacia el mundo del mito, al cómic, a la novela policíaca, al cine, es decir, referentes de indudable color

distanciándose del aserto platónico, buscó instaurar el modo lírico directamente sobre una asunción de verdad.

¹⁷⁸ La promoción que sucede a los novísimos también busca una autenticación del decálogo romántico. Y, nuevamente, su redefinición pasaba por un nuevo posicionamiento, el *lugar desde* el que se habla es, dirá Talens, la clave absoluta del hecho poético, no sólo de él. En el caso de lo que se vino a llamar poesía de la experiencia: “Conseguir un egotismo sin patetismo confesional exigió la construcción de un sujeto ficticio, no identificable automáticamente al yo del autor” (Prieto de Paula, 2003: 9). Ahora bien, esto no difiere en gran medida del personaje histórico interpuesto en la archiestética novísima, sólo supuso mover el tono hacia una municipalización del yo dicente, nunca su ulterior cuestionamiento, que era la verdadera llama que ardía en el candil romántico. En esa indagación, veremos, el poema en prosa desempeña una papel fundamental.

mundano, novelístico, está reubicando el poema en prosa en su vena crítica y moderna: el *clochard* de Baudelarie –autor, no lo olvidemos, que aparece mencionado en los poemas en prosa de Grande– ha dejado paso, con no menos efectividad y ternura, a un ausente Peter Pan. A eso que Pere Gimferrer ha descrito como “los terribles cuentos negros de hadas de Leopoldo María Panero” (Gimferrer, 1987: 7), y el propio poeta configurase más tarde de forma parecida como “los sórdidos cuentos de hadas de la infancia” (Panero, 2001: 184). “La parábola del clochard, o el misterio de la luz”, como más tarde titularía un ensayo suyo (Panero, 1993: 155-156). Se da la ocasión aquí, aunque sea de modo puramente ilustrativo, de poner en relación estos primeros escauceos del poema en prosa –en la vecindad de los revolucionarios años finales de una década y los primeros de otra– con su génesis en la Francia de la primera mitad del siglo XIX:

Expression d'une marginalité et forme d'expression marginale, il introduit en poésie un autre type de marginalité : littéraire (thématique, formelle, linguistique...) et reproduit, en abîme en quelque sorte, sa propre marginalité [...], toutes les figures de marginaux présentes dans les premiers poèmes en prose fonctionnent ainsi, en quelque sorte, comme des représentations emblématiques du poème en prose lui-même, lequel, en introduisant une certaine marginalité en poésie, se présente comme un art de la marge (Vincent-Munnia, 1996: 311).

Y hay que subrayar el contenido de parábola, de narratividad, que la poesía en prosa de estos nuevos poetas españoles en los años que nos ocupan trae consigo. No en vano, de entre las reacciones contra el fenómeno novísimo, destaca la de los poetas, también jóvenes, de la revista leonesa *Claraboya*, quienes acusan a sus coetáneos precisamente de un exceso de narratividad en los poemas (Yagüe, 1997: 58)¹⁷⁹. Entrada

¹⁷⁹ Decir, no obstante, que se dan puntos en común entre ambos grupos (Lanz, 2000: 326). Para un estudio de la polémica entre los poetas de *Claraboya* y los novísimos, véase el trabajo de Lanz (2000: 483-506), también Asensi (1986: 214-228), o Domínguez Rey (1987: 118-134). Provencio (1988: 51) se ha referido a ellos como los *novísimos sociales*, subrayando de este modo su justa contemporaneidad.

de lo narrativo en el poema que, como se ha señalado, no deja de introducir cierta conflictividad en el mismo: “la asunción consciente de lo ficticio rebaja el grado de adhesión sentimental, y atenúa la contundencia enunciativa (salvo si es evidente que ésta actúa sólo sobre el plano ficticio)” (Prieto de Paula, 1996: 108). Pensamos que será en la tensión existente entre lirismo y ficción donde el caso de Panero ilustre paradigmáticamente estas palabras de Prieto de Paula. Y lo hará, esperamos demostrar, precisamente buscando en la polaridad narrativa la sordina idónea para la enunciación lírica, su reducción revisionista también. E importa constatar hasta qué punto la ficción hace su entrada como elemento funcional clave en la práctica de la poesía en prosa no sólo en el autor de *Así se fundó Carnaby Street*, sino en ejercicios coetáneos.

Por ahora nos conformamos con subrayar que la crítica a lo convenido no parece en ningún momento dudosa en estos primeros intentos de un poeta como Panero por aunar en difícil síntesis vida y obra:

lo fundamental aquí es el intento de deshacer el concepto de texto lírico aceptado, la propuesta de que un poema puede ser de otro modo, casi –se diría– de cualquier otro modo, la implantación de una poética cuya única convención sería la contravención permanente, la subversión lírica como contrapartida de la subversión sin más, la de la vida (Blesa, 1995: 25).

Y ya hemos señalado cómo el modelo discursivo para esa operación de rechazo se busca, no sólo dentro de la tradición, sino también y sintomáticamente en el sistema francés. Según el propio testimonio de Panero que recoge Túa Blesa (1995: 27), *Así se fundó Carnaby Street* debe no poco de su universo formal expresivo a traducciones de poemas en prosa franceses. En concreto el *Cornet à dés* de Jacob que Pere Gimferrer les leía a él y a Ana María Moix, con lo que el libro de esta última, *Baladas del Dulce Jim*, muestra del cual es asimismo recogida por Castellet en su antología, quedaría también ligado en su génesis a la particular estética del poema en prosa. Recientemente, Vicente

Molina Foix (2001b: 42) ha recalcado la deuda para con lo francés que todo el fenómeno de autopromoción novísimo tuvo. Y ya se ha señalado la entrada con vigor del modelo, del propio nombre, de Baudelaire en el libro de poemas en prosa de Félix Grande.

Pero, antes de pasar a un repaso por los libros de poesía de estos poetas de los setenta que frecuentaron la prosa con mayor o menor fruición en la década que nos ocupa, nos gustaría dedicar algunas líneas al equipo "Claraboya". Concretamente al manifiesto teórico que precede a sus poemas en la edición conjunta de *El Bardo* (Delgado, 1971). Se puede considerar síntesis de su labor propedéutica, de preparación para una nueva lírica, llevada a cabo en los distintos números de la revista del mismo nombre. Hay que empezar aclarando que proponen su quehacer teórico a modo de poética negativa, esto es, una denuncia por exceso del panorama español al respecto, no entrando en la positividad del núcleo de lirismo que le suponen al ejercicio poético y que, en algunos casos, informa parte de sus poemas. Es interesante, además, constatar la división por temas y tratamiento poético que proponen de los llamados poetas de los cincuenta, pues allí, sin ir más lejos, rotulan el ejercicio de Gil de Biedma y el de Brines como cabezas de puente con un "neo-romanticismo estético, y que prolongan el 27 hasta someterlo a la dictadura del yo que contempla la historia" (Delgado, 1971: 11). Citamos estas palabras porque nos parece significativo que sean precisamente estos poetas los más reivindicados, junto con González, por la promoción que sucede a los novísimos, la llamada poesía de la experiencia, y ello explica la inflexión con respecto a la centralidad del sujeto poético que posteriormente analizamos. Entre unos y otros, los novísimos, neodecadentistas en la formulación del equipo "Claraboya", no dejaron de someter el yo a semejante especie de deformación subjetiva, siempre según los poetas leoneses,

quienes en esta "Teoría" no dejan de recriminar al grupo castelletiano su evasión de la realidad.

Otro aspecto interesante que Delgado y sus compañeros desgranar, y éste toca a nuestro objeto de estudio, puede servir, creemos para explicar la imposibilidad manifiesta de los poetas españoles antes de la segunda mitad de los años sesenta para entregarse al cultivo del poema en prosa. Inciden con ello los formantes de "Claraboya" en consideración muy similar a la que más tarde pondrá en juego Domínguez Rey: el tope a la expresión que impedía, por ejemplo, a los poetas de los sesenta, los inmediatos antecesores de quienes aquí tratamos, desarrollar con plenitud estrategias prosísticas de expresión que fueran más allá de un ostensible alargamiento de los versos. Hablando de los del cincuenta, en concreto, los poetas leoneses rompen una lanza aquí por ellos: "En su defensa debe decirse que ha sido este tiempo de silencio el que les ha obligado a esquematizar, a hablar en claves, más que a estallar en torrentes" (Delgado, 1971: 12)¹⁸⁰. ¿Se explica así, nos preguntamos, la eclosión sin trabas, sin claves, del poema en prosa en los poetas del setenta, última generación no directamente ligada a la guerra civil? ¿Da cuenta esta nueva posibilidad de expresión no contenida de la inflexión formal e ideológica que suponen con respecto a los poetas del sesenta? ¿Hasta qué punto ambos aspectos, forma e ideología, no se funden en uno solo de muy posible descripción en torno al fenómeno de la renovada *crise du vers*, esa periclitación del tipo inicial de la que hablamos en estas páginas? La cifra de ese tipo inicial, para nosotros aquí una forma de referir el hegemónico y ya climatérico versolibrismo precedente, no deja de ser denunciada por el equipo "Claraboya", en fin: "Para el poeta de hoy [...] lo importante es versificar, sea en formas abiertas o cerradas, hacer un cántico. Cuando lo que la realidad ofrece es falta de coherencias, vaguedad, sin hormas" (Delgado, 1971:

¹⁸⁰ Con menor tibieza, con mayor convicción, reivindicará José Olivio Jiménez (1972: 29) el papel desempeñado por la promoción del cincuenta a la hora de liquidar lo más prescindible del socialrealismo.

46). Y lo que parecen estar pidiendo implícitamente, aunque su praxis poética aborde el problema desde otro lado, lo cual, quién sabe, también sea índice de la escasa pervivencia poética de su propuesta, es un formato capaz de mayor verosimilitud expositiva, más plástico hacia la realidad. Necesidades de expresión satisfechas, como hemos venido viendo, en muchos otros casos y tradiciones por el poema en prosa.

Sirva lo indicado para adelantar la función rupturista del poema en prosa en aquellos años, pasados los cuales, recordemos, no volvió a gozar de la pujanza que tiene en los setenta. Caso aparte es la época estrictamente contemporánea. La indicación de esta fecha, 1970-1980, puede ser significativa, pues, de unas circunstancias ideológicas envolventes de la creación poética en España, dada la coincidencia de la consolidación novísima, a su moda una disolución (Prat, 1982: 117) con la restauración inminente de las libertades en el país. Como huella, pues, “queda el poema en prosa, en lo esencial, como rasgo novísimo, como arma de aquella batalla, síntoma formal de una rebelión estética, que era también ideológica” (Blesa, 1995: 27).

8.3 Algunas calas en la poesía en prosa de los años setenta en España

Pasamos a continuación, tras este panorama epocal, a ocuparnos de algunos poetas que se ejercitaron en señalada medida en la práctica del poema en prosa en los años setenta en España. Dejamos para tratamiento diferenciado los cuatro casos más significativos a nuestro juicio. Entre ambos análisis, es decir, al final de este capítulo, convendrá trazar un mínimo panorama de conjunto, a la vez que se procederá a explicar por qué seleccionamos para su estudio por separado las obras de Ferrer Lerín, Panero, Sánchez Robayna y Talens. Adelantamos que se debe tanto al volumen de poesía en prosa que publicaron entonces, como al sesgo de ésta: se nos ofrecen como campo

idóneo de rastreo de las dos corrientes señaladas con más frecuencia como características en la mayor parte de los estudios del poema en prosa, ficción y metapoésia. Los casos tratados a continuación no nos parece tracen con la misma fruición e interés sus singladuras por ambos caminos, siendo en ocasiones su militancia en la poesía en prosa debida a factores, como ya hemos determinado antes, coyunturales. Los cuatro poetas señalados, creemos, contribuyen a un uso de mayor originalidad de nuestro objeto de estudio, escapando a la sintomatía general justamente en su no conformismo en torno a patrones de aglomeración de contenidos, experimentalismo no centrado en la propia expresión personal, o simple dejación del ejercicio por causas diversas.

8.3.1 Los poetas de los años sesenta

Existe en la historiografía española reciente un debate que toca tangencialmente el nuestro en torno al devenir de la forma poética en prosa en los años setenta. Nos referimos a la correcta clasificación y estudio de un grupo de poetas *emparedados* –es fórmula de Antonio Domínguez Rey (1992: 12)– entre los de los años cincuenta y los propios novísimos¹⁸¹. La polémica surge a la hora de taxonomizar con justicia la obra de quienes no conocieron promoción ni eco parejos a los de los grupos que les precedieron y vinieron a sucederles. Nos parece que algunos presupuestos metodológicos seguidos por la historiografía no ayudan en absoluto a esta lectura justa y necesaria del devenir literario. Martín Pardo, por ejemplo, al promover una antología coetánea declaraba que “sería absurdo buscar eslabones concretos que ensamblaran unas generaciones con otras” (Martín Pardo, 1990: 12). Así puesto, parece imposible negarle la razón. Pero en

¹⁸¹ Se pueden consultar las páginas dedicadas por varios especialistas a este particular estado de la cuestión en la revista *Ínsula*, número 543, marzo de 1992.

su estudio previo a esta antología, la excesiva simplificación, quizá debida al escaso espacio permitido, no rompe una lanza a favor de estos poetas que, igual que los grupos mayores por él citados, ayudaron a fundamentar lo que, por otra parte es su tesis en ese prólogo: que no hubo tal hiato con la tradición en la irrupción de los poetas que antologa, los del setenta. No vamos a entrar en el debate, pues no es objeto de estas páginas. Sí recogemos aquí su existencia porque se trata de un grupo coetáneo con la época que analizamos y porque alguno de sus componentes, como es el caso de Félix Grande, o, más señeramente, el de Francisco Ferrer Lerín, se asoman a estas páginas con un volumen de poesía en prosa, al menos el segundo de ellos, considerable y digno de análisis. Independientemente de la diversidad de puntos de vista. Hay quienes no dudan en tildar su papel de fundamental, a modo de puente o segundo estadio de arribamiento de la poesía social, entre los poetas de los cincuenta y los novísimos (García Jambrina, 1992: 8). Hay también una visión más cicatera al respecto, negando se haya producido menoscabo, también dudando del criterio de clasificación que los encumbra como poetas de los sesenta, atribuyendo su ausencia del canon historiográfico a su menor calidad poética (García Martín, 1992: 9). Hay, en fin, un ponderado cuestionamiento de su carácter excepcional: "Salvar a los injustamente postergados en las nóminas poéticas habituales es, sin dudarlo, un buen fin; pero habilitar para ello una generación autónoma resulta un mal medio" (Prieto de Paula, 1996: 20). Este poeta y crítico, concretamente, cree que el cambio profundo de estética, si es que a eso llega, en los poetas del sesenta se produciría por contagio con la eclosión y afianzamiento de los del setenta, caso probado, se nos ocurre, de Joaquín Marco, más abajo estudiado.

Nos interesa traer a estas páginas la monografía que les dedicó Antonio Domínguez Rey, *Novema versus povema*, por tratarse allí un aspecto que nos toca: la entrada de narrativa en el prontuario expresivo del poema. Además, este estudioso

termina su libro con la obra de Ferrer Lerín, “como muestra de la renovación formal que ya opera al borde del primer lustro de los años sesenta” (Domínguez Rey, 1992: 13). Es decir, se analiza la obra de uno de los autores que más adelante estudiamos precisamente como puente entre el grupo de poetas del sesenta y quienes vendrán después. Y se aventura también un detalle importante: la timidez en la renovación que protagonizaron, superados en su voluntad de transgresión por el grupo que les sucedió. A nosotros nos interesa destacar que la prosificación se llevó a cabo por los poetas de los sesenta sin dar cabida del todo a la prosa en el poema, sólo al trasunto narrativo de ésta. Y que será significativo, en resumen, que Ferrer Lerín, por edad poeta próximo a los de los sesenta, figure a modo de eslabón perdido, dado el papel de relevancia que el propio Gimferrer (1987: 8), a la sazón al frente de la aventura novísima, le otorga al autor de *La hora oval*: su apuesta es definitiva por el poema en prosa.

Una primera aproximación de Antonio Domínguez Rey (1980) al debate se produjo ya al final de la década que estudiamos, dentro del prólogo que dedica a *Antología poética*, de Ángel García López. Allí, su voluntad de rescatar esta promoción es clara en el epígrafe que abre el estudio previo (Domínguez Rey, 1980: 9). Es decir, ya en 1980, pasada la década que podríamos denominar novísima, se hace patente la necesidad de rehistoriar la época. Pero es en las primeras páginas del trabajo monográfico aludido donde aparecen cuestiones de interés para nuestro objeto de estudio. Por ejemplo, si Domínguez Rey (1987: 13) habla de una *continuidad en el discurso narrativo* como de la nota dominante en esta generación no uniforme de poetas, nos parece que estamos ante uno de los motivos por el que habrían perdido el paso conforme al devenir poético; es decir, esta narratividad anquilosada precisaba la nueva referencialidad sobreabundante vía el poema en prosa que escenificaron casi inmediatamente después los novísimos y otros coetáneos suyos. Para este estudioso,

todo es fruto de la ingerencia de la novela en la lírica. Eso hizo de estas poéticas lo que fueron. Lo cual, añadimos, ocasionó una carencia fundamental: que no se dotaba al poema de autonomía temporal. Según esto, el poema en prosa supuso, la amalgama inicial, un esfuerzo por dotar al texto poético de un tiempo otro que el de la novela; contribuyendo nuestro objeto de estudio a una restauración de la temporalidad —ahora fragmentaria y aglutinada, tal la época— al poema. Un ejemplo: si modelo del narrativismo, heredero de la nómina de recursos puestos en práctica por la poesía social, es el poema de Félix Grande “Te adoro, María Borgia, te adoro” (Domínguez Rey, 1987: 13), texto perteneciente a *Blanco Spirituals*, el hecho de que el propio Grande recurriera al poema en prosa para su entrega posterior nos parece prueba la necesidad de dejar atrás este modelo.

Podemos ahondar en ello con el estudio de Brotherston (1972) en la mano. Allí, este hispanista denuncia cómo la poesía social aniquiló el yo para la expresión poética y no logró una enunciación de suficiencia para dirigirse a los otros y al mundo, algo que sí había logrado, por ejemplo, César Vallejo, uno de los maestros del propio Grande (Brotherston, 1972: 4). Y aquí, nos parece, radica la linde que separa a unos y a otros, a estos poetas de los sesenta, continuadores en ese sentido del autobiografismo experiencial del cincuenta, de los del setenta, atentos ya a estrategias suficientes de objetivación de la voz. Pero antes de todo eso, antes del tan llevado personaje histórico, por ejemplo, es notorio cómo Félix Grande detecta esa carencia en su discurso y decide dar el volantazo, cambiar de registro, por así decir. Brotherston denuncia una falla en ocasiones en la voz que escenifican hasta el exceso algunos de los poemas previos a *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, aún en verso: se trata de *Blanco spirituals*. Se puede echar en falta un apoyo mayor que la pura discursividad del poema, su discurrir de forma más o menos aleatoria en versos de irregular longitud. Y se nos

ocurre que pudo muy bien ser eso lo que precisamente llevó a un ritmo más cabal, más coherentemente sentido como suyo por el poeta: el del pensamiento, el de la prosa. Porque: "To commit yourself as a poet to a line of speech is obviously a hazardous thing to do when the commitment is exclusive and you have no other safeguards: no formal structures, no gestalt on pages of uniformly cursive script" (Brotherston, 1972: 7). Es decir, se echa de menos una suficiencia en la representación para llevar lo representado a mínima altura de dicción y justicia para con la realidad. Parece como si la cansina alternancia de la voz, pese al éxito que tuvo entre quienes oían esa voz, hubiera tenido necesidad de un soporte otro, una forma –gestalt– más real de reproducir la voz que habla, el autor que piensa. Y todo se corresponde con una nueva forma de dicción, una mayor presencia de lo autobiográfico en *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, el libro en prosa que sucede a *Blanco Spirituals*. Porque en este último, Brotherston (1972: 8) echa en falta una tensión suficiente entre voz y denuncia; entre canto y narración, en pasajes que caen directamente dentro del foso del inventariado, la enumeración, el puro cómputo. Lo salva únicamente el canto reafirmado en didascalias metapoéticas; o cuando se habla desde un lugar de intimidad concreta, no necesariamente autobiográfico, pues se trata de calas en la topografía vital colectiva. Y quizás esté aquí el secreto de un libro como *Blanco Spirituals*: en que el discurso, de un modo extraño, hace de lo plural una suerte de espiritualidad (Brotherston, 1972: 11). Pues precisamente ahí radica el cambio inminente: *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* supone la búsqueda de una nueva individualidad. Según Brotherston (1972: 12), en *Blanco Spirituals*, Félix Grande huye de la militancia, y se salva estéticamente por la tensión, la renuncia a polarizar el discurso. Así lo aleja del manifiesto revolucionario; pero esa despolarización lleva consigo también la ineficacia del discurso plural escenificado para cambiar el mundo. Y

Brotherston ve el libro como una especie de *message of survival*. Ahora bien, para nosotros se trata también de un callejón sin salida del propio discurrir temporal. La mudez no deriva tanto, creemos, del vacío que linda con la voz del desesperado como de la propia ineficacia, la conciencia de que el discurso no es *efectivamente* válido sobre la realidad. El bandazo que sucede es, con la boca menor, un alejamiento de sus lectores más entusiastas pero, recuérdese, *más contentadizos*. Por dentro, sin embargo, esconde una huida de un discurso no congruente de forma efectiva con la acción deseada: la asunción de una derrota. Si el justificante externo es la recepción, la realidad del acabamiento obedece al secano de una voz. Ahora bien, con *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* aún no estamos ante un poema en prosa granado y constitutivo de una poética firme: “No son propiamente poemas en prosa, ni prosa poética, sino *povemas*, poemas-novela o poemas-cuento-testimonio” (Domínguez Rey, 1987: 90). Sí que nos parece importante señalar, sin embargo, que el libro responde a una necesidad, a una condición necesaria, quizás también en lo vital, a un ciclo finido en la evolución discursiva del autor¹⁸². Paloma Lapuerta (1994: 244), autora de una monografía sobre Grande, sin ir más lejos, vincula este cambio de formato –sobre el que, por cierto, esta estudiosa hace violencia designativa al equiparar de modo absoluto prosa poética y poema en prosa– no con motivaciones ideológicas, un tema nuevo, etc., sino con una nueva mirada a éstas, nuevo *lugar desde* el que profiere que se cifra en una necesidad mayor de objetivación y distanciamiento del poeta para con su enunciado.

El problema no era exclusivo de Félix Grande. De hecho, estos poetas llamados de los sesenta mostraban una actitud distinta aún de la eclosión generacional que les sucedió y sepultó con su ruido mediático. Hay, así, toda una orquestación sintáctica

¹⁸² Félix Grande se entregó por aquellos mismos años a la labor novelística. La crítica vio en ello un esfuerzo mayor de alejamiento, “mucho mayor que el de sus relatos-monólogos, sus elucubraciones solitarias, más cercanas del ensayo o de la lírica que de la narración pura” (Miró, 1968: 791). Se nos ofrece aquí también la recepción que *Puedo escribir los versos* tuvo en la época.

puesta en práctica que no llega a hacer estallar el texto. Y, lo que es más, se trata de una sintaxis que refleja el organigrama social y político del momento (Domínguez Rey, 1987: 16). Por eso el libro en prosa de Grande, añadimos nosotros, con serpreciado síntoma de una necesidad de cambio, no atendió con el suficiente vigor a los nuevos tiempos. No podía. Habrá que esperar a la nueva gramática, una nueva combinatoria, escenificada, por ejemplo, por un Ferrer Lerín, adelantado de la aventura novísima si hacemos caso a Gimferrer, su maestro de armas. Una nueva sintaxis que los poetas de los sesenta no podían conjugar y que en sus sucesores responde a una fractura más violenta y de raíz con el estado de cosas imperante. Si, según Domínguez Rey (1987: 16), las distintas subversiones lingüísticas que los poetas del sesenta no dejaron de poner en escena en sus textos no ostentaban grado suficiente de vigor y complejidad, por estar ancladas en un imaginario igualmente carente, nos parece que el soporte prosístico para el poema, con la nueva combinatoria que aún no llegó a conjurar Grande, era un nuevo recurso, en ocasiones como en la antología de Castellet, el estandarte de la nueva sensibilidad. La tesis que pasa por imbricar los idearios de lírica y novela, el par *novema-povema*, es sugerente, pero creemos que olvida cuál fue en definitiva la consecución final, esto es, el formato de llegada de una crisis que los poetas del sesenta padecieron sin llegar a neutralizar en objetivación de suficiencia. Fueron los del setenta, en gran parte escenificando la nueva gramática compositiva vía la entrada en el poema sin ambages de la prosa, quienes arrumbaron el tipo inicial recibido, el patrón versal como sola medida de poeticidad, y ulteriormente recondujeron el cauce, desbordándolo, hacia el campo abierto de la lírica.

Antonio Domínguez Rey recurre a presupuestos de teoría literaria que vienen a aclarar el alcance de lo que podríamos llamar revolución fallida que estos poetas de los sesenta propiciaron. En concreto, echando mano de la dicotomía que Barthes (2000:

118) propusiera en los mismos años setenta, entre el placer del texto *–plaisir du texte–* y los textos de goce *–textes de jouissance–*¹⁸³, se aventura la posibilidad de que, frente al texto de goce novísimo, el *puro goce gratuito* del que hablará Talens, por ejemplo, el cual pondrá al yo en fuga contra el lenguaje convencional, estos poetas de los sesenta se mantengan aún dentro de la fenomenología del placer del texto, el cual respeta el orden cultural y supone una lectura *confortable* del mismo (Domínguez Rey, 1987: 16). Es decir, se puede englobar la renovación de los años setenta, frente a la solamente esbozada de los sesenta, y dentro de aquella el claro recurso al poema en prosa, como fractura del texto de placer e instauración de una escritura, si no revolucionaria, al menos novedosa, o nueva con respecto a lo inmediatamente previo¹⁸⁴. Posteriormente, en la década de los ochenta, la llamada nueva sentimentalidad –y ya hay una mirada retrospectiva en el rótulo que confirma lo que había supuesto la escisión novísima– buscará restaurar el texto de placer en un panorama aparente de *jouissance* epigonal.

Es significativo, volviendo al hilo de nuestro estudio, que aquí Domínguez Rey ubique a Félix Grande entre los que trabajaron por el texto de goce, la *jouissance*, con cierta timidez. Y no olvidemos que fue el único poeta de aquella promoción, si podemos hablar en estos términos, que, junto a Ferrer Lerín, se entregó con profusión al cultivo del poema en prosa. Hay, pues, deseo de novedad y contravención, pero sin lograrse aún esa objetivación que bloquee el discurso dominante, una forma de tipo inicial, no se olvide. *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* se acercaría a ese límite al llevar de modo frontal la prosa al poema. Pero hace falta algo más aparte de una nueva

¹⁸³ Barthes recuerda el refuerzo del yo que propicia el placer del texto, frente a la naturaleza fragmentaria e intransitiva de los textos de goce, más próximos, por ello, a la fenomenología del poema en prosa, como vamos viendo. En es dicotomía, nos parece, se juega la partida fundamental entre ambas décadas.

¹⁸⁴ No hay que pasar por alto que en ocasiones se alude a la idea de revolución con excesiva alegría al hablar de las formas literarias: “The question of whether a piece of writing is revolutionary will seem unanswerable when considered from an exclusively formal perspective” (Monte, 2000: 102).

sintaxis: una nueva gramática –forma sustantiva del poema en prosa– que aglutine los formantes del nuevo tiempo, una verdadera *subversión lingüística*.

Esa nueva dicción, parece apuntar Domínguez Rey (1987: 20), tiene mucho que ver con el surrealismo anticipado, de hecho, por estos poetas del sesenta. Aparecen ya los ingredientes que los novísimos elevan a categoría estética –no hay revolución, por mínima que sea, sin nuevas jerarquías–, aparece la profusión de referencias culturales, de modos surrealizantes, de versículos, de versos de hasta treinta sílabas formados por la unión de dos o más versos canónicos, que proliferan en los libros de estos poetas; pero todos estos elementos no son constitutivos de una nueva gramática al darse aislados; sirven de útil de trabajo, mas no constituyen aún auténtica militancia. No conforman, en definitiva, el *culturalismo*, el *surrealismo*, la *prosa*, en fin, que sí convoca la aventura poética inmediatamente posterior.

Precisamente, es en la segunda parte de la década, tras 1965, cuando estos poetas de los sesenta parecen asimilar los nuevos vientos culturalistas. Pero lo hacen siempre sin dejar de lado del todo su anclaje previo, lo cual los pretiere inevitablemente. Tomado el ejemplo de Joaquín Marco, quien, tras sus inicios sociales vira hacia una forma de experimentalismo, se nos da la posibilidad de leer el giro “como signo de una crisis, síntoma de desconfianza en los medios utilizados anteriormente” (Domínguez Rey, 1987: 71). Y todo esto nos recuerda la *crise du vers* de la que viéramos emanaba el poema en prosa. Es significativo, así, constatar que los primeros poemas en prosa de Marco aparecen en 1971, dentro de su libro *Algunos crímenes y otros poemas*, donde el autor reconoce una veta experimental –hay poemas-caligrama–, y junto a éstos aparecen cinco poemas en prosa con título, alternando el modelo de párrafos con el bloque mono-paragráfico, de índole narrativa y reflexiva, no ajeno a alguna imagen surrealista (Marco, 1976: 167-171). Es notorio considerar cómo hasta aquí, en entregas anteriores,

ha ido creciendo la extensión del verso, acercándose progresivamente al versículo. En un libro posterior, *Aire sin voz*, de 1974, hay una alusión desde uno de los poemas a esa crisis que aventurábamos antes: "Agoniza el poema, el verso" (Marco, 1976: 202), leemos allí. Y como si respondiera a tal crisis, en el libro que sigue, *De esta noche*, y que es de 1975, aparece ya una mayoría de poemas en prosa. El propio autor ha reflexionado con posterioridad sobre la urdimbre narrativa del poema (Marco, 1994: 144). A nosotros, sin embargo, nos parece que sus poemas en prosa de los años setenta obedecen, más bien, a una voluntad no narrativa, sino experimentalista. La contradicción que el poeta leía entre narración y canto, es pareja de aquella que Brotherston quiso ver en Félix Grande. Vale su caso, no obstante, como el intento de adaptarse al signo problemático de los tiempos, trazado con inusitada autoridad por los poetas que vinieron a suceder a Marco y sus coetáneos, los llamados poetas de los sesenta, los cuales, no lo olvidemos, sólo ven con claridad la agonía del verso una vez que la denuncian los más jóvenes.

Porque lo que deriva de todo ello es una especie de prosaísmo, un *povema*, "razón discursiva, mediana elegancia del verso a petición del capricho" (Domínguez Rey, 1987: 73). Es decir, taracea, labor cursoria de corte arbitrario en longitud versal. La derivación, hay que decir, es de un discurso que desoye las necesidades de la emoción: desoye el ritmo. El nuevo prosaísmo, la prosa del poema, el poema en prosa, serán la instauración de un ritmo válido. No sólo en la prosodia; también y sobre todo en la gramática compositiva, valga la redundancia, y en la orquestación de formantes: la validación mítica de la realidad —que es así criticada, renunciando a su recepción sin más— en el poema. Luego, la nueva gramática es también un nuevo arte de la guerra, si bien ésta se libraré más en justas florales que a campo abierto. Antes, aún con los poetas de los sesenta, se revitalizan las técnicas, pero no alcanzan la categoría de dominantes,

sino que se mezclan con otras. Todo ello indica una derrota de los presupuestos sociales. Una asunción de la imposibilidad del discurso. La salida, bien vista por los poetas de los setenta, será la enajenación, la puesta en escena, como veremos, de diversas estrategias de alienación enunciativa.

8.3.2 Aníbal Núñez

El síntoma no es sólo novísimo, o no lo es si nos atenemos a un alcance restrictivo y limitado del término. Es decir, en la década que nos ocupa hubo otros usos del poema en prosa, no menos contestatarios, incluso en autores que no se hubieran sentido a gusto dentro del arnés clasificatorio que los ubicaba en la estética promovida por el tomito de Castellet. Tomemos a Aníbal Núñez (1944-1987), por singular y significativo ejemplo. Recientemente, Tomás Sánchez Santiago (2002) ha rescatado un conjunto de siete poemas que Aníbal Núñez había titulado *Apocalíptica aritmética* y que no fue incluido por entero en su obra completa. Reflexionar sobre ese menoscabo y estudiar estos poemas a la luz del debate que Núñez sostuvo con la oficialidad novísima puede ser de interés en lo que nos ocupa. Juan José Lanz (2000: 772-482) se hace eco de esta polémica sostenida en las páginas de la revista *Triunfo* en 1970, previa aparición de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet¹⁸⁵. El combate dialéctico enfrenta a Aníbal Núñez y Julián Chamorro Gay, por un lado, el bando, podríamos decir generalizando, defensor de innovar sin renunciar a la herencia social-realista, y por otro, un contendiente que se oculta bajo las iniciales A. M. Los poetas salmantinos, Núñez y Chamorro Gay, se anticipan a la salida de la polémica antología cuestionando precisamente los supuestos estéticos e ideológicos que aquella defendería. Pero nos

¹⁸⁵ Ha sido reproducido dentro del "Apéndice documental" en la reedición de la antología (Castellet, 2001: 4-5).

interesa centrarnos en dos argumentos esgrimidos frente a la propuesta novísima: la necesidad de una imaginación comprometida y el testimonio de la realidad, crítica respectiva de los presupuestos novísimos imaginación libérrima y escapismo (Lanz, 2000: 476). Que sea necesario cambiar el panorama poético no parece cuestionarse en ninguna de estas cartas-manifiesto, dirimiéndose el debate más bien entre quienes abogan por un borrón y cuenta nueva con respecto a todo atisbo de realismo, la postura de A. M., y la de Núñez y Chamorro Gay, más inclinados a renovar el repertorio social-realista sin abolirlo por completo. Vemos que los términos son similares a los escenificados por otro grupo periférico –y la condición geográfica no capitalina es criterio no desdeñable de valoración en la propia polémica (Lanz, 2000: 478)–, *Claraboya*, y que la acritud del debate viene dada no tanto por los contenidos de la antología en ciernes como por el revuelo mediático organizado a su alrededor.

Y queremos, por su relevancia para nuestro objeto de estudio, remitirnos ahora a este conjunto de poemas de Aníbal Núñez (2002: 5-12) que la revista *Perenqué* ha publicado en su primer número. Se trata de siete textos, cinco de ellos en prosa, bajo el título, al parecer ya propuesto por el propio Aníbal Núñez, de *Apocalíptica aritmética*. En su breve introducción, Tomás Sánchez Santiago (2002: 5) recuerda que estos poemas fueron desestimados por los compiladores de toda la obra de Núñez en 1995. El argumento en que basaron esta exclusión, recuerda Sánchez Santiago, fue dejar fuera todo aquel material que no se mostrara congruente con la estética defendida por Aníbal Núñez. Nos parece significativo el hecho, también implícitamente denunciado por Sánchez Santiago, de que los únicos poemas que se incluyeran en la *Obra poética* de Núñez fueran los escritos en verso. El énfasis dado por Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals, a la sazón compiladores, a lo versal como elemento básico de composición en la

poética de Aníbal Núñez es sin duda la razón por la que estos poemas en prosa pudieron quedar descolgados de su obra completa:

Es en la selección del vocabulario y en el modo en el que se van tejiendo las relaciones entre las palabras en el verso, es en la oración que se interrumpe o en la multiplicada significación producida por un encabalgamiento abrupto donde tiene lugar el hallazgo de verdades sobre la naturaleza humana individual y colectiva (Flor y Pujals, 1995: 14).

Parece claro que con esta hipótesis de trabajo quedarán fuera los poemas en prosa. Y ello pese a que por aquel entonces el poeta se entregara a la traducción de las *Iluminaciones* rimbaldianas, obra que los compiladores sí recogen. La singularidad no queda ahí, pues estos cinco poemas en prosa, de preocupación a grandes rasgos definible como ecologista, ofrecen una riqueza imaginativa e irracional que a buen seguro no encontraba el beneplácito, no ya del propio poeta, sino de quienes compilaran toda su obra en un momento determinado: el apogeo hegemónico de la figuración¹⁸⁶. En ese sentido, era la formulación de los poemas, no tanto la mayor o menor novedad de venir en prosa, lo que podía espantar a quienes estaban interesados en subrayar una determinada militancia estética en Núñez. Pues, en efecto, a primera vista parecen desdecir la postura teórica que el poeta, hemos visto, defendió en sus cartas a *Triunfo*. De hecho, choca al leerlos la existencia de elementos de confluencia para con el universo retórico de los novísimos: el vuelo de la imaginación, el desenfado en la ilación lógica de las frases, la abundancia de *topoi* que pueblan con generosidad la archiestética novísima como el mundo mitológico tan caro al Modernismo –y recuérdese que la acusación a los novísimos era la de un nuevo parnasianismo–, y aquél de los nuevos mitos. Se trata de elementos que globalmente fueron aglutinados bajo la

¹⁸⁶ Ver si no cómo entienden la *mejor* poesía de la década que venimos estudiando: la que nos llega “con sus referencias preferentemente cotidianas y con su tendencia a la presentación de situaciones sugerentes

generalidad de lo *camp*. Pareciera a todas luces que estos poemas en prosa se desvíen en una primera lectura de las tesis neo-realistas que su autor defendía en el debate epistolar. Recordemos, era el año 1970. Ahora bien, una lectura más demorada, además de la constatación de la fecha de su escritura, cifrada por Sánchez Santiago en 1971, revela que esos poemas en prosa responden perfectamente a modo de ilustración del giro que Núñez defendía como necesario: un viraje con respecto al social-realismo que no abandonara del todo las aguas de la figuración.

Por de pronto, el mismo título, *Apocalíptica aritmética*, ya es una forma de compromiso, de reducir a número, de computar el desastre. La propia cita que lo antecede, de Ménard, es legible así también, como llamada, no a la evasión que su tenor expone, sino a la denuncia de un presente no menos odioso para Núñez que para sus coetáneos. La diferencia, que se puede tomar por cualificación, es que el vuelo creativo no elude los problemas de la contemporaneidad, sino que imaginativa e irónicamente los hace más presentes. La imaginación se compromete ya en el inicio, y el testimonio viene garantizado por lo que es una preocupación del poeta, el ecologismo precoz que luego ocupará la totalidad de su libro *Naturaleza no recuperable*. De hecho, todo el arsenal léxico antes señalado, más el caudal de fantasía que recuerda tramos de Panero en *Así se fundó Carnaby Street* —el mundo de Peter Pan en este último, Blancanieves en los poemas de Núñez—, está al servicio más o menos directo de la denuncia. La aparición de estos elementos comunes es irónica, pues. No parece demasiado aventurado pensar que Aníbal Núñez, tras contestar por carta y anticipado a la aventura novísima, pasara a la acción echando mano de un soporte conspicuamente presente en la antología de Castellet, la prosa en el poema, y, mimetizando el gesto novísimo, fuera capaz de negarlo con más fuerza: una propuesta poética, en definitiva, que ilustrara con

de la simple percepción de un objeto por un sujeto, ese tono íntimo, perteneciente al ámbito de lo privado" (Flor y Pujals, 1995: 15).

la práctica, orquestada ya desde Barcelona la nueva némesis del realismo, las tesis neo-realistas defendidas antes. Aníbal Núñez toma aquí prestada la nómina de recursos mitológicos, neo-modernistas, o *camp*, y en lugar de presentarlos simplemente en el tapiz del poema, denunciando con ese *collage* la ausencia que, veremos, pretende escenificar un novísimo como Panero, los ubica directamente en la vaciedad. Su denuncia es así más directa. Ulteriormente, el afán de Núñez es susceptible de considerable matización. Por un lado, su pretensión de acudir a una estética neo-realista para dar con productos no perecederos, no sujetos a la tiranía del mercado, distanciándose así de la propuesta novísima que veía en el reconocimiento de esta mercantilización una mayor denuncia, parecía condenado de antemano, pues obviaba la realidad que aquellos desvelaban sin complejos: “Tanto el social-realismo como la estética novísima eran productos de la industria cultural, como no podía ser de otra manera” (Lanz, 2000: 480). Por otro lado, la polémica en *Triunfo* no había quedado en tablas. Lanz (2000: 482) señala cómo la respuesta de los novísimos, firmada por Azúa y Molina Foix, que permaneció inédita, denuncia por su parte un hecho significativo:

Hemos de comunicar al sufrido lector de Triunfo, sin duda asombrado ante tan bizarra polémica, que Aníbal Núñez, uno de los firmantes de la carta, envió al antólogo José María Castellet, en la época en que este realizaba su labor previa de selección, su libro conjunto de poemas, con objeto de figurar, si aquél lo consideraba conveniente, en la citada antología. Sobran quizá los comentarios (Lanz, 2000: 483).

Pero lo que nos parece pertinente es una mínima evaluación de estos poemas en prosa, independientemente de la función contestataria que pudieran cumplir frente al aluvión novísimo que se avecinaba. Se trata de un brevísimo corpus en el que la ironía, nunca ausente en la obra de Aníbal Núñez, es puesta al servicio de un discurso apocalíptico, sí, pero de enorme modernidad precisamente por lo escéptico del tono.

Escribiendo con audacia en una época en la que la preocupación por el medio ambiente aún no formaban parte de la conversación cotidiana, sorprende la clarividencia de Núñez al anticipar fenómenos de devastación y manipulación de la naturaleza y hacerlo con aparente nostalgia –mimetizando también el imperfecto, tiempo de la diégesis– y una carga importante de denuncia legible en el llamamiento a la acción, la invocación a un sujeto en segunda persona, el cual, si bien en ocasiones parece tentador adscribir al oponente novísimo, trasciende en apelación de universal alcance¹⁸⁷. En ese sentido, la carga nueva que adquieren los mitos no se queda sólo en crítica de su utilización no cualificada por parte de los poetas novísimos, la tónica devenida hastío en la escritura epigonal a éstos, sino que les otorga un nuevo papel en la breve pero intensa feria de las vanidades apocalípticas escenificada en la serie. Neptuno, Apolo, Dánae son invocados de un modo nuevo, en tanto que protagonistas o víctimas de la destrucción. La tradición folklórica, la clásica también, conocen banalización y deterioro parejos a los del planeta. Ausente de las dos corrientes que son rasgos clave en todo colorario de nuestro objeto de estudio, la ficción y lo metapoético, los poemas en prosa de *Apocalíptica aritmética* basan su vigencia, su sorprendente modernidad, en una mirada profundamente irónica, rasgo, sin embargo, perfectamente rastreable en cualquier tipología del fenómeno, y en una atención precisa a los problemas de su tiempo. Los poetas jóvenes de entonces, hastiados de los edificios erigidos a sus espaldas, miran hacia delante conocedores de la precariedad en que sus pies se posan. Y recurren en un momento dado al formato de la prosa en el poema. Pero no se trata sólo de un recurso en la poética novísima. También la erigida a su contra echa mano de él. E incluso si lo hace inicialmente para parodiarla, como quizá sugieran estas muestras de Aníbal Núñez, el resultado va más allá y añade

¹⁸⁷ Es muy matizable la nostalgia en Aníbal Núñez. Flor y Pujals (1995: 12-13) recuerdan que desestima la elegía como categoría de reminiscencia fácil, y perdura en su obra la conciencia clara de lo irreversible del proceso de destrucción. Miguel Casado lo ha puesto con justeza al prologar el libro antes aludido,

una arista más al rico panorama que ofrece nuestro objeto de estudio en los años setenta en España.

8.3.3 *La antología Espejo del amor y de la muerte. El caso de Luis Antonio de Villena*

Desde Madrid, quizá como respuesta a la de Castellet, se lanza unos meses más tarde otra antología con espíritu similar: *Espejo del amor y de la muerte* (Prieto, 1971). Y simplemente hojeando este volumen, salta a la vista la proliferación de textos en prosa que incluye. De hecho, la propia presentación de Vicente Aleixandre podría pasar, en algunos tramos, por un auténtico poema en prosa. La introducción de Antonio Prieto también parece optar por una prosa deslumbrante, más sugerente que crítica, menos fundamentada en citas a la filosofía de la posmodernidad que la de Castellet. Y esta belleza de la palabra invocada por el antólogo, aparece de nuevo en las propias notas prologales que los poetas escriben para sus poemas, incluida, en el caso de Luis Alberto de Cuenca (1950), una clave del recurso renovado a los mitos que informa gran parte de la poesía de la época: “En el océano de los mitos no subsisten las lágrimas” (Prieto, 1971: 76). Ahora bien, habrá que matizar el alcance total de este refugio en el mito, especialmente en un caso como el que nos ocupa por extenso más adelante: el de Leopoldo María Panero. Son pertinentes aquí las palabras de Domínguez Rey acerca de esta nueva textualidad no coincidente de manera exacta con el poema en prosa, sino “renglón cortado por la medida intencionada de composición editorial” (Domínguez Rey, 1987: 92)¹⁸⁸. Este hábito editor, que Domínguez Rey adscribe a la aventura

Naturaleza no recuperable, y recordar que en lo elegíaco “los apuntes de himno doloroso son cortados de raíz por la ironía, que actúa como correlato de las fuerzas destructoras” (Núñez, 1995: 85).

¹⁸⁸ Un fenómeno similar, pero, curiosamente, opuesto en su polaridad, es el escenificado por César Antonio Molina (1979) en su libro *Últimas horas en Lisca Blanca*, en el que es el margen derecho el que viene sin justificar, por lo que asemeja en su aparición sobre la página en muchas ocasiones disposición puramente versal. Disposición *en bandera*, según lo pone Benigno León (2000: 351). Ahora bien, se trata

novísima y rastrea en algún otro poeta con posterioridad, encuentra en *Espejo del amor y de la muerte* una nómina exhaustiva de textos. Prácticamente todos los poetas aquí antologados hacen uso del *renglón cortado*, y sólo los más culturalistas, aquellos que necesitan, quizá, mayor espacio para verter el cauce sobreabundante de enunciación vocativa, enumeraciones y largos periodos, se entregan al poema en prosa como tal. También se trata, por cierto, de quienes más reconocimiento han cosechado posteriormente, de lo cual, como es lógico, no pretendemos extraer lectura para el cultivo de nuestro objeto de estudio. La mirada retrospectiva de uno de ellos a aquellos usos poéticos, no obstante, parece avisarnos sobre la precariedad de los mismos. Habla Luis Alberto de Cuenca diez años más tarde de “un sufrimiento mal ritmado [...], unos versos toscos, vulgares y sin pulimentar” (de Cuenca, 1980: 246). Aunque todo su artículo se halla impregnado de invectivas hacia la poesía que periclitaba, una forma de apostasía que explica la función de gozne que Luis Alberto de Cuenca se prestó a ejercer entre una y otra década, no podemos por menos que leer en sus palabras una justificación de esa abundancia de prosa en los poemas de *Espejo del amor y de la muerte*, muchos gestados, a lo que parece, fruto de la bisoñez prosódica.

La declaración final conjunta recogida en las páginas finales de *Espejo del amor y de la muerte* a modo de manifiesto, puede sin embargo ser de utilidad para entender esta proliferación prosística en sus poemas: “El poema es, pues, una forma, más como depuración o estructura interna que como arquitectura” (Prieto, 1987: 160). Es decir, la dejación de un modelo arquitectónico para el poema explica el desuso, al menos parcialmente, de la *arquitectura versal*, y una preocupación por la estructuración interna

de prosa, tanto en lo formal (García Martín, 1981: 44), como en la voluntad diegética que le reconoce el propio autor. Lo que parece claro es que es un discurso sin interrupción que se aprovecha de la ambigüedad tipográfica, pues ni parece decantarse claramente en ordenación versal —la unidad compositiva es, claramente, la oración—, ni opta abiertamente por la caja de prosa. Se trata, en definitiva, de nuevas formas de acoger un discurso poético que desborda los cauces convencionalmente habilitados para él en la forma y en el espíritu: véase si no la mirada evocativa y la atmósfera eficazmente adaptada de la tradición modernista en este libro del autor gallego.

del ritmo poético muy cercana, nos parece, al propio ritmo del pensamiento. Obedecería también a esto la ausencia de formas fijas, y ese desbordamiento del discurso del que acabamos de hablar: tanto cuando conforma párrafos cabales en prosa –siendo cada párrafo una unidad expresiva de pensamiento–, como cuando lo hace en renglón cortado. Parece entonces que la prosa del poema novísimo, al menos éste antologado desde Madrid, es la formalización de un discurso internamente emitido, depurado, y como depuración ha de entenderse también la supresión de trabas, de pausas, el sometimiento pleno al *dictado* de la interioridad, cristalización formal de una estructura interna, puro discurso sin otra segmentación que la periódica del pensamiento. La renuncia a la arquitectura se aviene bien con la eliminación de toda cornisa o freso, la preferencia de la forma en bloque oxigenada por las mínimas pausas respiratorias del decir sobreabundante. De ahí el predominio de la prosa en los poemas. El poema en prosa genéricamente entendido quizá se parezca más a otra cosa. Pero vendrá. Y esto es otro síntoma de la *crise du vers* de aquellos tiempos.

Una muestra de todo ello se puede hallar en la obra de Luis Antonio de Villena (1951)¹⁸⁹. Además de los textos insertos en esta antología, el poeta se entregó con asiduidad al cultivo de nuestro objeto de estudio en sus libros de los años setenta, uno de ellos, *Syrtes*, rescatado recientemente para la publicación y, como sus obras de aquella fecha, muy atentos al formato de la prosa en la poesía. Para empezar, y haciendo uso de un tropo antes esbozado para describir la aparición del poema en prosa sobre la página, queremos poner en relación esta abundancia de nuestro objeto de estudio en los primeros libros del poeta con la idea de cuerpo-texto, de cuerpo corporeizado en el texto –cuerpo y palabra, como ha señalado la crítica al referirse a su peculiar forma de

¹⁸⁹ Contamos con un acercamiento reciente a la poesía de Luis Antonio de Villena desde el punto de vista métrico, el de Quintana (2003), quien intenta demostrar la condición versal de sus primeros poemas en prosa. Godoy (1997, 21-22), habla igualmente de apariencia de prosa poética y enmarca este ejercicio de mimetización prosística dentro de la tradición simbolista en que se inscribe la poesía de Villena.

practicar la metapoesía (Jiménez, 1988: 23-25)–. Este mismo estudioso, en su prólogo a la obra poética de Luis Antonio de Villena, habla de una aproximación perceptiva a su obra equiparando ésta a una larga planicie en su sostenida voluntad de cantar el cuerpo deseado. Se trata de una continuidad en la contemplación que revela algo más profundo, aclara el crítico cubano: un ideal mantenido en esa compacidad de la mirada, un cuerpo que es todos los cuerpos; naturaleza corpórea que es también basamento sobre el que elevarse hacia la contemplación de la belleza absoluta, en evidente platonismo. Pero lo que nos interesa resaltar es cómo esta poesía se extiende en “la contemplación plana y horizontal de la llanura aludida, que no es sino la *llanura* del cuerpo” (Jiménez, 1988: 11). Y esta planicie corporal, nos parece, encuentra receptáculo ideal en el texto en prosa, en la llanura textual que el párrafo procura frente al verso. El interrogante que surge es el siguiente: si la prosa en el poema sirve de base para una experiencia visionaria de la belleza ideal, ¿se produce ésta en un soporte diverso del poema en prosa? Es decir, la ruptura de la *llanura* en la dicción, la búsqueda de la Belleza, ¿supone también una ruptura en la percepción, un reflejo sobre el cuerpo textual que lo devuelve al soporte versal? ¿Se muestra acorde esta poesía con la fórmula que Manuel Ballester leía en el verso, una epifanía? En última instancia, si se define el ejercicio de Luis Antonio de Villena como “*Zigzag* continuo del espíritu entre esos dos niveles sugeridos, el metafísico y el existencial, que a la larga irá abriendo cada vez más puertas para la mayor riqueza y hondura de esa poesía” (Jiménez, 1988: 12) –y obsérvese el parecido metonímico entre el sustantivo que hemos subrayado y lo versal–, ¿hemos de pensar que, de modo parecido al resto de poetas, su progresivo abandono de la expresión poética en prosa tiene que ver con su proceso de maduración creativa?

Estamos ante un caso, la poesía de Luis Antonio de Villena, que parece contradecir la naturaleza comúnmente adscrita al poema en prosa. Esto es, su acogida de

elementos de la cotidianidad, pues el poeta evoluciona “desde un lenguaje quintaesenciadamente esteticista y ornamental hasta el aprovechamiento cada vez más suelto de la fluidez coloquial” (Jiménez, 1988: 13). Y esa evolución se desarrolla de modo paralelo al desafecto hacia nuestro objeto de estudio. De manera que aquí la idealidad mostrenca cifrada en prosa del inicio –la amalgama a la que alude el propio de Villena en su poética de aquellas fechas (Jiménez, 1988: 15)– da paso a una fragmentación por la que se cuele lo real y ofrece en verso la narración de una experiencia. La aparente contradicción que Benigno León ve en este giro de Villena, “reduciendo paulatinamente el uso de la prosa desde sus primeros libros hasta la ausencia total en los últimos, lo que resulta paradójico si tenemos en cuenta la evolución experimentada en su poesía, cada vez más narrativa, directa y coloquial” (León, 1999: 270) es en realidad un desarrollo natural en su poesía, como en la de muchos de quienes se entregaron a lo profuso del discurso en prosa en sus inicios en aquellos primeros años setenta. En el caso de L. A. de Villena, además, el cultivo del fenómeno está muy ligado a una tradición muy concreta, la que de va Laforgue a Oscar Wilde, muy escorada hacia la prosa suntuosa y decadentista en el poema. La realidad no podía sino entrar ahí por reducción. El viaje de Luis Antonio de Villena le lleva, como llevó a los simbolistas, a cuyo ejercicio se mostrara atento, del cultivo del poema en prosa hacia, según lo puso Meschonnic, *la prosa del poema*. Y ese viaje, parece relevante señalar, se efectúa también hacia otro destino, una “mayor seguridad rítmica del verso” (Jiménez, 1988: 43), recorrido que nos será familiar en estas páginas: el de una promoción de poetas que pareció acudir a la poesía en prosa tanto por su valor de síntoma contestatario, como por cierta urgencia en la construcción prosódica del poema, una especie de arrebató en la dicción que hacía de la prosa amalgama ideal para la diversidad aún no discriminada de un mundo en cambio.

Concretamente, una mirada más detenida a estos poemas en prosa de Luis Antonio de Villena en su primer libro, *Sublime solarium*, de 1971, revela una naturaleza híbrida entre lo versicular, recogido en largos párrafos con inicio de versículo más escorado hacia la izquierda, y la propia prosa en poemas que suelen recurrir a la división paragrafíca, extensos como son, y que van desgranando la superabundancia de sus contenidos, en gran medida con referencias a personajes históricos, como reza en los largos títulos, otro rasgo de la archiestética novísima, o, entreveradas aquí y allá, referencias a los nuevos mitos urbanos. Tiñe todo el conjunto una mirada nostálgica en su retrospección, y un canto desasosegado a la belleza inasible, a la muerte que acude al poema dejando un reguero de carmín muy detectivesco. En todos estos casos, eso nos importa señalar, el poema en prosa acoge un período de gran amplitud, en ocasiones constituyendo cada párrafo una sola oración, nombrando, en el hilván holgado de una puntuación nada estricta, toda la abundancia de un mundo perdido. Queda el poema en prosa así a modo de cornucopia en la que recoger los frutos de lo efímero.

Syrtes, con una presencia mayoritaria de poemas en prosa entre sus páginas, es el libro que sigue, aunque fue publicado sólo mucho tiempo más tarde. Concluido en 1972, ya en nota a su poesía completa revelaba Luis Antonio de Villena (1988: 65) la existencia del mismo, a la vez que celebraba su silenciamiento, pues ello habría repercutido en el libro inmediatamente posterior, el cual salió así más acendrado y denso. *Syrtes* ha visto la luz en fecha cercana, en el año 2000, si bien se recoge entre paréntesis la fecha de composición original. El preámbulo de cinco páginas a esta edición reciente ofrece la oportunidad de estudiar con más detalle la proclividad inicial de Luis Antonio de Villena a la expresión poética en prosa. Por de pronto, es significativo el título con el que se abren las líneas introductorias: "Autorretrato con 20 años", es decir, la temprana edad a la que escribió el libro es dato resaltado por el autor.

También las lecturas de entonces que delatan una predilección por poetas comúnmente relacionados con nuestro objeto de estudio: Baudelaire, Rimbaud, los simbolistas; también el surrealismo (Villena, 2000: 9). Y en el liminar, suponemos que coetáneo a los propios poemas, el autor resalta su talante indagador, un rasgo que posteriormente ha consignado como propio de la poesía en prosa (Villena, 1999: 18).

Una buena definición de estos textos nos la brindan las reseñas de prensa que se han hecho eco de su recepción, “poemas en prosa que contienen perlas de narraciones” (Cobos, 2000: 10); a la par que se abunda en lo ya apuntado en nuestro estudio acerca del poema en prosa como “tipo textual que en aquellos años era un gesto de absoluta modernidad [...], de ruptura con lo inmediatamente precedente” (Blesa, 2000: 17). Y es notorio señalar que el entronque se hace también con la obra en prosa del 27, pues, como recuerda en esta reseña Túa Blesa, *Syrtes* es coetáneo de la edición por parte del propio Luis Antonio de Villena del libro de poemas en prosa de Vicente Aleixandre *Pasión de la Tierra*. En ese gesto de recuperación, en ese dar la espalda a la grisura circundante, explica el crítico el recurso a la forma poética que nos ocupa. Y lo hace tildando esa mirada, aniquiladora en lo que elige ignorar, de transgresora. Túa Blesa adelanta además un nuevo vector presente con más fuerza en esta segunda obra del poeta, la aventura del lenguaje, una preocupación que llueve sobre mojado en toda aproximación a nuestro objeto de estudio.

Pero quizá lo más destacado de este libro sea la veta ensayística que lo recorre, el sesgo hacia lo reflexivo que tiñe la mirada incluso en algunos poemas en verso (Villena, 2000: 48) hacia los mitos, la historia o la naturaleza. Quizá a eso se refería el poeta al decidir silenciarlo, a una temperatura menor en lo lírico que sí se alcanza con *El viaje a Bizancio*. Pero el talante meditativo ostenta una riqueza innegable, de manera que, en estas primeras obras de Luis Antonio de Villena, el poema en prosa conoce

registros muy diversos: la enumeración sobreabundante, la propensión reflexiva, la intensidad lírica. La elección del formato es, para este poeta, una apuesta independiente del tenor cantado en ella. Casi se diría que una voluntad mayor, o previa, le impone a la dicción el recorrido de la prosa, que el poema en prosa se adopta, como ha afirmado Túa Blesa, como rasgo casi generacional de expresión en su poética. Y recordemos que Luis Antonio de Villena es uno de los poetas que con más ahínco y continuidad ha defendido su militancia en la aventura novísima. Parece, entonces, que se pueda unir en su caso el ejercicio en nuestro objeto de estudio con esa etapa que él mismo gusta denominar *venecianismo*.

El viaje a Bizancio, de 1974, es, en efecto, un libro bastante más adensado en la expresión que los anteriores. Y aquí, si bien aún predominan períodos largos y enumeraciones, la dicción se ha informado desde dentro de una intensidad y una profundidad ausentes en las entregas previas. Y este plano expresivo se corresponde con un contenido menos dado al canto nostálgico de lo efímero; o, mejor, levantando ese canto desde una altura y temperatura vivenciales mayores. Aquí la experiencia narrada — prima el tiempo diegético del imperfecto, un *illo tempore* ahora interiorizado y por ello más sentidamente auténtico— conoce apropiación al corporeizar el texto el *locus* simbólico referido: es como si la ubicación en Bizancio del trasunto alegórico del libro hubiese dado de sí un microcosmos poético radiante en su autosuficiencia. Hay por ello también, por la aglutinación en torno a un vector central de ideaciones, menor presencia de semas culturales, aunque éstos persisten, y se cifra en un discurso fijado formalmente como es el caso del soneto a Ucello, pintor, como veremos, que también fue objeto de la atención de Jenaro Talens. Sin embargo, aún no estamos ante la voz más personal del poeta. De hecho, el libro se abre con poemas en prosa muy cercanos a otra de las

constantes del fenómeno, la traducción, en este caso de los poemas arcádicos que Yeats dedicara al mundo bizantino.

Sí aparece su voz ya en *Hymnica*, de 1978, donde se pueden leer poemas que, desde el inicio, inauguran una personal y segura forma de decir –el poeta se permite, por ejemplo, aludir a su propia biografía en los títulos–. *Hymnica*, la afloración plena del canto, será también la de la personalización de la escritura y la ausencia del poema en prosa, aquí reducido a un primer y único texto que inaugura la serie. Y de nuevo se asocia la mayor dejación del cultivo de nuestro objeto de estudio por parte de un poeta con su proceso de maduración. Un crecimiento en este caso paralelo al de la identidad, la franqueza del deseo homoerótico y su *locus* definitivo: los ambientes noctámbulos de la urbe. Cuando el deseo deja atrás su abigarrada copia de referentes ideales y se hace cuerpo concreto, cuerpo de nadie en todos, el poema en prosa pierde protagonismo. “El poema transforma la realidad para resolver/ el deseo” (Villena, 1988: 175). Y esa mayor conciencia poemática, de las posibilidades de corporeización del poema, se produce a la vez que se va dejando, se ha dejado ya, atrás el poema en prosa, hasta aquí metonimia insuficiente de los cuerpos; substituido ahora por el verso, canto llano desde ahora de los mismos. La prosa en el poema constituía magma mostrenco en el que ensartar retazos de identidad en el formol de la nostalgia. Resquebrajado el bloque, en perfecto mimetismo para con el proceder simbolista, el poema en prosa da paso aquí, como en tantos otros casos, a la prosa del poema.

8.3.4 José Miguel Ullán

Siguiendo con este recorrido por la poesía decantada en prosa en la obra de algunos poetas de los años setenta en España, es conveniente que nos ocupemos de José

Miguel Ullán (1944), quien también se entregó a la práctica del fenómeno. Vemos que la nómina de autores abarca todo tipo de estéticas, haciendo coincidente el encuentro en el poema en prosa bajo una única pero significativa coordinada: hablamos de poetas que empiezan a publicar, y a hacerlo con asiduidad y vigor, en torno a los primeros setenta, en ocasiones algo antes, validando la hipótesis de quienes buscan para este fenómeno rótulos ecoicos del sesentayochismo. José Miguel Ullán, sin embargo cifra su dedicación a nuestro objeto de estudio ya dentro de la década que nos ocupa. Miguel Casado, en su voluminoso estudio a la antología que canoniza al poeta, llama la atención sobre una innovadora naturaleza del texto poético ya presente en *Maniluvios*, el cual la editorial El Bardo publicara en 1972. Benigno León (1999: 275), quien recuerda la entrega de Ullán al fenómeno de forma aún poco nítida en su anterior entrega, *Mortaja*, se encarga de marcar el paso adelante que supone *Maniluvios*. Destaca por su parte Miguel Casado cómo este libro inaugura una nueva realidad textual, autosuficiente, no fundamentada en espacio alguno mínimamente real, algo que llega a denominar “drástica radicalización del cuerpo lingüístico” (Casado, 1994: 31). Y nos preguntamos si esa nueva autonomía de la escritura, no menos transgresora en su propuesta extrema, tiene que ver con el hecho de que aparezca el poema en prosa con fuerza en su poética. Se ha señalado también en este poeta “la ruptura del sistema métrico-rítmico que, seguramente, corresponde a la crisis y ruptura del ritmo de creación” (Pereda, 1979: 39). O, más recientemente, se ha recordado cómo en ese libro “la prosa se contrae, se escande con artificio el verso, el ritmo va y no viene, se distorsiona asimismo la sintaxis, se acalla, en suma el poema” (Mori, 2002: 32). Por nuestra parte, recordamos la *crise du vers* que, como veíamos antes, antecede a la aparición del fenómeno prosístico en la poesía. En el caso de José Miguel Ullán, Miguel Casado atribuye esta nueva potenciación textual a un alejamiento del yo, algo subrayado

ya en la mini-poética que ocupaba la contraportada del libro en su edición original¹⁹⁰. Y ya hemos señalado aquí esa distancia para con el sujeto de la enunciación como uno de los posibles vectores tipológicos del poema en prosa. Abunda Miguel Casado en su estudio en la nueva condición métrica de este texto, y alude al título del poema que encabeza este *Maniluvios*, “Razón del tacto”. Y, de nuevo, la crítica más reciente reitera la naturaleza conflictiva del poema: “La breve (y engañosa) prosa de ‘Razón del tacto’ desemboca en ese árido paisaje emocional de un sujeto en formación” (Mori, 2002: 349). A nosotros, nos parece de interés ese nuevo sentido ajeno a la convención de la vista que busca un soporte diverso, una nueva rutina visual y de escritura: “un cuerpo entero entre cuerpos; volumen perceptivo, consistencia física, materia en materia” (Casado, 1994: 37). Se trata de afirmaciones que ilustran a la perfección aquellas palabras de Pérez Juliá acerca de la naturaleza perceptiva del párrafo; y su constancia como unidad de composición en un nuevo panorama poético: el que opone a la esbelta altura de lo versal, la extensión sin traba de la prosa, el adensamiento, la compacidad de un discurso que busca reintegrarse en la materia. El tacto convocado en el título del poema es a su vez tentado en la plasmación tangible de su aparición, prácticamente más abarcable por las manos que con la propia vista, sobre el blanco de la página. Y el texto, con incrustaciones de un registro explotado en libros anteriores por el poeta, de un gusto local muy claro, alude desde dentro a esa *materialización* de la escritura, esa “plenitud del roble para escapar a lo certero” (Ullán, 1972: 9), elevación del discurso para sumergirse en su propia oscuridad, su extensión sin límites en la prosa, y así huir de lo discreto, lo pautado. Y se trata de un poema que, a la vez, acoge un mínimo trasunto

¹⁹⁰ Hay que tener en cuenta que este texto de la contraportada hace alusión también a la capacidad destructiva para con el *bios* y la huella, se entiende, que despliega el acto poético. Se trata de una capacidad de borrado que también buscará, como veremos, Leopoldo María Panero. Otra coincidencia entre ambos puede ser la del romanticismo latente, legible para el caso de Ullán en la congruencia estética y vital que, al fundir ambas coordenadas, esencializa su discurso (Casado, 1994: 34).

narrativo, retazos de una infancia. Es decir, se conforma también en el tenor de lo computado a una mínima tipología del fenómeno.

Hay coincidencia en estos poemas además, conviene señalarlo, con el método de composición generacional tipificado como viéramos por Prieto de Paula, la técnica del *collage*, la cual se plasma en este libro como “yuxtaposición de materiales, con frecuencia pastiche que señala su denuncia con dedo corrosivo” (Casado, 1994: 43). Será el tenor de esa denuncia, por activa o por pasiva, lo que defina, como vamos viendo en este capítulo, unas y otras estéticas. Por de pronto, parece que la de Ullán se alinee con la de su contemporáneo y paisano –insistimos en que el criterio geográfico no parece gratuito–, Aníbal Núñez. Pero queremos destacar también la difícil asunción genérica que ostentan estos poemas de Ullán, como toda su obra, incómoda en la cuadrícula extrema de lo taxonómico. Miguel Casado, quien ya viéramos tuvo dificultades para trazar rectamente la filiación genérica de la obra de Gamoneda, nunca, como entonces, habla de poema en prosa, sino de *cajas de prosa*, “recorridos por armonías en que se reconoce la huella del verso clásico: la prosa juega a recortarse como verso y el verso fluye en la continuidad de la prosa” (Casado, 1994: 46). La denominación es especialmente afortunada porque, además de evitar la noción siempre aporética del género, introduce una reflexión de interés: la del poema en prosa ajustándose con más naturalidad, no sólo al ritmo del pensamiento, sino a la propia estructura de enmaquetación, a la caja de imprenta. Y no dudamos que la plasmación de estos textos sobre la página impresa, al acentuar los márgenes, problematiza el poema adelgazando los límites de la propia prosa, ofreciéndose a modo de cubos, teselas huérfanas en el blanco que al limitar el espacio textual hacen conflictiva la propia estructura sintáctica, pues cada palabra es a su vez pieza de ese mosaico: “Más que indagación, el poema es contra-dicción, radicalidad inexpresable que segrega, entre

moles de mudez, grumos de sentido sin referencia y sin teoría” (Provencio, 1988: 107). *Cajas de prosa* es, pues, una imagen feliz para definir un discurso que se desenvuelve en unidades más pequeñas hasta el infinito. Ahora bien, estos textos iniciales, comprimidos dentro de lindes muy escuetos, constituyen en realidad, según avisan las acotaciones pragmáticas, los títulos entre paréntesis, preámbulo de la cosa en sí, el poema, sección que figura en segundo lugar y consta de media docena de textos en prosa, éstos convencionalmente plasmados sobre la página. El uso y beneficio del potencial icónico del texto es aprovechado con fruición por José Miguel Ullán, quien a su vez cuestiona desde dentro las propias rutinas de escritura y recepción del fenómeno poético. “El umbral del poema”, “La resistencia del poema”, “Nacimiento del poema” y “Límites del poema”, los títulos progresivos de estas auténticas tachuelas de escritura, alegorizan con su cuerpo, sólo o primeramente ofrecido al tacto, como deja palpable su voluntad de impenetrabilidad, la operación de acercamiento al hecho cultural en sí: el festín de los sentidos, no circunscritos a lo táctil, que depara al lector la inmediata aparición de “El poema”, primero en prosa, como ya hemos referido, luego en una compartimentación versal radical en su cortedad. Por eso abundan las sinestesias en estos preliminares. Y esa fusión sensorial atañe también al discurso, fundido en palabras que acoplan su extensión y vecindad a los márgenes táctiles del texto, fusión de idiomas, también, en una jerarquización sintáctica más ocupada en subrayar la propia epifanía de las palabras –su semejanza fónica, una forma de repetir la matriz inicial en combinatoria puramente sonora– que en coadyuvar al sentido, fruto táctil y no visual de esta poética. La propuesta que José Miguel Ullán hace para nuestro objeto de estudio no conoce parangón entre sus coetáneos y muestra una conciencia de operar sobre valores genéricos previos, sobre una forma poética recibida y amoldada a la horma personalísima del decir, que hasta entonces no habían sido explotados, salvo quizá en

otra época por un César Vallejo, con tanta voluntad y militancia. A su vez, la configuración metapoética de su discurso, el uso de la forma poema en prosa para preludear y hacer conflictiva la propia noción de poema, lo ubican en la tradición más avisada de práctica del mismo. *Maniluvios*, abluciones de la mano para lavar al sujeto, para buscar su objetiva mirada –así acaba el libro, con prosa final de Edmond Jàbes (Casado, 1994: 39) – sobre la página.

El libro que sigue a éste en fecha de composición, *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, de 1973, vuelve a poner en escena el discurso prosístico, si bien esta vez en formulaciones más parecidas a la prosa del poeta, término de Fredman, que al poema en prosa propiamente entendido. El cotejo del mismo, por breve que deba ser, ofrece resultados de interés para nuestro estudio, no menos al ofrecer la oportunidad de compararlo escuetamente con otra prosa de poeta que más adelante analizamos: la de Jenaro Talens. *De un caminante enfermo* glosa un soneto de Góngora (Casado, 1994: 49). Y lo hace con originalidad y detenimiento notables. La prosa ocupa la primera parte –la estructura del libro mimetiza la arboladura cuatripartita del soneto, correspondiendo la parte en prosa al primer cuarteto, una serie de citas extractadas de autores áureos al segundo, con comillas que marcan filiación, y diverso material gráfico a cada uno de los tercetos–. Aquí se engarza cada una de las palabras de la composición de Góngora, las cuales vienen subrayadas, de una forma que hace imposible reconocer el discurso previo si no es aislándolo como propone la marca o resalte. Esta prosa funciona así a modo de receptáculo mostrenco y natural de la joya gongorina, como ganga que la nutre y soporta. Se consigue de tal forma retrotraer el discurrir del tiempo al hacer de la obra propia lecho primigenio del texto antedatado; de la prosa, el bloque integral en el que engarza la poesía. Casado (1994: 58) habla con justeza de sustracción de estas palabras al discurso originario. Pero hay más. Hay

también restitución al propio y, de suyo, *apropiación* de las mismas. De manera que si, como veremos, la prosa del poeta Talens aglutinará lo por venir en la constitución de un discurso en apariencia previo, crítico y reflexivo, ésta de Ullán lanza su labor de recepción a lo ya pasado y allí se sedimenta en un ejemplo inusitado de originalidad frente a la tradición. A la cual no sólo niega, sino que hace depender de su propio impulso. Y esta voluntad beligerante, una muestra más de lo ambicioso del proyecto, viene subrayada por la cita inicial de Fray Luis de Granada, la invitación a “tomar la lanza para pelear” (Ullán, 1976: 7). Lo significativo es que la batalla, la *contestación*, se libra en el terreno de la prosa. Y si esta prosa, compartimentada en cajas, licuada en los poemas que daban forma al libro en *Maniluvios*, se vestía allí de un registro localista, pluralizado junto a variedad de idiomas y registros, aquí se equipara la predominancia del primero con la afluencia mayoritaria de una jerga a medio camino entre la crónica militar y el manifiesto político –no hay que olvidar que el poeta fue un adelantado, igual que Aníbal Núñez lo fue de la causa ecologista, del pacifismo y la objeción de conciencia–. El efecto es doble: el préstamo gongorino subrayado desvela la vaciedad del discurso envolvente; éste, a su vez, potencia y ahonda la miríada de connotaciones presentes en el vocablo extractado, como todo fragmento, el cual, denunciada su nueva faz a la luz del cambio lingüístico que ilustra sobremanera su reubicación sintáctica, conoce una suerte de liberación, una explosión de sentido que irradia su poder significacional en el trecho de prosa que lo engarza. Hay una suerte de equilibrio, de compensación casi en esta lucha dialéctica en la que lo banal del envolvente se dignifica un tanto gracias a la excelsitud de lo engastado. También al revés. Aquella victoria conservadora que Monroe viera en el diálogo prosa-verso de Novalis, el triunfo ulterior de aquél, conoce aquí unas tablas, un renovado prurito de objetividad rabiosamente moderno en la verdadera batalla, la del poder discursivo. En ella la poesía, eso ilustra el

engarce, opone su concentrada significación a la dilapidación que es la prosa. A su vez, ésta esgrime en su discurrir una mayor atención al mundo y a los conflictos políticos, “LA CUESTIÓN PALESTINA SIGUE SIN SER PLANTEADA ABIERTAMENTE” (Ullán, 1976: 18), o sociales, “la inclusión de la mujer en el mundo del trabajo es un hecho irreversible” (Ullán, 1994:36), frente al torremarfilismo de lo poético –no en vano cada palabra de Góngora se manifiesta en forma de túmulo, de paradigma–. Y todo sin hacer ascos al potencial de crítica de la propia escritura, el filón metapoético, que Ullán concede a este discurso:

la dualidad del párrafo que acabo de reproducir no ofrece la semilla de otra situación aunque por supuesto lo mismo pudiera explicarse a partir de la inserción del dedo en la dinámica de la negación y no por evolución antipoética e independiente lo cual a su vez desborda el cuadro fijado en los inicios del proceso (Ullán, 1976: 40).

*Párrafo, dinámica de negación, evolución antipoética, cuadro fijado, ¿no ilustran estos términos de modo agudo la crítica de lo poético, en tanto que versal y monocordemente entendido, que la prosa lleva a cabo? La *crise du vers* que conoce la poesía española por aquellos años, tal y como era percibida por sus practicantes más inconformistas, como una forma de expresión poética que se quería dejar atrás en unos casos, renovar desde dentro en otros, vive una virulencia en la que el poema en prosa constituye recurso de contestación fundamental. El dragón, como afirma Ullán en este mismo lugar, solicita un faisán nuevo: al numen, a la fuerza consuntiva del poeta, le cabía la novedad de un plumaje otro, “luego no basta con escribir versos le responde el espejo al cantor en cambio añade éste tampoco basta con no escribir versos” (Ullán, 1976: 45). El debate, sometido a un exigencia de objetividad palmaria, es constante e interiorizado en la propia carcasa de lo escrito.*

Pero el poeta busca nuevos caladeros para su expresión, incómoda con el arnés que le venía impuesto. *De un caminante* ya apuntaba en su secuencia final la incorporación del recurso gráfico al armazón del libro, la urdimbre del discurso en todo tipo de discursos. Esta senda conduce a dos libros singulares: *Frases*, de 1974, y *Alarma*, de 1976. En el primero, el minimalismo riguroso de la escritura lleva a contraponer frases fragmentarias frente a la exuberancia gráfica de la página contigua. *Alarma*, por su parte, cifra esa urgencia en otra suerte de contraposición que ya conocemos: la marca de palabras, mediante subrayados y enmarcados, dentro de un *continuum* de prosa. Esta forma de resalte, practicada en la glosa al soneto de Góngora, se intensifica con el tachado, mediante gruesos trazos negros, del resto. El fenómeno es, ya se puede colegir, opuesto al que ofrecía *De un caminante*, pues en *Alarma* el viraje es desde el texto antedatado a la palabra rescatada y apropiada en su prístina aparición o supervivencia al proceloso ámbito de la prosa, visto ahora, más que como lecho nutricio, como pura amenaza. El juego de luces y sombras, la crítica discursiva al propio discurso y a cualquier esbozo de poder u omnipotencia sigue siendo tenaz, sigue practicando, dentro de la constante que supone mantener un unidad mínima de sentido, la palabra, la frase, una operación de derribo que sorprende por la variedad de recursos.

Así, extremada al máximo la tensión del discurso poético, llegamos a *Soldadesca*, que aparece al final de la década, en 1979, aunque Casado (1994: 155) antedata su escritura a 1974. La prosa predomina aquí, hasta el punto que la crítica lo ha leído como obra de ficción. Pero la obra de Ullán, nos recuerda Casado (1994: 58) se atiende con sana incomodidad a taxonomizaciones. Conviene hablar en su caso, más que de diversidad de géneros, y vienen a la memoria las palabras de Gamoneda al respecto, de pura *escritura*. Y *Soldadesca*, nuevo envite del autor a la causa bélica que le llevó a exiliarse durante un tiempo, confunde a los críticos por la *exterioridad* de su palabra

(Casado, 1994: 60), una plasmación sobre la página en texto *descantillado* –es símil de Aníbal Núñez– limados sus bordes, fluyendo sin interrupción, sin aristas. Limadas las referencias genéricas, lo que antes era riqueza sobreabundante de iconicidad textual deviene ahora espacio romo. Y es esa renuncia al diálogo de las formas, mal entendida como dejación de lo que se suele tomar, con más simplicidad que acierto, por escritura experimental, lo que desvía la mirada poco atenta hacia el universo de la ficción. Pues si se toman prestados los usos de ésta, el tiempo diegético del imperfecto, por ejemplo, la pretensión de crónica, el renovado gusto arcaizante en el decir, se aborrece por otro lado toda puntuación y la escritura sigue campando a sus anchas por los predios de la prosa para elevar a una altura necesaria el ejercicio de la Poesía, ese “himno virtual contra toda fanfarria” (Ullán, 1994: 255).

Hay otros usos prosísticos en la obra de Ullán, pero exceden el límite cronológico que nos hemos impuesto. Rebasan, también, la condición de tentativa de las formas para insertarse ya en la plena expresión poética, alternando en singular logro con lo versal, una vez madurado, acendrado en su extremosidad, el discurso. Un ejemplo lo constituye la poética que precede a su selección en *Joven poesía española (apud Provencio, 1988: 110-11)*. Allí, ya al filo de una nueva década, da feliz entrada a este tipo de texto partícipe a la vez de ambos soportes, prosa y verso, unificados en común blindaje sobre la página. Ello le permite atender con suficiencia a los requerimientos del ritmo, alternando metros tradicionales, bien en los inicios de poema, bien al final –“Yo le saco la lengua, alargó el paso” (Provencio, 1988: 110), un perfecto endecasílabo–; pero también mostrarse atento, incluso en esta cala que es, no lo olvidemos, un texto proferido a modo de poética, a intensidades líricas poco comunes en los poemas en prosa de sus coetáneos. Y ello sin renunciar a fogonazos de demoledora crítica, fusión favorecida por la doble valencia del texto. Es decir, aprovecha con decisión la

proclividad metapoética de nuestro objeto de estudio. Este formato, con idéntica polaridad, es mantenido por el poeta en entrega sucesivas. Y es que Ullán, a diferencia de otros poetas coetáneos suyos que se acogieron al poema en prosa sólo en un inicio, pertenece al grupo de los que nunca abandonaron el recurso a nuestro objeto de estudio en sus libros posteriores. ¿Responde así a una opción de principio plenamente consciente de sus posibilidades? ¿O es más bien la poliédrica expresión de un discurso que siempre ha rebosado los formatos al uso? Sea como fuere, la huella dejada dentro del mapa que venimos trazando de la práctica en prosa para la poesía de los años setenta en España es indeleble y enriquece cualquier tipología del mismo. Exige también, un rigor parejo a su constancia en todo acercamiento a la misma, una militancia equidistante en su recepción: “las palabras del cantor quien no las cree no las entiende” (Ullán, 1994: 263).

8.3.5 Eduardo Hervás

La práctica de la poesía en prosa también ejercitó a Eduardo Hervás, pseudónimo utilizado por Eduardo Gómez González (1950-1972), fallecido prematuramente y cuya obra se ha recogido en un solo volumen con posterioridad. Ya hablamos de Hervás en la parte teórica de este estudio. En concreto, su alusión aforística a la frase como concentrado universo de sentido, a medio camino, eran palabras de Turguénev, entre la pretensión y el fracaso. Hay que decir que en esta *Obra poética* (Hervás, 1994), se recogen siete poemas en prosa repartidos entre los diversos libros y textos dispersos reunidos que constituyen su producción. La atención dispensada por Hervás, poeta del rigor extremo que constituye la voluntad de congruencia total –y

trágica— entre vida y obra, a la poesía en prosa, en sintonía con sus contemporáneos, merece un breve análisis.

Hay que tener en cuenta que murió en 1972, es decir, su obra apenas se adentra en la década que nos ocupa. La atención al poema en prosa en la misma, pues, demuestra un interés previo a la estricta encrucijada de 1970; un motivo más, si cabe, para antedatar la propia denominación de todos estos poetas a tan redonda fecha. En su introducción, Rafael Ballester (1994: 14-15) pone en relación la obra de Hervás con el surrealismo y también con el estructuralismo, señalando en esta predilección la precocidad del poeta. También alude a su labor de traductor (Ballester, 1994: 16) como elemento de importancia en la propia formación. Además, se constata el gusto metapoético que informa su obra (Ballester, 1994: 18), reducida a dos libros publicados: *Intervalo*, de 1972, y, con posterioridad a su muerte, *Perfecto fuego*, de 1979. De la semiclandestinidad en que ha vivido y vive esta obra da noticia la única reseña de la época a su libro *Intervalo*. Allí destaca el autor anónimo la originalidad y “descentramiento” de su poesía con respecto a la de sus contemporáneos (Ballester, 1994: 20). La única afinidad que parece hallarse es para con la apuesta poética, pero también vital en su extremosidad, de otro de los poetas que aquí estudiamos, Leopoldo María Panero (Ballester, 1994: 22). En este sentido, el editor no duda en calificar a Hervás de adelantado de la renovación novísima, tanto en los prolegómenos de su obra, allí donde aflora la nueva sensibilidad luego divulgada por Castellet, como en la problematización del propio texto poético que hallaría en Guillermo Carnero su formulación más avanzada (Ballester, 1994: 29). Vemos cómo se apuntan aquí perspectivas de estudio muy en relación con la forma poética que nos ocupa. También parece pertinente para nuestro trabajo consignar la atención prestada por Hervás a la plasmación gráfica del poema, como demuestran las notas sobre puntuación que rescata

Ballester (1994: 31), las cuales denotan una reflexión madurada sobre el valor iconográfico de la escritura. Parece aquí oportuno hacer referencia a un interés en el intervalo, recuérdese, título de su libro más granado. La relevancia nos parece es para con la escritura fragmentaria; pero también para con el espacio en blanco, forma en la que parece buscarse una potenciación del movimiento –no en vano la obra de Hervás debe mucho al cine–, precisamente en torno a la unidad mínima de sentido sintáctico, de montaje, podemos decir tomando un concepto del universo filmico: la frase. De esta unidad compositiva, el poeta deduce una serie de oportunidades combinatorias que culminan en mini-teoría del verso, el cual se concibe como turno, alternancia (Ballester, 1994: 36). Y tal y como se presenta esta *Obra poética*, haciendo culminante el libro *Intervalo* en el centro, los poemas en prosa quedan a ambos lados del mismo, en su prehistoria, por así decir, y con posterioridad a él. Esto es, parece que en la esbozada obra de Hervás también pudiera hablarse del poema en prosa como un estadio previo de reflexión poética hacia la madurez. Como si el poema en prosa conociera desafecto una vez que se han acendrado las posibilidades de combinación, de alternancia, que ofrece el componente fundamental, la frase:

- I) *En tanto que proyecto: comienzo del lenguaje en el que la totalidad astillada se da como elipse.*
- II) *En tanto que proyección: junto al comienzo del lenguaje se da un comienzo de dispendio organizado de lenguaje [...]
Podemos pensar el lenguaje poético como un intervalo (en)con lo blanco y (en)con el vacío, espacio. El ritmo, la danza concreta entre las palabras, es cifrable a intervalos (Ballester, 1994: 36).*

Estas notas del poeta, rescatadas por Ballester para su edición, ilustran sobremanera la conciencia que Hervás tenía de operación sobre el medio poético. La *totalidad astillada* como elipsis, el *dispendio organizado* del lenguaje, el diálogo con el blanco de la página nos hablan de una opción por lo versal tras la reflexión profunda de sus máximas

implicaciones. Tras haber experimentado, también, con la poesía en prosa, como digno heredero de la tradición más continuada del mismo, la francesa. Porque si “el intervalo es la distancia que vacía de sentido el origen y abre paso a la escritura” (Ballester, 1994: 37), el verso se toma como lugar radical de manifestación poética sólo tras abandonar el limo inicial, el bloque mostrenco, en tanto que no cualificado, de la prosa. El periplo de toda una generación desde la poesía en prosa hasta la necesaria prosa del poema había sido previsto y ejemplarizado en la propia creación de este poeta fugaz y antedatado a su época. Su corta trayectoria sincretiza en apenas unas páginas la evolución de toda una década. Esa anticipación, parece claro si tenemos en cuenta lo apuntado antes en torno al intervalo y las posibilidades combinatorias de la unidad frástica, también se da en el uso del *collage*, una de las señas de identidad de la aventura novísima y otros riesgos colindantes.

La proclividad metapoética de la obra de Hervás se da ya en un poema en prosa inicial, de hilván narrativo y referente mítico en el título –“La adoración de los Magos”, otra coincidencia en la subversión para con Panero, como veremos¹⁹¹–. Aquí, el trasunto de lo computado, el relato de iniciación estructurado en biografía, acoge una reflexión ilustrativa de lo que acabamos de señalar: “La luna se le aparecía como esfera de reloj en blanco: sus rayos en prisionero trayecto de péndulo abarcaban las líneas de su escritura” (Hervás, 1994: 58). El blanco, la lucha contra su abismada naturaleza, la alternancia pendular, la abarcabilidad, en definitiva, son rasgos de una poética que quedaba esbozada en su potencial y presciencia ya desde el magma prosístico de un primer poema. Los otros textos en prosa que recoge esta *Obra poética*, un tanto palimpsestica si exceptuamos el libro exento publicado el mismo día de la muerte del autor, *Intervalo*, huyen de formulaciones narrativas y buscan, en su brevedad, sumidos

como están en la duración de un único párrafo, iluminaciones de escritura aparentemente surrealista, pero dirigida hacia la reflexión teórica. Todos tienen título, lugar aprovechado por Hervás para urdir lo que se ha señalado como impronta personal hasta el extremo de este admirador de Góngora: la aliteración. Como el poeta áureo, parece Hervás cubrirse de la piel del ritmo en su dialéctica mirada al mundo. Un frenesí que cultiva la gratuidad fónica como método, uno más, de eludir los resquicios de poder, también de autobiografía, que pone en escena todo discurso¹⁹². Pero bajo esta aparente hoguera de las vanidades fónicas, lo que alienta es un fuego más digno, la llama continuada de una reflexión casi obsesiva en torno a la naturaleza de lo escrito, fenómeno que conoce formulaciones varias: el abismático papel en blanco –“párpados sin pestañas” (Hervás, 1994: 64)–, la condición dialéctica del trazo en el papel –“página cópula lenta de lineares lemures” (Hervás, 1994: 66); “remanso caligráfico para el escucha de los roces” (Hervás, 1994: 73); “el edificio de su rótulos” (Hervás, 1994: 74) –. Conflictiva naturaleza, en fin, que aúna texto escrito, mundo y cuerpo –huella surrealista– en una problematización del signo escrito. El poema en prosa le es sumamente útil a Eduardo Hervás, y como tal lo usa, abandonándolo cuando halla una forma congruente con su mirada alternativa, dentro de la tradición metapoética que siempre ha ofrecido el fenómeno. Otro texto, “Secuencia-matriz-ida (Un título, un paisaje)”, ofrece ya en el rótulo una intensificación del proceso. Es el único poema en prosa plasmado en párrafos, las ventanas inauguradas por Bertrand, y los términos que convoca, desde la matriz hasta el paisaje, figuran en las páginas precedentes como vía de acercamiento a nuestro objeto de estudio. La reflexión sobre la escritura sigue en este

¹⁹¹ Un nuevo punto en común entre estos poetas es la peculiar forma de entender el fenómeno metapoético: “Lo que en Hervás es un yo conceptualizado, convertido en texto, en Leopoldo María Panero es un yo que se ‘dice’, es pura palabra poética” (Palomero, 1987: 28).

¹⁹² Son de referencia las *Actas del IX Seminario Internacional del ISLTYNT de la UNED, Poesía histórica y (auto)biográfica* (1975-1999) (Romera Castillo, 2000). Como se deduce del título, muchas de

poema largo, pero culmina en su final, no en vano este texto antecede al libro de madurez, *Intervalo*. La secuencia descubre esa incomodidad de lo matricial, la frase aquí, como ya sabemos, para plasmarse en lo que, nada más recogerla, la traiciona: la página. La frase, en verdad, “precede al trazado de lo que la designa” (Hervás, 1994: 82). Todo esto resume perfectamente el conflicto evolutivo del autor, los meandros de una escritura dialéctica hasta aceptar su propia sinuosidad y hacer de ella un arte combinatoria, pura alternancia, en la que las frases, “alternan su intervención, cuantitativas, negro sin negro, su cualidad diferencial, blanco sin blanco” (Hervás, 1994: 83). En ese juego de presencia y ausencia –nuevamente el par en la tipología del poema en prosa–, en su necesidad y en su fracasada síntesis, triunfa esta escritura. Pero se trata de una estética que llevó al límite las consecuencias de su contradicción: “el que las llama por su nombre rotando así con su misma dialéctica, consigue verlas cuando ellas están mudas, sospecha de los márgenes marcos, él amplía límites y ellas se sangran mutuamente, cuerpos sin cuerpos” (Hervás, 1994: 83). Él y ellas, poeta y escritura, abocados a este duelo sin fin en el que tarea del primero es denunciar en rescate imposible su ausencia en las últimas, con la mutua derrota de la sangre en este paisaje desigual. Porque el combate acaba con un claro perdedor: “confrontadas las líneas, se apelan, se abisman, sufrid su pensamiento: re(encontrar) bordes y re(montar) cursos” (Hervás, 1994: 83). La asunción de la derrota, que ulterior y trágicamente dará en desaparición del propio poeta ante el excesivo desequilibrio que en lo vital originaban las contradicciones teóricas, aboca la aventura textual al abrazo del verso: un nuevo hallazgo de lo liminar, los bordes, y un nuevo recorrido, o remontada, del (dis)curso. A la escritura, en definitiva, sólo sufrible en el respiro que concede el intervalo, la alternancia entre dos ausencias, de una presencia que en su necesidad las equipara. Y al

las comunicaciones y conferencias allí reunidas tratan temas fundamentales en la poesía de la época que estudiamos

menos las confronta, si no las vence. Se trata de ese espacio intermedio en el que es posible la aventura poética; en el que ésta es digna y verosímil: la Aurora, título del poema en prosa que cierra esta *Obra poética* tan original como intensa.

Y, nuevamente, en este poema lo blanco y lo negro, el *yin* y el *yang* de la escritura, conocen formulación fenoménica: el día y la noche. La obra de Eduardo Hervás, como su vida quizás, tuvo lugar en ese espacio imposible de la consumación. Allí sucedió el duelo dialéctico entre blancura y escritura, madre y mujer, realidad y deseo eternamente renovados. Y el poema en prosa sirvió para ese tránsito a las luces imposibles de lo escrito, “para el retorno, el sacrificio y la visión” (Hervás, 1994: 225). La serena visión de futuro de este poeta truncado y eternamente joven dialogó con las formas desde el conocimiento preclaro de lo que es la escritura, “una frase que irrumpe, se dilata, y nos enseña cómo crecer” (Hervás, 1994: 91). Cómo llegar a través de los estratos antiguos hacia el futuro surcando “la historia de sus distintas formas” (Hervás, 1994: 92). Y una de esas formas fue el poema en prosa, hasta llegar, esta escritura – ¿toda escritura?– al conocimiento de que la poesía, toda poesía, es ejercicio de metapoesía, toda unidad, “la unidad a intervalos” (Hervás, 1994: 108).

Resulta ocioso preguntarse si Hervás se habría dado al cultivo posterior del poema en prosa. Lo que sí queda claro, en su caso más que en el de la mayoría de los poetas coetáneos que siguieron parejo recorrido, es que el poema en prosa fue para él, cifrado como estuvo su respeto intonso de la frase en sus inicios, un estadio de ascensión hacia la excelencia en su escritura. Y un apunte más. De no haberse truncado tan radicalmente su trayectoria vital, la poética, dada su propensión teórica, quizá nos hubiese dado lo que no dejamos de añorar: un teórico privilegiado de la forma poema en prosa.

8.3.6 El modelo de Ana María Moix

El ejercicio de Ana María Moix (1947) en la práctica de la poesía en prosa en aquellos años sesenta finales se puede poner en justa relación con el de uno de los poetas que más adelante y con más detalle estudiamos, Leopoldo María Panero. *Baladas del Dulce Jim*, la primera entrega de aquella, precede en un año al propio *Así se fundó Carnaby Street* de éste, si bien no a *Por el camino de Swann*, célula inicial del corpus paneriano. Veremos más abajo que Panero (1979: 111) asume explícitamente haber tomado los usos poéticos de este libro inaugural del de la Moix. Qué grado de credibilidad se deba dar a tal confesión es cuestionable, pues todo el artículo se redacta desde la voluntad de polemizar. Parece ocioso entregarse ahora a un rastreo de fechas e influencias. Hay que tener en cuenta que en el hervidero que precediera a la antología novísima, unos y otros poetas pudieron tener acceso a sus textos y recibir influencia previa a la publicación. De hecho es bien conocida la predilección de Panero por Ana María Moix dentro del círculo de poetas de Barcelona que lo acogieron en su exilio capitalino. La deuda que establece Panero, nos parece, es formal: del tratamiento de la forma. Cómo entra ésta en el poema es peculio exclusivo del poeta. Qué contenidos acarrea, índice de su identidad poética. La copia es, pues, del formato: prosa breve en frases cortas. Unos mimbres que Panero esencializa en su adaptación, y así va más allá de la pura condición de émulo, apropiándose del mecanismo expresivo para su particular edificio poético.

Pero la relevancia de un libro como *Baladas del Dulce Jim* se percibe ya en el prólogo de Vázquez Montalbán para la edición de *El Bardo*. Allí, el novísimo senior presenta a Ana María Moix, su joven compañera de promoción. Nos parece de sumo interés lo que dice respecto al formato adoptado por ésta en los poemas:

Este puñado de imágenes y sensaciones rotas, no se han metido en ningún corsé métrico. No han respetado siquiera el sistema columnario que hipócritamente sostenemos los poetas defensores del verso libre. En una estupenda lección de libertad, he aquí una poesía escrita sin versos (Vázquez Montalbán, 1969: 8)¹⁹³.

La cita revela una posible causa del desafecto progresivo de Vázquez Montalbán por la poesía: su auto-crítica del formato versal podría explicar la entrega posterior a géneros ya consagrados en prosa como el novelístico. Se inicia además con algo que nos parece concomitancia para con el ejercicio de Panero estudiado después: la prosa como soporte recolector de retazos, aquí *sensaciones rotas*. La mirada crítica introspectiva avisa también sobre algo que ya hemos señalado en estas páginas: la *hipocresía*, el engaño semántico –así hay que leerlo– que constituye la eterna vuelta del verso, lejos de la transposición más verosímil, menos hipócrita, pues no se basa en una convención previa, para con el proceso escritural que sí está en condiciones de ofrecer la prosa. Pero sobre todo, el prologuista lee la opción textual de Ana María Moix como venimos leyendo nosotros el ejercicio en prosa de los jóvenes poetas en aquellos inicios de los años setenta: como una apuesta por la libertad, lejos de todo corsé textual. Así, estos “poemas anticolumnarios de Ana María Moix” (Vázquez Montalbán, 1969: 9) son también poemas anticonformistas. O, como lo ha puesto Túa Blesa (2001: 230) aludiendo a la inclusión ocasional de los rasgos que la definición de Baudelaire le había negado, rima y ritmo: poema en prosa que son *anti-poema en prosa*. Quizás a ello aluda el *blurb* inscrito en la contraportada de la edición que recoge toda la obra poética de Ana María Moix entre 1969 y 1972, y que está formada íntegramente por nuestro objeto

¹⁹³ Se ha señalado cómo entronca Vázquez Montalbán con la promoción anterior (S. Martínez, 1990: V-VI). Nos parece que este vínculo, que a su vez es inevitable distancia para con los más jóvenes de los novísimos, informa su prólogo al debú poético de una de ellos. Hablando de poema en prosa, su elogio sin paliativos de la ruptura con la *hipocresía* del verso es un encomio de lo que él y sus coetáneos más estrictos no lograron efectuar: la ruptura del tipo inicial ya descrita. Quizá ello acabara remitiéndole al cultivo de la novela.

de estudio. Allí se ensalza “un corpus poético de factura inconfundible, con especial gusto por el poema en prosa, donde la autora, dueña de una poderosa variedad de registros, ensaya todas las posibilidades de un género que pocas veces ha conocido mejor fortuna en nuestro país” (Moix, 2002: s.p.). Lo que no aclara la nota es por qué tan acendrado ejercicio se quedó ahí, a las puertas de una década singular al respecto. Por qué optó por esta forma para dar a conocer su poesía, desviando su atención posteriormente hacia caladeros más señaladamente narrativos. Sea como fuere, lo relevante del gesto en un panorama no acostumbrado a los nuevos usos es indiscutible.

La contravención será también la apuesta de Panero, quien sin duda pretende subrayar este anticonformismo al dar noticia de su deuda para con *Baladas del Dulce Jim*. Pero la diferencia entre ambos libros, éste de Ana María Moix y *Así se fundó Carnaby Street*, es notoria. No estamos ante un plagio, como parece haber querido insinuar el poeta en un ejercicio inopinado de *captatio benevolentia*, sino que cada uno responde a un sistema poético diferenciado. Mientras que Panero ocupará la extensión del formato prosístico con una proliferación de elementos que sugiere en ocasiones extremadas el collage, con una intención elegíaca que más tarde analizaremos, la pérdida de estas *Baladas* parece otra. Ana María Moix aúna su discurso en torno a un yo femenino tenuemente autobiográfico que, lejos de enumerar los fragmentos que constituyeron su infancia, tiende la mirada más allá: escenifica un horizonte. El propio Panero, al referirse a quien fuera su musa, menciona este libro y alude directamente a un mayor cociente de autobiografismo en la recepción de su obra: “*Baladas del dulce Jim* y su vida son sus mejores libros” (*apud* Benito Fernández, 1999: 253). Porque esa mayor incidencia del *bios* en la obra se recoge incluso en el título que Ana María Moix ha buscado para sus poemas en volumen conjunto, *A imagen y semejanza*, es decir, proponiendo la última a modo de reflejo, más o menos fiel, del primero, de la propia

vida. Hay, en definitiva, menor entrada de elementos variopintos: sus poemas recurren con claridad a una voz central que modula en uniformidad bien la anécdota, bien el canto. Y mientras que éste se demora en una añoranza teñida de la feminidad que informaba las canciones de amigo, aquella, la anécdota, escenifica con frecuencia un entorno muy caro a todos estos poetas: el crimen. Pero, a diferencia, por ejemplo, de Ferrer Lerín y su profiláctica perfección en lo consumado del asesinato, aquí las víctimas –también mayoritariamente mujeres– tienen al menos la reivindicación que supone una mínima denuncia en la demora que subraya esa arbitrariedad. Hay, por lo demás, dos marcos fundamentales: la ciudad, vista más bien bajo perspectiva nocturna, y la orilla del mar. En la última sección, además, juega conscientemente con la variación genérica al titularla “Una novela”. Cada capítulo es en realidad una frase impresa en la soledad de la página. Algunos son auténticos microrrelatos sin nada que envidiar a los más granados de la tradición hispanoamericana: “CAPÍTULO III/ Todos los hermanos eran valientes: uno murió” (Moix, 1969: 51). Llega incluso a ironizar sobre la naturaleza del género que está literalmente ocupando: “CAPÍTULO X/ Todo esto sucederá siempre” (Moix, 1969: 58), buscando hacer del *tempo* de la ficción una circularidad de naturaleza poética. La alusión de la contraportada en clave de loa recogida antes sin duda se refiere a esta problematización del propio poema en prosa en un arco de exponentes de incuestionable riqueza y variedad.

No time for flowers, es el siguiente libro de poemas, también en prosa, publicado por Ana María Moix en 1971. Aquí, el formato de clara filiación baudeleriana que formaba *Baladas* –no olvidar también la sintonía con las propias baladas de Aloysius Bertrán en su *Gaspard*–, da paso a una prosa larga y adensada que supone una evolución notable en la poética de su autora. Por de pronto, gráficamente, el texto se escora en verticalidad a la derecha de la página, disposición del original no seguida en la edición

de la poesía completa (Moix, 2002: 65-96), con frecuentes sangrados y espacios en blanco dentro de cada línea. Parece que estas pausas internas buscasen un acomodo versal. Pero en realidad responden a motivación más profunda: la sincopación e interrupción del discurso. Se hace posible así la alternancia canto-cómputo, haciendo un hueco al primero en el discurrir del segundo. Se dan también acotaciones narrativas: *pensó, contesto*, etc. Es un largo poema que cuenta una historia –trágica– de amor: variaciones sobre la muerte de una chica a manos de quien parece dirigir en esta ocasión el discurso, menos centralizado pero aún hilvanado a un punto de vista dominante, el de su amante. Todo el libro parece la frenética explicación de una muerte, con lo que la distancia para con la gratuidad y asepsia de un Ferrer Lerín, veremos, se agranda.

Un año más tarde aparece *Call me stone*, un único poema en prosa formado por seis párrafos de notable mayor brevedad que la entrega previa. El texto reproduce tónica y lenguaje anteriormente puesto en escena por su autora, especialmente en *Baladas del dulce Jim*, siendo este libro-poema penúltimo una suerte de reedición en formato compacto del universo inaugural. Todo él, como en realidad toda la obra poética de Ana María Moix, rezuma un contenido elevado de narratividad, lo que explica el salto de la autora al género mayor por aquellos años con la novela *Julia*. Su fulgurante aparición en la nómina polémica de Castellet, dada la evolución posterior, dio pábulo a quienes cuestionaban el alcance verdaderamente poético del tomito *Nuevo novísimos*, vista la nómina escasa de poetas en activo que aún ejercían diez años después. La propia secuencia de los títulos de sus libros de poemas avisa sobre esa progresiva sequedad de un plectro que empezó cantando sin ambages desde el altavoz de la balada, denunció el escaso lirismo que conocían unos tiempos sin espacio para las flores, y cuajó por último en las calidades pétreas de una máscara de silencio. Un último testimonio cierra esta obra lírica singular, militante del poema en prosa como pocas, con una muestra-

homenaje a Bécquer, en la que el romántico tardío que inspira el panegírico es interrogado en vena apostrofica y la autora da la altura máxima de su decir lírico, muy próxima en este poema breve y consuntivo, de ecos rimbaldianos como bien exigía el dedicatario, al modelo iluminativo.

Una última reflexión. Este modo de darse la prosa en el poema, especialmente en su segunda entrega, apuntando ya a los veneros narrativos que ocuparán a la autora con mayor dedicación en el futuro, parece guardar no poca semejanza con la evolución que trazara, años después, Ron Silliman (1986:159) para la poesía en prosa estadounidense. En concreto lo que él llama nueva prosa (*new prose*), una prosa de poeta, no exactamente coincidente con la referida por Fredman, pero sin duda de filiación similar, que busca con intención lo narrativo y tiene su entrada en el mercado de lectores de poesía (Silliman, 1986: 164). Similitud que también se puede establecer con el caso de Ferrer Lerín, salvando las distancias. La diferencia estaría, no obstante en que, dado el recorrido trazado por Silliman para la poesía norteamericana, esta ficción poética (*poetic fiction*) es un intento por dejar atrás toda una tradición centrada en la oralidad, mientras que Ana María Moix parece precisamente buscar la entrada de mayor fidelidad oral en esta prosa: la balada, el modelo confesional en *No time for flowers*. Ahí radica también lo diverso de su modelo ulterior para con el de Panero.

8.3.7 Antonio Martínez Sarrión

Otro de los incluidos en la nómina de novísimos, esta vez un senior, Antonio Martínez Sarrión (1939), cultivó el poema en prosa de forma discontinua pero con tres calas significativas jalonadas a lo largo de la década¹⁹⁴. Ya en su segundo libro, *Pautas*

¹⁹⁴ Ha escrito con profusión, además, y con aguda conciencia genérica (Martínez Sarrión, 19995: 7) diarios y memorias, siendo algunos de los primeros muestras limítrofes en ocasiones con nuestro objeto

para conjurados, de 1969, incluye Martínez Sarrión un poema muestra de lo que se ha venido en denominar renglón tirado, es decir, párrafos de prosa sin sangrar y justificados en ambos márgenes salvo por el inicio, sobresaliendo a la izquierda del resto¹⁹⁵. Curiosamente, ni este poema ni otro en el que se incluyen fragmentos de prosa fueron tenidos en cuenta por Castellet para *Nueve novísimos*. Quiere esto decir que, de habérselo propuesto, el antólogo o quien alumbrase el espíritu de su compilación, la impresión de formato prosístico que se recibiera al hojear la controvertida compilación podría haber sido mayor. Esto es, la transgresión de la prosa en el poema no era el único factor contestatario que desde la antología más señalada de la época se quería esgrimir. En el caso de Martínez Sarrión, poemas con referencia explícita surrealista, los que se mostraban atentos a los mitos enumerados en el prólogo de Castellet, o, simplemente, aquellos que constataban la lejanía necesaria para con un marco cultural que se quería caduco, parecen haber detentado la atención de los compiladores. “Ritual de los apocalípticos”, que tiene, como veremos, más de un paralelismo con otro poema en prosa posterior de Martínez Sarrión, incluía referencia explícita a McLuhan, uno de los nombres que el prologuista a la polémica antología dejaba al paso del discurso a modo de piedras señalaticias de un camino que no se pretendía desandar. Pudiera haber quedado fuera este poema por lo explícito de su intento, su poco disimulado prosaísmo. Pero se trata de un rasgo presente en toda esta primera parte del libro, también en los poemas en verso. Igual que en éstos, los periodos vienen indicados por la mayúscula inicial, pero no hay signos de puntuación. El discurso ostenta menos síncopa, aun así, y la prosa puede muy bien haber servido para subrayar lo profiláctico de un estilo teórico en el que se ensamblan, con apariencia de jerga científica, heteróclitos formantes. En

de estudio; y ofreciendo, las segundas, noticia impagable de los años que nos ocupan. Véase por ejemplo cómo da cuenta de la preparación de *Nueve novísimos poetas españoles* (Martínez Sarrión, 2002: 56-63), la polémica antología de Castellet.

¹⁹⁵ Como verso extralargo de *sangrado francés* lo entiende Benigno León (1999: 221, 267, 270, 279).

este poema de Martínez Sarrión (1981: 94-95), el Apocalipsis, ritualizado a través de un discurso que parece redactado por el funcionario, no por el poeta, queda reducido también a la mitología aciaga de lo contemporáneo. El siguiente poema, “No está lejana una Edad de Oro”, se hace eco de esta preocupación por recoger con suficiencia expositiva los trazos del presente. Y lo hace, parece de relevancia señalarlo, en un párrafo en prosa que reproducimos en su totalidad: “Se trata de escribir una historia No este absurdo desmantelamiento Es una cuestión de estilo de cosas que decir de fabular Se trata para concretar de una HISTORIA HASTA CIERTO PUNTO VEROSÍMIL” (Martínez Sarrión, 1981: 97). Obsérvese cómo, de un modo similar al que tenía Panero de recordar al lector la necesaria dosis de interés que contar historias requiere, aquí Martínez Sarrión parece inmerso en una aventura pareja: minar los propios límites del discurso aireando, haciendo explícitas desde dentro, las objeciones que se podía encontrar un libro como el suyo. La coherencia reclamada desde las líneas que hemos citado es precisamente olvidada a cada paso en los poemas que forman *Pautas para conjurados*, los cuales ofrecen en su lugar un fragmentarismo que el poeta lee, también desde dentro, como *desmantelamiento*, esto es, dilapidación de formantes, recuérdese su poema dos entregas más tarde: “LA POESÍA ES LA MÁS DILAPIDADORA DE LAS ARTES” (Martínez Sarrión, 1981: 184). De ahí la relevancia de este párrafo en prosa, pues da entrada al pánico escénico que el nuevo discurso –recuérdese que el libro aún no contaba con la canonización que para los nuevos modos habría de suponer la antología de Castellet– sin duda provocaba en más de un lector. Y el eco paródico manifiesto de la recepción más pacata lo ofrece la alusión al estilo casi fundida con la relativa a cuestiones de contenido. Fusión que, creemos, supone aporte del poeta a esa impostación de una lectura restrictiva hacia su libro. El recurso cervantino a la verosimilitud, por último, subrayado en mayúscula, aparte de introducir en el debate de

nuevo la cuestión de la veridición conjurada por toda aparición de la prosa, revela la vaciedad de cualquier pretensión de verdad en un espacio subjetivo como es el poema; un espacio, no se debe pasar por alto, que el poeta necesita entonces más que nunca recuperar para sí, expropiado como estaba por la voz colectiva y, como tal, castrante. Parodiando la recepción de quienes, sabía, iban a leer estrechamente el libro, magnificándola con la caja de prosa y la mayúscula, inmersa en un discurso versal fragmentario, la desautoriza frente al marco de una nueva contemporaneidad.

Alguno años más tarde, en 1973, vuelve Martínez Sarrión al poema en prosa en su libro *Una tromba mortal para los balleneros*. Allí, un recurso que se quiso tópica generacional, el largo título introductorio a un personaje histórico y su confesión consecuente en el poema, es también parodiado. Y la vuelta a lo sardónico se hace, es bien notorio, a través de un poema en prosa. El lugar escenificado es, además, una revisión de la infancia. La frialdad que sobre ésta se pretende verter, lejos de toda gratuita nostalgia, se ve acentuada por la renuncia a puntuar el texto, dejación que, subrayada por la prosa, lo es de toda jerarquía del discurso y los mitologemas convocados. Se insertan incluso extractos de otros textos, un intertexto en cursiva que recurre a diverso caudal autobiográfico extrañado tipográficamente pero apropiado a través de su inclusión y coadyuvante a desmitificar aún más el discurso propio, el propio *bios*. El tenor de éste, no lo olvidemos, lo aporta casi en su totalidad el largo título: “EN 1946, MIENTRAS THOMAS MANN ERA OPERADO DE UNA INFILTRACIÓN EN EL LÓBULO INFERIOR DERECHO DE UN PULMÓN, EL POETA, ¿CON UN BABERO A RAYAS?, IBA EN COMPAÑÍA DE SU HERMANA A COMPRAR LECHE AL ATARDECER EN UNA CIUDAD ESPAÑOLA DE PROVINCIAS” (Martínez Sarrión, 1981: 149). El tono, de distancia paródica y reducción de expectativas de nostalgia, es enfatizado ya en el pórtico del poema, a

través de la comparación ridícula entre dos acontecimientos sin aparente relación, de mundos diversos, pero que el poeta aúna en la memoria minimizando aún más su propia peripecia, subrayado el desfase por la alusión al atuendo y a la condición provinciana. Dado este paso, el discurso puede entregarse a la disección –el poeta diría desmantelamiento– o dilapidación, efectuados, de nuevo, en la caja de prosa, trasunto aglutinante de los más variados elementos en el desarrollo verosímil de la anécdota. Y que el poema sea en prosa importa, pues faculta una nivelación paratáctica de contenidos y, creemos, se aleja sobre todo del impostado discurso confesional en tiradas de versos con el que se amenazaba agotar el recurso al personaje histórico interpuesto. Lo que Martínez Sarrión está dispuesto únicamente a interponer es lo verosímil de su fragmentada y ruinoso visión. Funciona ésta, como veremos con más detención en el caso de Panero, más como prisma deformante que como cristal de vanas transparencias. Como en el caso de este último, el poema en prosa es aquí seleccionado para hacer el ejercicio de demolición más exhaustivo.

En *El centro inaccesible*, que incluye la producción de Martínez Sarrión en el último tramo de la década, 1975-1980, se incluye un poema en prosa que, a su vez, cierra el libro. Jenaro Talens (1981: 36) ya llamó la atención sobre esta condición de broche final del poema “Panama Skyline”, y subraya además la novedad de una prosa declaradamente abierta en lo que es constante voluntad de clausura textual. Y esta condición epilodal es potenciada por tratarse del poema que pone punto y final a toda su obra poética desde 1967. “Panama Skyline”, dividido en siete párrafos compactos numerados en romano, es, así, la *giga* de esta *suite* inicial del poeta. Y la alusión musical no es gratuita para una obra como la de Martínez Sarrión, siempre atento en su estro creador al cine, las artes plásticas y a la música. De hecho, este poema en prosa final se ofrece como un concierto barroco, el barroco de América, híbrido, criollo,

carnavalesco, y nos preguntamos si la prosa no obedece a un intento de acoger en el cuerpo del poema toda la sobreabundancia de elementos que conjura un cielo caribeño. Aquí se da la nueva visión apocalíptica de que hablábamos al tratar su primer poema en prosa líneas más arriba.

A diferencia de los ejemplos previos, "Panama Skyline" no se muestra deudor de otros discursos que acentúen su profilaxis, sino que pone en escena una suerte de promiscuidad de referentes legible como intensidad expresiva sin precedentes en su obra. A ello debe de aludir la naturaleza abierta que Talens vio en él. De hecho, frente al verso comedido y sumamente preciso, finamente irónico, o bien aceradamente sarcástico del poeta, definido recientemente como un clásico (Mora, 2002: 29), este poema en prosa se caracteriza por la incontención semántica, la riqueza de referentes y de americanismos, como si Martínez Sarrión estuviera inmerso en un ejercicio de mimesis lingüística para con la realidad abigarrada y proteica que con delectación se apresta a describir. El más barroco de los novísimos nunca ha sido tan barroco.

Se había inaugurado este libro con un discurso erótico que cubre toda la primera parte y da profundidad al propio título, ese centro inaccesible del eros en poemas de inusitada ternura e inmediatez. Y todo en un poeta que se había caracterizado por lo corrosivo e irónico de sus versos. La segunda parte, con pórtico de Rilke que alude a una carencia en lo imposible del nombrar, reinstaura al Martínez Sarrión de verbo lacerante y variada tópica que vuelve a hallar su más alta cifra en lo intrincado del ingenio; vuelve, incrustada en el porte del discurso, buena nómina de léxico rústico, y migas de autocompasión en lo que parece fuera el saldo negativo del eros insalvable del inicio. Lo que parece venir a explicar el estado carencial de la voz. Por eso sorprende gratamente el poema en prosa final: rompe la continuidad de un sistema expresivo sujeto a su propia retórica, pese a que sea denostada ésta en el penúltimo poema.

Ruptura de usos verbales que viene acompañada, como no podía ser menos, de la entrada en la obra del poeta de un universo referencial arrollador en su sobreabundancia. El encendido cielo del Caribe, reflejado con necesidad en una prosa densa y abigarrada, tensada hasta las cotas más elevadas de la expresión, echó el cierre por fin a los grises atardeceres de posguerra que habían presidido, desde el hartazgo, su obra previa. Parece que la ironía y el sarcasmo no hubieran bastado para esta labor de expiación, de purga, y el poema en prosa viniera a acoger fragmentos de realidad otra, en un lenguaje muy ajeno que revela lo mejor del idiolecto propio. La condición de cierre espectacular que ostenta "Panama Skyline" queda, así, constatada.

Todo comienza con una idealización de la otra orilla del Atlántico, un *allá* que abre el primer párrafo y mantiene en un solo y largo periodo la tensión evocada, el ideal lingüístico referido, hasta culminar en el hodierno desde el que dolorosamente se habla: "invictos frente a la trivialización cibernética, la miseria semántica que nos rodea, acá" (Martínez Sarrión, 1981: 223). El tema de este poema en prosa no es entonces sino la preocupación metalingüística, una añoranza de un decir más cierto que, nos revelan párrafos sucesivos, corresponde a mayor intensidad vital, todo ello escenificando el propio tapiz tupido del mismo el tenor de tal evocación. Gesto de admiración que no viene solo, sino acompañado de quienes se llevan la peor parte en la mirada insobornable del poeta: los referentes europeos o norteamericanos, los no tintados por el alma criolla. Y es esa distancia, pues el poeta se sabe inscrito en la legión de los de tez blanca, la que informa las tensiones del discurso, el canto de una realidad mentada en plenitud sólo con propio léxico; sólo con la mimetización de su decurso lícitamente convocable. Si, como vamos viendo, el poema en prosa le sirve a los poetas de los setenta de apresurado gesto o improvisada valija, en esta muestra de Martínez Sarrión ya avanzada la década, en un poeta que no pasaba precisamente por inmaduro orfebre

de su verso, esta doble valencia se cualifica con autoridad: estamos ante un gesto intencionadamente mimético para con la realidad lingüística y vital que en toda su amalgamada riqueza busca convocar. El resultado es un poema admirable, lejos de los primeros escauceos con que se regalaron el poeta y sus coetáneos al inicio de la década o inmediatamente antes. Su ejercicio, así, habría de estar agrupado junto al de aquellos contemporáneos que frecuentaron y han frecuentado el formato con continuidad durante toda su obra. O bien, la de quienes supieron llevar sus posibilidades de expresión más allá de la gestualidad contestataria inicial. En una antología que se hiciera de la época, este poema del gran prosista que es Martínez Sarrión, del gran versificador aquí bien atento a la unidad de medida del poema en prosa, la oración más que nunca generativa, ostentaría un lugar sin duda prominente. Allí ilustraría, además, algo que nos parece de relevancia. Pues precisamente por tratarse de quien conjuga maestría en la praxis de verso y prosa, "Panama Skyline" se nos ofrece como una opción expresiva autorizada. Por eso precisamente es de valor un poema en prosa como éste, atento a las calidades rítmicas del discurso sin olvidar la esencia del periodo en la ordenación del mismo, dando muestra de oraciones largas de gran precisión y suficiencia designativa. Ello junto a recolección de metros más canónicamente escandidos. El segundo párrafo es buena muestra del aprovechamiento de ambos recursos en un mismo poema en prosa. "ALLA sigue diciéndose velorio" (Martínez Sarrión, 1981: 223) es la oración inicial, separada por punto del resto. Y es un contundente endecasílabo. Ahora bien, el resto del párrafo es una oración en un solo periodo que expande por *amplificatio* el universo designado al llevar el referente del motivo funerario al erótico; pero no sólo eso: se trata también de la expansión del propio ritmo instaurado, un alarde de talento prosódico —no gratuito sino necesario para la designación suficiente de un pedazo de mundo— que demuestra la vigencia de los metros dentro del ritmo de la prosa, independientemente

del rigor antimetricista que desacreditaría su supuestamente excesiva dependencia métrica.

8.3.8 Vicente Molina Foix

Otro poeta admitido inicialmente al selecto grupo de los novísimos fue Vicente Molina Foix (1946), la mayor parte de cuyos poemas en la antología de Castellet son en prosa. Su caso sería sintomático: entregado a la novela con posterioridad, publicará su primer libro de poesía años más tarde. El título del mismo, *Los espías del realista*, aparece anticipado ya como inédito en la presentación biobibliográfica que precede a la selección en *Nueve novísimos*. Molina Foix se mantendrá fiel a ese marbete cuando decida dar a la imprenta su poesía, pero, como veremos, traicionará al menos formalmente el espíritu de su militancia novísima. Y es que esta incomodidad para la recta clasificación como poeta impregna ya las líneas de su poética al frente de la selección castelletiana. Informa ésta una motivación, digamos ideológica, de sintonía y solidaridad para con la denostada e incomprendida causa novísima incipiente. Y una conciencia de lo magmático de las formas, no sólo poéticas sino de lo literario en general, en tiempos de cambio: “el fin del medio de expresión, la cesión de su puesto a disciplinas más acordes con los tiempos, la sustitución por formas anti-poéticas o anti-novelistas, que sirven, se dice, a la vez, de detonadores de la crisis” (Molina, 2001: 181). Estas palabras, extractadas de la reedición de *Nueve novísimos* aparecida recientemente, datan en realidad de 1970, y apuntan a una conciencia clara de la ruptura que una poesía en prosa sin duda suponía en el panorama de la época. Y lo es precisamente por saberse inmersa en una tradición. Es decir, la contribución de Molina Foix en esta poética al volumen y espíritu de Castellet parece haber sido un contrapeso a

las voces más alegremente rupturistas que lo informaban: este autor recuerda lo extemporáneo de todo rasgarse las vestiduras ante un fenómeno que no fue tan revolucionario ni deletéreo para la poesía, pues se anclaba en una sólida tradición. Y es de interés que, a diferencia de otros compañeros de viaje aquí, incluyera en ese venero recibido ejemplos tan cercanos en el espacio y en el tiempo como el grupo *Cántico* o la llamada generación del cincuenta. Lo que sí propone es una nueva perspectiva sobre ese legado tradicional que acepta. Y su mirada al exterior, valiosa por cuanto que muestra ser comedida, frente a la gratuidad de enumeraciones en otros casos, es notorio, nos interesa porque recalca en un referente y una preocupación formal muy vinculada a la práctica del poema en prosa. Se trata del ejercicio de Francis Ponge, del cual se citan palabras familiares en todo acercamiento a nuestro objeto de estudio: “reemplazar el desaffo de las cosas por el lenguaje” (Molina, 2001: 182). Esta nueva cosificación del entramado lingüístico se debe, aclara, al exceso de personalismo, una falta de objetividad, que había imperado en los modelos de la poesía española de posguerra. Es decir, Molina Foix muestra voluntad de delinear un futuro poético muy apegado a lo lingüístico, haciendo válida la preocupación de quienes quisieron para estos poetas el marbete de generación del lenguaje. Una necesaria proyección del sujeto poético fuera y lejos del poeta dicente que le ubicara en necesaria distancia para con “la vanagloria de la palabra, la escritura sin sistema, la ausencia de todo tamiz, de toda autorreflexión sobre lo que la inspiración en estado bruto dicta” (Molina, 2001: 183). Parece clara la andanada a los excesos de la poesía social precedente. Y es de destacar que en la praxis Molina Foix se inclinará –su posterior apostasía no es sino un fenómeno también generacional, como vamos viendo– por ilustrar esta nueva (pre)ocupación lingüística

del poema, una nueva objetualidad que es nuevo objetivismo, a través de la poesía en prosa¹⁹⁶.

Aparece en tal formato lo que serán señas de identidad del llamado venecianismo, el parlamento de un personaje histórico conveniente y atractivamente alejado en un tiempo y un espacio tópicos. La abundancia y disparidad de referentes culturales convocados conoce, gracias al ritmo mayor de la prosa, una sana promiscuidad en estos textos en los que por cierto, una primera persona que contrasta con la tercera de los escasos poemas en verso –a diferencia de muchos usos alternos de ambos soportes, como veremos– muestra gran naturalidad en su dicción. Contrastados con los ejemplos de parlamento histórico usados por sus coetáneos, en los que se cede al encabalgamiento la engorrosa tarea de pautar el discurso, estos poemas en prosa se ofrecen con toda la amplitud y veridición del ritmo del pensamiento. Y quizá sea esto lo que le faculta para introducir un tono paródico que nuevamente choca con las untuosidades de la voz en el personaje histórico interpuesto. Ello le permite, por ejemplo, criticar las convenciones genéricas de la cuentística, la literatura fantástica, la propia facultad de creación y composición novelística en la adopción de un discurso calcado a la crítica literaria, o el cuestionamiento de toda una tradición teatral en “*Dramatis Personae*”, con declaración de intenciones del tenor a criticar ya en el título (Castellet, 2001: 194). El poema en prosa, siempre pautado en párrafos a la manera instaurada por Bertrand, en ocasiones haciendo uso del renglón tirado, como vimos fue

¹⁹⁶ En su artículo acerca del autor ilicitano y de Ana María Moix, dos miembros de la *coqueluche* castelletiana, consigna César Muñoz (1990: XII) la relevancia de que sus textos allí antologados vengan mayoritariamente en prosa, pero no da lectura alguna del hecho salvo una vaga opción por la rebeldía. Parece desestimar un calado mayor de tan peculiar opción textual por la propia negativa de ambos poetas a justificarla en las introducciones respectivas. Quizá esta última consideración sirva para explicar el carácter coyuntural, gestual casi, de gran parte de la poesía en prosa recogida por Castellet en su polémica antología. No hay que olvidar, no obstante, la común dejación teórica, la carencia de una poética que lo explique, que acompaña a gran parte del cultivo del poema en prosa y no sólo en España. También parece significativo que dos de los autores ajenos al aluvión mediático novísimo, Sánchez Robayna y Talens, cultivadores de un modelo no sujeto a coyuntura contestataria, estudiados con detalle más adelante, sí dedicaran páginas teóricas a nuestro objeto de estudio.

práctica común entre muchos otros poetas por aquellos años, le sirve a Molina Foix para escenificar una de las constantes más fructíferas ejemplificadas por nuestro objeto de estudio: la crítica de otros discursos, el diálogo en clave de parodia con otras formas de lo literario.

Por otra parte, la publicación efectiva de *Los espías del realista* en 1990, es notorio, no incluye ninguna muestra de nuestro objeto de estudio. Más bien al contrario, en un primer vistazo sorprende la cortedad de los versos, impresión inicial refrendada en la lectura: Molina Foix parece muy cercano al modelo descarnado, tanto en cuestiones de forma como de perspectiva y *tópica*, que practicara William Carlos Williams en sus poemas más conocidos. Deja claro allí el poeta la génesis del libro. En primer lugar, alude a la motivación del mismo animado por quienes dirigían la colección que lo ampara (Molina, 1990: 125). Y es curioso que esta colección sea la misma que había sacado a la luz pocos años antes *Cónsul*, de Ferrer Lerín, poeta que, como veremos, también atribuye la publicación de su obra al entusiasmo de editores e incondicionales. Se trata de un fenómeno cuando menos curioso, pues deja clara la voluntad de una parte de la promoción novísima de rescatar sus señas de identidad. La aventura de este último grupo consagrado en nuestra poesía no se habría limitado sólo al alzamiento, sino que muestra intención de perdurar años después, como si quisiera demostrar no haberse equivocado y haber sido algo más que una simple erupción orquestada desde un polo mediático. ¿O es un intento de contrarrestar, en esos finales años ochenta en que aparecen los libros de Ferrer Lerín y Molina Foix, la nueva hegemonía de su némesis, la llamada poesía de la experiencia?

Sea como fuere, Molina Foix no parece dispuesto a rescatar sus poemas antologados en *Nueve novísimos*, sino "incluir sólo lo más reciente y no el *corpus* expurgado de los veinte años de actividad clandestina" (Molina Foix, 1990: 126),

aunque aclare que sí retenga el título de aquellos inicios, *Los espías del realista*. La filiación de fechas dadas por el propio autor para estos poemas que ahora conforman el libro antiguo, 1985-1990, quizá sirvieran a los editores para demostrar que algo más que poesía de la experiencia se había hecho en el lustro final de la década. Una lectura del libro, sin embargo, puede arrojar luz sobre la perspectiva que adopta el poeta acerca de aquellos poemas juveniles. En el poema-prólogo se lee, por ejemplo: “Aunque os había pensado/ de otra forma,/ [...] voy a ver qué se puede hacer/ con vosotros” (Molina Foix, 1990: 15-16). Se nos permitirá al menos la tentación de leer esa formulación diversa para los poemas en clave de dejación de la prosa, la labor de reescritura que, abandonando formas anteriores, *otras* en su afán contestatario, indaga en la validez de un ejercicio quizá nunca sostenido con denuedo y convicción suficientes.

8.3.9 Jorge Urrutia

La singladura poética de Jorge Urrutia (1945) desde los años finales de la década del sesenta y su tránsito por la que nos ocupa ilustra el movimiento pendular que venimos observando: desafección clara por la poesía social, entrega a veneros culturalistas con ampliación notable del periodo versal, cala en la prosa y, finalmente, vuelta al ejercicio del verso. Sus primeros libros, *Lágrimas saladas* (1966), o *La fuente como un pájaro escondido* (1968), el cual toma su título y su espíritu de la *Sonata de Otoño* valleinclanesca, muestra una voz ya personal y convenientemente distanciada de la práctica poética inmediatamente anterior. El último libro que hemos mencionado incluye además visos de cierta militancia en constantes estéticas que marcarán lo que se ha llegado a conocer como archiestética de la promoción novísima: su poema a Ávila, por ejemplo, recuerda el de Carnero. De hecho Urrutia acota el lugar con fortuna

expresiva al llamar a la austera ciudad castellana “revolución cultural petrificada” (Urrutia, 1968: 19), sintagma que funde felizmente admiración y frialdad, y que evoca en lo fallido de esa revolución, la mezcla de amargor y dulzura que la referencia cultural provocaba en aquellos poetas. Se incluyen además algunos tópicos comunes en el afán culturalista de la época: referencias a Santa Teresa ubicadas directamente en el hecho de la escritura, elementos de la antigüedad grecolatina y de la propia mitología castellana. La diferencia, notable con respecto a la promoción anterior, es que esta tópica cultural autóctona, por así decir, se ve enriquecida con la entrada de elementos nuevos: ciudades como Ginebra –recuérdese su aparición también en la obra de Gimferrer–, o Cannes, que señala el gusto por el cine, las menciones a Lord Byron, Poe, o Keats le dan al poema un nuevo europeísmo. Y la conciencia de estar abriendo brecha, incluso de provocar una recepción conflictiva en el panorama poético circundante, es bien clara:

*Mis enemigos dicen que plagio a otros poetas,
pero es que en sus delirios de falsa equivalencia
desconocen el tiempo en que estamos viviendo* (Urrutia, 1968: 25).

El escudo se vuelve venablo allí donde se denuncia la falsa igualdad, *equivalencia*, que el ideario social procuraba; y clara parece también la presciencia de saberse protagonizar un tiempo nuevo. Hay referencias además en estos poemas al mundo de la publicidad y otros mitos culturales contemporáneos como los que aportan el rock, o el cine. Los versos, por otra parte, como ocurre en otros casos, se van alargando conforme la década toca a su final, buscando una amplitud del periodo que acabará cuajando en prosa.

La siguiente cala en la obra de Urrutia, en efecto, ofrece muestra de expresión poética en este soporte. Por fecha de publicación, *El grado fiero de la escritura* precede en un par de años a *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*, de 1979. Es decir,

es en la segunda mitad de la década que nos ocupa cuando se dan las aportaciones a nuestro objeto de estudio por parte de este poeta. Y la cita de Barthes que encabeza *El grado fiero de la escritura*, cuyo título es paráfrasis inequívoca del autor francófono, ilustra la opción carente de inocencia que supone elegir un determinado tipo de escritura. Llevando el espíritu de este pórtico a nuestro objeto de estudio, cultivado por el propio Urrutia en el libro, podemos hablar de la elección que supone la prosa para el poema, elección que es designio de libertad, mas esta libertad, como reza el lugar de Barthes, no tiene los mismos límites según los diferentes momentos de la historia. Es decir, se ilustra también de esta manera el uso del poema en prosa como síntoma rupturista –rango que no ostentaba en la tradición desde sus inicios– de una época.

Por lo que respecta a esta muestra de Urrutia aquí, no se trata exacta o únicamente de poema en prosa, sino de una voluntad de romper la convención textual con bloques en prosa y fragmentación de la línea. Hay además una cita de Nebrija – “todo aquello que dezimos, o esta atado debaxo de ciertas leies, lo cual llamamos verso, o esta suelto, lo cual llamamos prosa” (Urrutia, 1977: 17)– en la que parece buscarse apoyo teórico a esta soltura. Lo que en la entrega posterior devendrá prosa y aquí se extiende en un verso libérrimo. Y todo el libro es en realidad una reflexión metalingüística sobre las posibilidades de expresión y propia existencia de la palabra, sus últimos limos y fluorescencias, un renovado esplendor de los significantes. Y la forma que adopta Urrutia (1977: 33) para despedirse parece querer atenuar un tanto la fiereza convocada en el título. Se trata de sendas citas de Lenin y Quevedo en las que el gesto es de humildad, de búsqueda de comprensión para un libro que iba a ser leído – eso se temía quizá el poeta– como ejercicio experimentalista. Se propicia así la mirada cómplice del lector, no su vilipendio, anticipando toda posible recepción negativa pero, sobre todo, promoviendo el debate.

Dos años más tarde, en 1979, se publica *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*. Se nos informa en varios lugares, no obstante, de que su génesis es previa a *El grado fiero*. También de la acendrada gestación del mismo: tres años de reescritura dieron como resultado este libro del que el autor dice sentirse ya distanciado (Urrutia, 1979: 10) —¿nuevo guiño a la recepción?—. Si sumamos a esto la datación del mismo, su composición entre 1968 y 1972, la vivencia del libro, su revisión o recreación entre 1973 y 1977 (Urrutia, 1979: 99), nos encontramos con una entrega que atraviesa la década de parte a parte. Y es significativo que también ideológicamente, como veremos, el estado, evolución y permanencia del ánimo pueden hacerse extensivos a toda la promoción poética que venimos estudiando.

En la solapilla del libro, Manuel Casales aporta datos de interés: “Tienen mucha importancia en el libro la presencia de unos poemas en prosa, en la última parte, monólogos ininterrumpidos de clara tensión, y las pequeñas prosas fragmentadas, anunciadoras de los poemas, las cuales poseen cierto aspecto ensayístico” (Urrutia, 1979). Se trata, como podemos ver, de toda una disquisición genérica. No sólo formalmente, pues la diferencia se establece de forma clara ya en el inicio entre unos poemas cabalmente en prosa que parecen adscribirse a una escritura automática, y unas prosas carentes de estatura genérica plena en su apego aún a lo especulativo del discurso. Y esta voluntad de crítica a las propias expectativas del género se refuerza si observamos, en el índice, que se denomina *prosa* a todos aquellos poemas que, en un versículo largo, aparecen dispuestos verticalmente, contraviniendo la norma habitual en Occidente de presentar el texto de derecha a izquierda horizontalmente sobre la página. Hay también juego de espacios al ofrecer un poema en doble columna, de un modo similar a como, veremos, había hecho Jenaro Talens en su poética “El espacio del poema”. Y si el título talensiano ya problematizaba la recepción al hacerla revertir sobre

sí misma, igual efecto de ecoica conflictividad parece buscar aquí Urrutia al proponer el título de "Otro poema". La voluntad especular en los marbetes es típica de este libro, dividido, no en partes, sino en *discursos*, nomenclatura metalingüística marca de la casa.

Dentro de estos tres discursos que componen el libro, será, como adelantó Casales, en el tercero donde prolifere el poema en prosa, también genéricamente muy señalado en su naturaleza como tal. Y la intención de habilitar un espacio de reflexión en los títulos se mantiene en el primero de estos poemas en prosa, "texto" (Urrutia, 1979: 73), siendo este marbete un refuerzo de su propia naturaleza prosística, una suerte de espacio mostrenco, no desbastado, de escritura. Aparece también una de las constantes de la serie: la falta de puntuación y una acusada incontinencia discursiva (Urrutia, 1979: 10), desbordamiento del significante en tramos, discurso ininterrumpido de conciencia que computa, en el hilván narrativo, los retazos legibles de experiencia.

La traca final, por así decirlo, se reserva para la sección última, encabezada por una dedicatoria a otros estudiantes muertos en protesta durante el siglo XIII. Decimos *otros* estudiantes, porque el referente real de la serie es el movimiento estudiantil duramente reprimido en Francia en la primavera del 68. Aquí los títulos de la secuencia son, nuevamente, de relevancia: *pre texto, texto dos, texto tres, casi texto final, texto final, post texto*. Los propios poemas parecen buscar desde la cabeza una suerte de proceso textual que garantice, en su decantación sucesiva, inequívoca presencia. El poema primero acoge citas en otros idiomas, de otros autores, pero narra en su subtexto de manera nítida la experiencia del viaje a París en el 68. El segundo escenifica, en un tono ya premonitorio de desencanto, el contacto físico con la urbe a través de la descripción y recreación de una estatua, mientras que el tercero de la serie se centra en un yo que airea sus temores / obsesiones, en su propia fragmentación, con referencia

directa a la experiencia: acoge las dudas acerca de la relevancia de haber efectuado el viaje. El tono escéptico se acendra en "casi texto final", en el que se rememora lo que será el viaje de vuelta y se repite obsesivamente la escasa incidencia de la peregrinación sobre el estado de cosas que pretendía ayudar a cambiar. El "texto final", por su parte, está dedicado a José Miguel Ullán, a cuyo ejercicio en nuestro objeto de estudio ya se ha aludido en estas páginas, y recapitula en un tono de mayor abstracción, menos pegado a la inmediatez de la experiencia, la vuelta. No hay mayúsculas en ninguno de estos poemas, ni puntuación, lo cual uniforma el significado, los diversos formantes que a él acuden, al hacer homogéneo el significante: la compacidad acoge en una palabra y experiencia, narrativiza aquella y hace ésta problemática al insertar a su través trazos más directos del acaecer: palabras en otros idiomas, nombres, etc. Se trata, como veremos en otras prácticas coetáneas, de una reedición del recurso practicado por los surrealistas que habilita la entrada en el discurso de elementos dispares, homogeneizados en el recinto compacto del poema en prosa. La selección ideológica — una nueva voluntad de ruptura del orden imperante— se ve favorecida además por las condiciones discursivas del formato elegido. Los interrogantes que abríamos más arriba acerca de qué fue primero, el huevo del poema en prosa, o la gallina de la incontinencia expresiva decantada en bloque discursivo aglutinante, vuelven a signar el recurso a nuestro objeto de estudio.

Acaba el libro con un poema en renglón tirado que lleva el significativo título de "yo che", estrategia similar a la del personaje histórico interpuesto que, veremos, ponen en escena muchos poetas por aquel entonces. El médico guerrillero habla de su derrota en nombre de toda una generación. De este modo, Jorge Urrutia ha sintetizado en *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* la actitud poética rupturista de sus contemporáneos. Es significativo que recurra, para ese propósito, al poema en prosa, el

cual llevaba impreso en su ideario la vocación de una escritura a contracorriente. Seleccionado por ello por quienes pretendían marcar una distancia suficiente para con el panorama desalentador que les precediera, la no consecución del ideal expuesto en estos poemas en prosa parece marcar también el desafecto que los propios poetas sintieron por esta forma poética pasada la década. Como recordábamos antes con Monroe (1987: 243, 280, 306), es como si nuestro objeto de estudio estuviera llamado a escenificar los intentos fallidos de revolución, a informarse de un malditismo en su escasa incidencia sobre la realidad que cuestiona¹⁹⁷.

8.3.10 Eduardo Haro Ibars

Un poeta como Eduardo Haro Ibars (1948-1988) se dio a la práctica del poema en prosa, también formato ancilar al volumen del verso, en su obra *Empalador* (Haro, 1980), escrita, se nos comunica, a mediados de la década. En este caso, la estética del *collage* sirve para acoger, sobre un hilo narrativo de referencia mítica, los retazos de lo urbano y la (post)modernidad. Aquí, como en Panero, con menor asiduidad si cabe, el poema en prosa levanta acta del universo perdido de la infancia. Y también se busca la filiación surrealista. El propio Panero (1979) elogia su ejercicio en el polémico artículo “Última poesía no española”, del que nos ocupamos con detalles más adelante. Y hay que decir que la pieza de Haro Ibars que Panero incorpora a su peculiar canon allí es un

¹⁹⁷ Urrutia aún incluye algunas muestras de poema en prosa en un libro posterior, *Delimitaciones*, publicado ya en 1985 pero, se nos vuelve a advertir en prolegómenos, formado por poemas escritos tan tempranamente como 1978. Dividido en partes numeradas en arábigos, es de relevancia constatar que los poemas en prosa, insistimos, cronológicamente los anteriores y aún datados en los años setenta, y que son fusión de discurso erótico y metalingüístico, por cierto, se engloban todos bajo el cero, a modo de base sobre la que edificar el promontorio sucesivo de la voz. Su siguiente libro, *La travesía* (Urrutia, 1987), también lleva al poema la prosa, lo que le confirma como uno de los poetas de los setenta que se ejercitó en el fenómeno pasada la década séptima. Benigno León (1999: 280), quien considera este último como la máxima aportación de Urrutia a una tipología del poema en prosa en España, en línea con el juanramoniano *Espacio*, ubica en una misma línea creativa al respecto tanto a él como a Talens y Ullán.

poema en prosa. La sintonía ocasional entre ambos parece haber trascendido en un mapa de influencia conjunta. En reseña reciente, José Luis García Martín (2003: 11) ubica a los dos, sin ir más lejos, en la génesis textual de un poeta posterior como Pedro Casariego Córdoba. Posteriormente, Panero (Benito Fernández, 1999: 313), quien protagonizó una sostenida y sinuosa relación personal con Haro Ibars, vendría a cuestionar la evolución estética de su estricto coetáneo para, a la vez, encumbrar su propio proyecto. La verdad es que leyendo los libros que escribió Haro Ibars en la década que nos ocupa, se aprecia un universo expresivo muy personal, convenientemente distanciado del ideario proclamado desde la antología de Castellet, por ejemplo, sin que eso constituya en grado alguno una evaluación de calidades. Sus poemas, si bien suelen tener como fondo lances homoeróticos, exceden esa tópica y llevan el discurso a una sobreabundancia y gratuidad verbales que, sin dejar de suponer un guiño a las vanguardias históricas, en ocasiones cae en banalización de temas y modos de expresión. Y es curioso que, por ejemplo, en un libro como *Empalador*, sean los dos o tres poemas en prosa una especie de freno a esta pirotecnia verbal y de imágenes, algo que, a nuestro juicio, redundaría en beneficio estético. Quizá porque el discurso se acomoda a un tenor de lo referido más legible, como cuando viste las formas del cuento tradicional en "Página 51" (Haro Ibars, 2001: 121), o en el sentido recuerdo de infancia que es "La casa de los guardas" (Haro Ibars, 2001: 112), una revisión no menos aniquiladora que la que analizaremos en Panero; adoptando tenues velos autobiográficos, en fin, verbigracia, "Finale", texto colofón del libro que parece explicar en anticipada e irredenta añoranza los años de libertinaje que clausura. En todos estos casos se trata de poemas relativamente largos, divididos en párrafos, más cercanos, aun así, a los experimentos surrealistas que a cualquiera de los modelos que el poema en prosa adoptó en el siglo XIX. El formato, sin embargo, nos parece hace gala de una

altura expresiva legible, sin ir más lejos, en oraciones generativas de amplio periodo y concisión designativa que rayan por encima del verso acumulativo en el resto de poemas. Léase el siguiente extracto, cifra, además válida para toda una promoción: “Enemistados con las dulces esquelas de amor, hemos roto nuestra última frontera, nuestro borde; y aquí estamos, sin límites, a la espera de un piadoso enemigo que clave su aguijón en nuestra carne abierta” (Haro Ibars, 2001: 113). La cita, además de ilustrar el futuro de autodestrucción que aguardaba a su autor, convoca con más verosimilitud los ires y venires de una generación de españoles sorprendidos a contrapié por la historia que aquellas ristas de versos evocadores de un dudoso libertinaje sólo salvados por un final truncado o epifonético. De hecho, el libro que sigue, *Sex fiction*, de 1981, se beneficia de ese cambio en el foco de la mirada, del yo al nosotros, y no sólo en las muestras de poemas en prosa que incluye, sino también en el verso, que conoce una mayor necesidad, pasados los fuegos de artificio con la década. Y todo viene a culminar en el poema más notable de este libro, a nuestro modo de ver: el formado por varios párrafos en prosa, “Pleito de muertes” (Haro Ibars, 2001: 189), que lleva el significativo subtítulo de “entre varios silencios”, marcados éstos por asteriscos entre un párrafo y otro, acotación que subraya, creemos, la condición epifánica del poema entre un blanco y otro. Y se trata, nuevamente, de una mirada al pasado, como si Eduardo Haro Ibars hubiera especificado el uso del poema en prosa para singular revisionismo, aquí en forma de pleito, de voluntad de saldar las cuentas, con el pasado. Aquí, también, se ofrece una joya de lirismo y precisión como ésta: “Vejece, caen sacos de carbón y de nubes. El cielo vibra bajo el peso de tu solo pájaro” (Haro Ibars, 2001: 190), similar en lo sintético y en la selección del aspecto verbal al idiolecto acendrado de un lírico máximo como Gamoneda, se nos ocurre. No en vano, el modelo de poema en prosa es ya sin titubeos iluminativo. Posteriormente, aparece un libro que queda fuera de nuestro

estudio, *Rojo*, publicado en 1985 y blanco de las críticas antes vistas de Panero, quien ha leído certeramente la caída en la calidad del discurso. Es Eduardo Haro Ibars, en definitiva, un poeta que, si bien no parte del cultivo del poema en prosa para trazar su recorrido, como hará Panero, sí alcanza en su ejercicio cotas estimables de expresión, contribuyendo con algunos textos imprescindibles a la variedad tipológica de nuestro objeto de estudio.

Recapitulando, podríamos reducir las líneas de la poesía en prosa en los años setenta en España, dentro del común sentir de contestación que impregnaba este recurso, especialmente en los años iniciales, a dos fundamentales: por un lado, la de quienes cultivaron en su práctica una voluntad clara de experimentalismo, algunos de los cuales continúan, pasada la década, echando mano del poema en prosa en sus libros; por otro, la de aquellos poetas que utilizan nuestro objeto de estudio como amalgama idónea de un material magmático desbordante del verso en su superabundancia. Estos últimos, parece claro, dejarán precisamente la praxis de la poesía en prosa una vez hayan enhebrado trayectorias personales de suficiencia expresiva.

Es común, por otra parte, en los versos de la primera promoción, libros publicados aún dentro de la década de los sesenta, hallar referencias metapoéticas, o, más bien, metageneracionales, si se permite el vocablo, pues aluden no sólo al texto, sino a la cansina labor de poetizar dentro de un marco poético incómodo que se critica, en sus hábitos técnicos, desde el poema. Se desvela así también su cansancio hacia los hábitos ideológicos heredados. Hay, pues, un curioso anticipo en los libros iniciales, aún en verso, como un síntoma explícito de desafección, previo a la entrega sin límites a la prosa en libros posteriores. Como si el poema en prosa fuese una estación natural de llegada visto el inicio del trayecto. Estación que será de tránsito; nunca, salvo muy contadas excepciones, de permanencia.

Luis Alberto de Cuenca, en su ácido artículo revisionista de la década parece querer nivelar la valencia de ambos soportes, prosa y verso, dentro de un panorama de común inmadurez expresiva: “Insisto una vez más en que eran otros tiempos, y eran poemas en verso o en prosa destinados a ser leídos en la intimidad de un grupúsculo que no se proponía conquistar ningún mercado, ni siquiera una isla deshabitada” (de Cuenca, 1980: 248). Es decir, si hacemos caso a sus palabras, no proponían tampoco transgresión alguna. Su mirada, no obstante, viene teñida aquí por un fuerte rechazo hacia prácticas que, quizá, el poeta veía le inhabilitaban para la nueva década. Por de pronto, no parece que la pretensión de anonimato haya de ser tomada en toda literalidad, visto el esfuerzo que unos y otros llevaron a cabo, apadrinados por figuras y proyectos editoriales, para promocionarse. Parece todo tratarse de la reconvención amarga hacia los propios excesos legible para el poeta precisamente en lo ostentoso del gesto de contestación que los primeros pasos poéticos supusieron. Eran otros tiempos, dice, entre displicente y exculpatorio. Tiempos en los que la prosa entró en los poemas sin precisión pero con insistencia, de un modo no continuado, pero demasiado conspicuo como para no otorgarle valor alguno. Al respecto de estas reflexiones, en las que L. A. de Cuenca parece apostatar de toda su poesía previa y de la de sus coevos, cabe decir que todo puede muy bien venir mediatizado por un pronto deseo de abrazar e instaurar una nueva poética, culminación de cuyo empeño sería la antología preparada por Julia Barella (1985) algunos años más tarde, una vez que el cambio ha devenido realidad impuesta. Y en 1980, el gesto torcido de quien en el inicio de la década capitaneara la antología *Espejo del amor y de la muerte* vendría a confirmar las tesis de quienes ven en el recurso extendido al poema en prosa un valor transgresor para con las formas y, de suyo, ideológico. Fueron aquellos poetas que más y con mayor énfasis vertieron sus cuitas iniciales en prosa quienes más prisa parecieron darse en desmentir su gesto

inicial. Que el poema en prosa fue en muchos casos un episodio coyuntural – permítasenos una vez más el recurso a la retórica sociopolítica– lo confirma, pues, el énfasis en desmarcarse de su práctica. Pero, además, ese subrayado parece que remita a otra cosa: es un rápido pasar la página sobre lo que podía leerse como inmadurez poética, si es que en sus inicios la prosa, con su caudal culturalista, había servido también para ocultar la desnudez de un emperador poco avezado en el dominio del verso, recuérdese, forma *emblemática* del poema.

En muy parecida dirección apuntan las tesis de José Luis García Martín (1988), quien ya titula la antología que sucede a *Las voces y los ecos* de moto muy significativo: *La generación de los ochenta*. Pasada la cacofonía, eso parece insinuar esta nueva entrega, es posible ya delimitar la altura de lo proferido, separar el grano de la voz de la paja de su eco. Encaja perfectamente su proyecto dentro de lo que se ha definido como *efectos secundarios* de la propia antología castelletiana (Ruiz Casanova, 1995: 13). En su prólogo, el poeta y crítico declara haber concebido su primera antología como “rotundo mentís a la estética novísima” (García Martín, 1988: 9). Para presentar ahora ésta, formada en su mayor parte por poetas que empiezan a publicar tras 1980, como representación de “ya con claridad una nueva generación de características bien definidas” (García Martín, 1988: 9). Una de las cuales, por cierto, es la condición no exclusivamente capitalina, Madrid o Barcelona, de los poetas antologados, lo que demuestra que el criterio geográfico no fue leído como factor puramente gratuito por críticos y poetas en la primera irrupción novísima. Un nuevo mapa político en España, con la aparición de las autonomías, da paso a nuevos centros diseminados de poder, lo cual faculta a más poetas a darse a conocer desde su lugar de origen, ayudados por unas instituciones que necesitan urgentemente presentar alternativa identitaria. Así entiende García Martín (1988: 10) esta dispersión autonómica de la nueva promoción que

presenta. Subraya, igualmente, la continuidad para con los poetas de los cincuenta, algo que se esgrimió como rasgo negativo de esta generación del ochenta pero que, sin duda, su promotor y muchos otros veían como valiosa restitución de la tradición tras los *excesos* novísimos. Lograda la democratización del país, esta nueva generación, la de los ochenta, era presentada, como ha denunciado Ruiz Casanova (1995: 13), como proyección natural del nuevo contexto político, como algo que parecía caído del cielo y le negaba la condición partera a los del setenta, como una arista más de la necesaria *normalización en la cultura española*. García Martín, al hablar de las distintas tendencias expresivas que engloba esta nuevo proyecto generacional, deslinda aquella del neosurrealismo, con palabras que inciden directamente sobre nuestro objeto de estudio y que pasamos a citar a continuación:

Los primeros libros que aprovechan los recursos surrealistas como disfraz de la inmadurez son numerosos. Casi se podría decir que el neosurrealismo, más que un rasgo generacional, es una especie de salvoconducto con el que se intentan disimular las torpezas sintácticas, la imprecisión del vocabulario, la falta de sentido estructural (García Martín, 1988: 26).

Se trataría entonces de un recurso al poema en prosa no sólo justificado por el valor contestatario del mismo, sino muy buscado por la capacidad de mixtura de contenidos que, en una poética de la urgencia, puede ofrecer el bloque de la prosa. Tal hipótesis, que no hemos descartado en estas páginas como explicación al nuevo auge de nuestro objeto de estudio en los años finales de la década del sesenta, le sirve a García Martín para mostrar el tenor de sus afectos, y dejar fuera de su antología a una poeta como Blanca Andreu, por ejemplo, muy publicitada durante la década que pretende antologar. También, para delimitar frente al deshilvanado poema neosurrealista –es marca de la casa en este crítico propugnar una necesaria coherencia textual–, las formas apolíneas, de un nuevo clasicismo estrófico. Curiosamente, o no tanto, esta predilección formal se

alineada con otra ideológica, por los poetas del pastiche y la ironía, que acabará degenerando en los años hegemónicos en la *normalización* aludida antes, el rodillo de un mal entendido realismo: la ya encumbrada poesía figurativa o de la experiencia.

Pero es valioso el aporte de García Martín por lo que revela, como síntoma de usos poéticos noveles, del recurso al poema en prosa. Su cultivo inicial por parte de otra promoción diez años después de su aparición con fuerza en los poetas de los setenta matiza considerablemente el alcance como contravención de éstos. Por lo que tiene también de confirmación de otro supuesto: los poetas que se entregan a la práctica del poema en prosa en la segunda mitad del setenta —o bien los que no lo abandonan durante toda la década— pasados los ecos coyunturales, lo harán seleccionando variedades más acendradas del mismo. Más atentas a una naturaleza rítmica peculiar de esta forma genérica, en modelos más breves, más parecidos al poema en prosa, en fin, formalizado como variedad genérica específica por la tradición francesa post-rimbaldiana. Es decir, seleccionados por quien conoce el formato y quiere alinearse conscientemente —pese a que lo hagan ocasionalmente— en esa tradición de práctica. El poema en prosa coyuntural, contestatario, o experimental irá dando paso, así al poema en prosa de mayor fijación formal. Y la desideologización del fenómeno correrá paralela a este proceso.

Y es que parece indudable que paralelo al alargamiento progresivo de los versos, una transformación *formal*, hay o se constata la entrada de denuncia de un cansancio ideológico: transformación de actitudes. Hay, sea como sea, una conciencia clara del salto dado hacia la prosa, frente a la promoción anterior, los llamados poetas de los sesenta. Incluso en un poeta como Valente¹⁹⁸, por ejemplo, el salto se producirá —y pensamos también en Joaquín Marco— cuando lo estén dando hacia un poema en prosa

¹⁹⁸ En su estudio de la poesía en prosa valentiana, Benigno León (2002: 161) data el inicio de esta práctica por parte del poeta en torno a 1970, pero no ofrece referencia alguna a su posible motivación.

nítido en su voluntad de permanencia sobre la página los poetas jóvenes. Los versos iniciales de éstos, las citas como la que incluye Urrutia de Nebrija, hablan de una conciencia que quizá antes de ellos no era manifiesta; conciencia de que existe el formato prosístico en poesía, de que su usufructo es lícito y da réditos de interés. Su descubrimiento para aquellos jóvenes que descreían de lo inmediatamente anterior y buscaban desesperadamente una *forma* otra debe de haber supuesto una nueva Arcadia expresiva, un territorio de idealidad formal y contestataria cuyo posterior desafecto explica también el énfasis inicial en su adopción generalizada. No parece, pues, tan relevante consignar nómina de pioneros y de émulos, o no lo es tanto como constatar la efervescencia generalizada de lo que más bien se manifestó como poligénesis: el poema en prosa, junto a otras estrategias expresivas sumadas a su prontuario, venía a colmar un vacío comúnmente sentido, un vacío generacional. Y se trata, sin género de duda, de la contestación contra un tipo inicial, valor que aún adscribían, pese a tensionarlo hasta el límite, los llamados poetas de los sesenta.

Ese vacío generacional se llenó de poesía en prosa, con una tipología que cada poeta conformó a su balbuciente plectro, a sus necesidades expresivas, pero que fue común en la necesidad que vino a satisfacer, bien que de modo transitorio. Los cuatro poetas que hemos seleccionado en tratamiento aparte no quedaron excluidos de esta fiebre generacional, sino que también participaron del común entusiasmo. Su selección se debe a circunstancias que marcan su recurso de modo significativo: una proximidad mayor para con ficción y metapoesía, una posibilidad más fehaciente de ilustrar puntos de contacto entre poema en prosa y formatos comúnmente emparentados con él; una posibilidad, en fin, más clara de ilustración del potencial crítico para con su propio discurso. Hay que tener en cuenta, además, aunque no ha primado sobre los criterios de selección, la doble valencia que ofrecen estos cuatro poetas desde la oficialidad cultural.

Así, Francisco Ferrer Lerín y Leopoldo María Panero contrastan en su retiro de los medios más conspicuos del país con la prominencia de dos poetas-catedráticos como Andrés Sánchez Robayna y Jenaro Talens. La radicalidad de los planteamientos en el caso de los cuatro, no obstante, no deja de ser cifra de su confluencia en el tratamiento con rigor y excelencia de nuestro objeto de estudio en los años setenta en España.

**9. FRANCISCO FERRER LERÍN ENTRE LA
VARIACIÓN LÍRICA Y LA FICCIÓN: EL POEMA EN
PROSA Y LA DELIMITACIÓN DE UN TERRITORIO**

9.1 Prolegómenos, exclusiones, tanteos

Antonio Domínguez Rey cierra su monografía sobre los llamados poetas de los sesenta con una especie de epílogo dedicado a Francisco Ferrer Lerín. Y es este poeta precisamente el primero de los que nosotros estudiamos aquí por separado. El propio tratamiento que le da Domínguez Rey así parece justificarlo:

Existe en él otro clima y otro tratamiento de palabra. Diferencia las formas introduciendo un aire surreal y lúdico de notoria raigambre en movimientos posteriores. Tal es la razón de que aludamos aquí a su primera obra, pues el lugar oportuno de su inclusión hubiera sido, cuando menos, la "novísima" antología de Castellet (Domínguez Rey, 1987: 237).

Y conviene retener alguno de los presupuestos de esta cita: el carácter (neo)surrealista y la condición de adelantada que esta escritura ostenta con respecto a sus sucesores. Ya en la recepción coetánea, tras la publicación de su primer libro, *De las condiciones humanas*, en 1964, la crítica celebraba su adscripción surrealista, muy en concreto, el procedimiento de composición automática, además del hiato que su ejercicio suponía para con la poesía precedente (Vilar, 1965: 37). Y este mismo crítico, es notorio, enmarcaba su artículo con un pórtico que no viene sino a corroborar lo ya esgrimido desde estas páginas, la crisis poética que atravesaba el momento: "La poesía seguramente es un género a extinguir debido al cambio de la sensibilidad contemporánea, pero como todas las cosas bellas en trance de muerte, puede atraer muy intensa atención en determinados núcleos de selecta proyección vital e intelectual" (Vilar, 1965: 37). Hemos recogido esta cita porque atestigua la conciencia en la época de un punto sin retorno en la evolución de los planteamientos poéticos existentes. Supuestos, no se olvide, que en la fecha en que escribe el crítico apuntan a un agotamiento ya datado de la poesía social. De hecho, Sergio Vilar acoge con entusiasmo

este libro de Ferrer Lerín por lo que tiene de némesis de la poesía hegemónica hasta entonces, siendo sus únicas palabras de admonición precisamente para los residuos de poesía social aún latentes en *De las condiciones humanas*. A mediados de la década, pues, era plenamente perceptible un hastío objetivado en la apocalíptica deflagración de todo un género. Lo podían salvar, eso sí, nuevos senderos de proyección vital e intelectual, es decir, singladuras que se alejasen, vía la vivencia y el culturalismo, en justa medida del páramo circundante.

Pasados los años, conviene que escuchemos al propio Ferrer Lerín y cómo entiende las dos líneas que la crítica más temprana leyó en su aportación: recordemos, defenestración del poeta social y recursos próximos al surrealismo. La actitud del poeta para con quienes le precedieron, a diferencia del respeto a sus antecesores que guardaban los llamados poetas del sesenta, se suma a esta nueva forma de ver el hecho poético, un punto más de distancia de los jóvenes para sus, a la postre, olvidados hermanos mayores. Véanse sus declaraciones: “Mi generación poética (por cierto, ¿qué es esto?) surgió como reacción a la poesía social –también claro al españolismo, a la tradición, al aburrimiento, al misticismo, al hablar siempre de la guerra civil, etc. –así que nunca pretendimos demostrar compromiso alguno” (Huarte, s.f., s. p.). Por lo que respecta al surrealismo, habrá que tomar esa clasificación con cautela si hacemos caso al propio Ferrer Lerín en sus declaraciones: “siempre he manifestado mi repugnancia por los juegos de palabras (o números) que no se apoyaran en lazos familiares de significado” (Viñuales, 2002, s. p.). Es decir, que el creador se muestra coincidente en la contravención de la tradición más inmediata, mas parece negar filiación nítida al ideario surrealista. Lo matizaremos más adelante.

Pero el crítico que celebraba el primer libro del poeta desde las páginas de *Destino* no erraba al juzgarlo como adelantado a su tiempo, como síntoma –eso se lee

también entre las líneas de su reseña, la mitad de la cual ha dedicado a emitir diagnóstico epocal, no lo olvidemos— de nuevos vientos. De esto último da también idea la alusión de Gimferrer (1963: 31), a su vez tenido por auténtica punta de lanza del fenómeno novísimo, en su primer libro de poemas, *Mensaje del tetrarca*. Allí, al final de la obra, junto a una cita de Poe, encontramos otra de Ferrer Lerín, referencia que desaparece, por cierto, en recuperaciones posteriores de este libro inaugural. La filiación que se quiere trazar así es clara. Y por si hubiera lugar a dudas, en el frontispicio al tercer libro de nuestro poeta, *Cónsul*, publicado ya bien pasada la década que nos ocupa, pero formado por buen número de textos de aquel tiempo, Gimferrer vuelve a dejar constancia de la deuda localizando con exactitud la apuesta de los poetas de entonces “a inicios de los años setenta, justo en el gozne temporal en que el ala extrema de la escritura novísima, de la que Ferrer Lerín fue pionero y fundador, se lo jugaba todo en un último envite” (Gimferrer, 1987: 7). Habrá que volver sobre esas palabras prologales —en las que, por ejemplo, se denota la época que venimos estudiando como una *era de insurrección*—, pues en ellas Gimferrer da valiosa y excepcional noticia, vista la anonimia y el silencio buscados por el autor, de la obra de Ferrer Lerín¹⁹⁹. Una negativa que le ha hecho comparecer en el libro de Vila-Matas sobre el silenciamiento voluntario de la propia escritura, *Bartleby y compañía*, en el que ocupa un breve epígrafe. Allí, se reproduce también la aparente razón que explicaría su ausencia en la fotografía para la historia que consagró a sus coetáneos: “Al parecer, de no haberse ido tan pronto de Barcelona, habría sido incluido en la antología de los Nueve Novísimos de Castellet” (Vila-Matas, 2000: 53). Las razones ulteriores de esa no comparecencia, no obstante,

¹⁹⁹ Más información, en clave de ficción irónica, aporta Félix de Azúa (1988: 55-60, 65-70, 220). Para ilustrar uno de los rasgos descriptivos con los que le captura Azúa, experimentado jugador de cartas, puede leerse la conferencia que nuestro poeta ha dedicado recientemente al tema: “La pasión por el juego” (Ferrer Lerín, 2001). Una aproximación más exhaustiva y reciente, pero que no que renuncia en tramos a explotar el poder de sugerencia del aura legendario que orla a Ferrer Lerín, es la presentada por Javier Ozón (2001) al congreso sobre los novísimos en Zaragoza.

quedan lejos de ser tan estrechamente atribuibles a criterios puramente geográficos. Javier Ozón (2001: s. p.), por ejemplo, define esta renuncia a publicitar su propia obra haciendo de la vida de retiro profesión de fe como auténtico *leit-motiv* en la poesía de Ferrer Lerín. Volvemos sobre ello más abajo.

De las condiciones humanas, la primera obra de Ferrer Lerín sucede en un año a la del propio Gimferrer en la misma colección de poesía barcelonesa²⁰⁰. En este libro, recuérdese, de 1964, en la solapilla de la portada en concreto, se incluyen unas palabras del propio poeta que ilustran sobremanera lo ambicioso de su intento. Se adjuntan citas de Perse y Pound, la del primero quizá señal de la amplitud del periodo versal en esta poesía que acabará recalando en la prosa sin límites²⁰¹. Alude con ironía además al debate en torno a la poesía social, distanciándose, recordemos, en 1964, de una estética dominante próxima a su declive. También incluye alusiones al verso como vaciado, una referencia al molde versal del que, aunque nunca renuncie, siempre se mostrará dispuesto a distanciarse en su obra posterior para entregarse al receptáculo no moldeado de la prosa. Igualmente, presenta una de sus señas de identidad, el humor; además de dejar claro el anclaje en otras tradiciones, en este caso la angloparlante; y, finalmente, toma especial cuidado en datar lo precoz de su experiencia poética: se nos recalca que estos poemas del primer libro, *De las condiciones humanas*, fueron compuestos a los veinte años. En resumidas cuentas, un texto de voluntarismo poético similar al de sus coetáneos jóvenes si no fuera por el silencio empecinado que lo ha sucedido. Si sumamos a éste la condición de precursor que se quiere habilitar para él, la obra de

²⁰⁰ Javier Ozón ilustra el distinto talante promocional de ambos, a modo de explicación del trato diverso que el *establishment* literario ha dado a uno y otro: "Gimferrer, quien no tenía reparos en telefonear a las máximas autoridades en materia lírica del momento y declararse poeta (inédito, por supuesto) mientras Ferrer Lerín se debatía encogido y asaltado por mil dudas" (Ozón, 2001: s. p.). Esta descripción, nos parece, choca con la del acerado personaje de leyenda y su bartlebiana renuncia a la escritura. Apunta, en cualquier caso, más datos sobre la enigmática dejación.

²⁰¹ El propio Ferrer Lerín reconoce en entrevista reciente la influencia del poeta francés. Habla de lo aportado por éste en su horizonte expresivo, de cómo le ayudó a dejar atrás patrones versales, y le abrió

Ferrer Lerín se nos ofrece como una valiosa tensión entre la sobreabundancia y su propio acallamiento; contradicciones que lo hacen sin duda merecedor de un análisis más detenido en el panorama poético de la época que estudiamos.

De las condiciones humanas es un libro, en efecto, bien lejos ya de lo social, aunque en el prólogo, José Corredor Matheos, a diferencia de un hastiado Sergio Vilar un año más tarde, intente disculpar esta concentración del poeta en sí mismo y agradezca las mínimas concesiones –todas englobadas dentro del cuerpo mayor que brinda el tratamiento generoso del yo en el poema– a una mirada al mundo. Pero el volumen que prologa se le escapa a Corredor Matheos de entre las manos. Donde Vilar echa en falta más alejamiento de la poesía hegemónica entonces, ya declinando, Corredor Matheos parece apegarse a ella aún y suspira por un enraizamiento mayor en la misma. Porque la tópica foránea, la referencia culturalista, lo pop, lo *camp*, el tenue vuelo surrealista del discurso están ya aquí. También una suerte de nostalgia: y no se trata tan sólo de la mirada elegíaca a la infancia, al *bios* del poeta y sus volubles, variables territorios –como se daba con exclusividad hasta la fecha entre sus coetáneos–, sino la nostalgia de un acervo culturalista que, si bien nunca parece haber sido habitado, se presenta como paraíso perdido. Además, Ferrer Lerín es capaz en este libro de utilizar imágenes menos motivadas, más libres, menos gobernadas por una centralidad racional. Más próximas, parece, a los textos de goce que veíamos antes en su descentralización del sujeto. Pero este primer libro es aún deudor de su tiempo. Y acude la mencionada nostalgia más o menos convencional incluso en algún título (Ferrer Lerín, 1964: 27). El discurso puede aun caer en el prosaísmo; y en el trazo autobiográfico. Se percibe ya un fuerte componente narrativo: el cómputo surte en el verso y gobierna sus meandros, el ritmo de su decantación. La parte final, en la que

un campo de expresión más amplio: “entré de golpe en el placer de la enumeración y de las nuevas voces” (Viñuales: 2002: s. p.). Se trata, además, de confluencia común con el primer Gimferrer.

aparecen motivos diversos como el amor, la autobiografía o el desleimiento irracional del yo, lo social del mundo, se titula “Las comunidades”, sintagma que a buen seguro contentó al prologuista por su proximidad para con el idiolecto de lo social, aunque el autor lo tomara de Perse; pero el discurso puede escorarse hacia un embridado automatismo también aquí. En todos hay un referente rural, natural muy importante. Predomina sobre las referencias culturalistas, las cuales son más numerosas en la primera parte. Pero hay una conciencia clara de estar marcando territorio diferenciado. Como en otros lugares del libro, un rótulo al uso, que convoca referentes tantas veces mentados en sus coetáneos, es llevado un poco más allá. Un poema de título legible como canónico entonces, “Los justos” –aunque, como en el caso del comentado antes, “Las comunidades”, el propio Ferrer Lerín avisa sobre el eco de Perse–, cuestiona su propia posible urdimbre: “sones de producir sonos de altos designios sonos de poetas sociales” (Ferrer Lerín, 1964: 40). La ironía delata distancia, y conciencia del acabamiento, con respecto a propuestas poéticas alineadas en torno a la poesía social, la cual ya se empezaba a percibir en la época como mera máquina de auto-reproducción. Este poema en concreto parece un manifiesto: da fe de filiación poética. Su autor se muestra tremendamente consciente del panorama generacional que lo circunda y se hace posible leerlo dando cabida en el texto a las tres promociones, las tres formas de encarar la poesía, que empezaban a coexistir por aquel entonces: estaba la horda ya en vísperas de disolución de los poetas sociales; estaban quienes *hablan de la naturaleza de las cosas*, esto es, los poetas inmediatamente precedentes y su anclaje aún en la experiencia; y otros *sones*, aquellos del *porvenir acuñado en raros círculos*, entre los cuales se englobaba Ferrer Lerín inaugurando así la promoción que había de nivelar el paisaje de la poesía española en los setenta; asumiendo, también, la cifra de su principal valía: su extrañeza –no olvidemos la predilección del propio Gimferrer por los *raros*, en

deuda no disimulada con Rubén—. Pervive, con todo, una veta órfica, una poesía que da su más alta medida en la mirada numinosa hacia lo natural. Más un renovado ecologismo, aunque no sea palabra cara al poeta, un respeto sagrado por el medio ambiente cifrado, como veremos, en peculiar filosofía de vida. Y pervive también una conexión inequívoca con ésta: un vitalismo que parece anunciar con luz antípoda los excesos y extravagancias del peor venecianismo, al cual diagnostica, ya aquí, lo que será su ganga epigonal: un *spleen* mal curado, un *fin de siècle* anticipado y gratuito en su ceguera de la vida²⁰². Vista la secuencia que dibujó en el mapa poético español el fenómeno novísimo, ¿responde su silencio también a un sano intento por mantenerse alejado de su climatérico entorno? Éste es el primer libro de Francisco Ferrer Lerín, una obra en la que la poesía en prosa aún no hace acto de presencia, pero en la que la progresiva prolongación del verso anticipa una entrega singular y pionera a nuestro objeto de estudio en lo sucesivo. No en vano, en una de las pocas reseñas que se hicieron eco de su aparición, curiosamente al otro lado del Atlántico, el crítico argentino Ricardo Abalsamo (1965) alaba el *párrafo extendido y melodioso* en el que se recoge el discurso inicial leriniano.

De las condiciones humanas es, además, el único libro publicado por este autor que no responde, o no de un modo tan palmario, a la voluntad de recopilar textos más o menos dispersos. Lo ha apuntado también Túa Blesa: “Los otros dos libros publicados, *La hora oval* [...] y *Cónsul*, son selecciones de las obras mencionadas con algunos textos posteriores a ellas” (Blesa, 1998b: 90). Esto le da a su obra una suerte de misterio, reduciendo la recepción al pequeño círculo de los *connaisseurs*, haciéndola, sí, objeto de culto; pero arrumbándola también a un limbo que no hace justicia a lo que debería ser sana normalización. Sólo así sería posible un diálogo de tú a tú con sus

²⁰² Vid. Ferrer Lerín (1989: 23) para su desprecio explícito por lo epigonal.

contemporáneos, algo que el propio Gimferrer, en el ensalzamiento de los prólogos, parece ser el primero en evitar: proyectando al autor a una suerte de Olimpo de los intocables, se le niega en realidad –se le negó, vaya– el pan y la sal de su propia comparecencia. Sorprende, por eso, que en un libro dedicado a la desmitificación de otro damnificado por la resaca mediática novísima, la exhaustiva biografía que J. Benito Fernández dedicara a Panero, al ofrecerse nómina de agradecimientos se consigne el nombre de Ferrer Lerín junto al aparte “juro que existe” (Benito Fernández, 1999: 20), algo que contribuye a relegarle a un espacio mítico, sí, pero alejado de toda comparecencia efectiva en el panorama literario²⁰³. Y en el estudio sobre el poema en prosa de Benigno León (1999: 286), no aparece a los poetas de los setenta, sino al lado de los llamados nuevos poetas, en proximidad, por ejemplo, con otra *rara avis* como Pérez Estrada. Mucho antes, sin ir más lejos, le fue vedada su aparición en la antología de Castellet. El propio José María Sala (1970: 57), uno de los primeros críticos en hacerse eco de la aparición de *Nueve novísimos* en la prensa barcelonesa, da a Ferrer Lerín y al propio Gimferrer el papel de *precursores* en el arrumbamiento del modelo poético imperante en los primeros sesenta en España, a la vez que llama la atención sobre el explícito silencio del antólogo al respecto del primero de estos poetas. No en vano ha hablado Túa Blesa (1998b: 84) de Ferrer Lerín como *del poeta protonovísimo*²⁰⁴, “lo que envuelve *La hora oval* en cierto aire de premio de

²⁰³ Curiosamente, en su peculiar poética de 1979 para *Joven poesía española*, enumeración sin más de unos ciento cincuenta nombres de poetas españoles de la época, José Luis Jover (*apud* Provencio, 1988: 150), sí incluye a Ferrer Lerín.

²⁰⁴ Para las circunstancias de inclusión final en la antología, véase Jordi Gracia (1990: XVIII). Según el propio Ferrer Lerín: “‘Los novísimos’ parece que se ha acuñado como etiqueta de una generación que, por razones más cronológicas y geoestratégicas que socioliterarias se ha considerado la mía [...]. Hablar ahora de la vanguardia como reacción [...] es puro disparate. Era (éramos los poetas que traté: Azúa, Gimferrer y Panero) jóvenes rupturistas en el exclusivo ámbito de la literatura y de las artes plásticas, y demonizadores, por lo tanto, de lo que se llamaba poesía social” (Viñuales, 2002: s. p.). Ferrer Lerín esquivó todo adanismo fundador de la aventura novísima y sugiere cierto espíritu sesgado de compilación que pudo haber llevado a excluirle de la antología. En su poética, sintetiza: “Soy el más viejo de mi generación, y esta perspectiva autoriza a llamarla del 42. En ella se combate, tácitamente o no, a la poesía social, y se tiende a épater le bourgeois” (Ferrer Lerín, 1989: 23). Todo pasaba, en definitiva, por el arrumbamiento del tipo inicial formado en torno al par poesía social-metrolibrismo. Ya Hübner (1991:

consolación” (Molina Damiani, 2004: 34). Este último y reciente testimonio da con la clave de la exclusión ulterior de Ferrer Lerín, quien no sería extraño “fuera mal visto incluso desde dentro del *staff* castelletiano, en beneficio, claro está, del posibilismo que a lo largo del periodo 73 / 82, el de nuestra transición a la democracia, delimita ese canon donde sólo hubo cabida para el surrealismo neoclásico, el culturalismo aleixandrino y el onanismo metapoético” (Molina Damiani, 2004: 34). Y ello pese a que en el prólogo a este segundo libro de su compañero de correrías, Gimferrer sigue canonizando:

Dudo que alguien, entre los poetas de mi generación, haya emprendido la aventura vanguardista con la libertad imaginativa y el fervor iconoclasta de Ferrer Lerín. Sus relatos, de un poder hipnótico nada frecuente, o sus innumerables pastiches y collages, conservan al cabo de los años todo su poder revulsivo. [...] escritos hace más de diez años [...] Quizá el conocimiento de su existencia haga parecer menos nuevas algunas cosas que han aparecido después en la poesía española (Gimferrer, 1971: 8).

Nos interesa aquí destacar sobre todo la alusión de Gimferrer a la naturaleza narrativa de los textos en prosa de Ferrer Lerín. Será el objeto de este capítulo trazar un recorrido por sus dos últimos libros y ver qué es de Dios y qué del César en su particular ejercicio de la poesía en prosa. Queremos por de pronto traer a colación un poema de *La hora oval*, significativamente titulado “Tzara”, que parece una poética, aunque no hay que olvidar que nuestro autor había traducido *L’homme aproximatif*, del dadaísta suizo. Allí leemos, en efecto palabras que nos remiten a lo que es unidad compositiva mayor de nuestro objeto de estudio, la frase: “Las frases nacen limpias/ criticamos los versos con los versos” (Ferrer Lerín, 1971: 132). La crítica parece, igualmente, profesión de fe metapoética, una labor centrada en esa “vida ceñida que desatamos” (Ferrer Lerín, 1971: 132). Y este cuestionamiento del oficio puede haber

6) vio la relación entre este desafecto por la poesía social y la forma del poema en prosa con anclaje en

abocado al poeta al silencio, pues "Tzara" es también una manifestación de intenciones. La oportunidad que conceden las circunstancias de edición del libro, a posteriori, espigando en la memoria escrita textos para hacer su palimpsesto, le da al volumen un tono de presciencia: los poemas van apuntando a algo que puede leerse en clave de cierto desengaño creativo y al retiro del mundanal ruido. El libro viene, además, dividido en epígrafes cronológicos, como si el poeta hubiera querido recoger lo destilado de su producción añadida tras añadida. Si tenemos en cuenta que el periplo comienza en 1960, lo cual ayuda a antedatar la aventura pre-novísima a la propia década sexta, y llega hasta 1970, *La hora oval* es un preámbulo idóneo a *Nueve novísimos poetas españoles*, pues viene a darles la razón desde la presciencia rescatada de un *outsider* –algo que debieron ver también los miembros del consejo de redacción de Llibres de Sinera, dos de ellos poetas de Castellet, interesados en conformar el nuevo mapa poético desde Barcelona–. Hay que recordar, además, que en este libro Ferrer Lerín se erige en crítico de sí mismo, llevando a cabo un singular ejercicio de auto-recepción que le lleva, por ejemplo, a recoger tres poemas de su primer libro, *De las condiciones humanas*, en el apartado dedicado al año 1962. Se trata de "Memoria de un recuerdo" (Ferrer Lerín, 1964: 27; 1971: 25), "Los justos" (Ferrer Lerín, 1964: 40; 1971: 29), y "Los humildes" (Ferrer Lerín, 1964: 43; 1971: 33). Estamos, pues, ante preciada muestra de la revisión que el autor hace de su propia obra, sin dejar fuera de este proceso de revisionismo a los editores, claro está, muy interesados en buscar precedentes a su propuesta. Al unísono conforman la historia de lo literario, demostrando cómo todo libro de poemas responde a un espíritu antológico. Éste, además, a una pretensión de canon, una lectura de uno mismo para la historia.

Se va percibiendo a lo largo del libro una situación rayana en la crisis vital que interrumpe el discurso y va haciendo cada vez más conservadores en el plano expresivo,

a la par que más pegados al hueco de la existencia, los poemas en verso. Pero, ¿y los textos en prosa? ¿Qué nos depara una lectura de los mismos teniendo en cuenta el esbozo tipológico que hemos venido manejando en estas páginas? Pues en esta entrega, una suerte de antología retrospectiva, según se especifica en el prólogo, y según ilustran las fechas que encabezan cada sección, tenemos una rica gama de tipos, predominando, eso sí, el texto narrativo breve que a grandes rasgos se podría definir como similar al modelo del minicuento. Hay también algún ejemplo de microrrelato, esto es, una variedad acendrada de aquel, y alguno de poema en prosa más canónicamente entendido. No hay que olvidar que *La hora oval* incluye también poemas en verso, por lo que este venero de textos en prosa funciona a modo de compensación, como la espita narrativa de una obra que desborda la constrictión versal. El poeta parece preverlo en la pieza que da título al volumen, curiosamente, una de las más breves: un pequeño poema en prosa escorado hacia lo sentencioso que concentra en su concisión la llamada al lector, la propia propedéutica de todo el libro: “¡Atención amigo...! Crepita parte de nuestra memoria mancomunada –las citas mutuas en otros mundos– y aparece un extraño resplandor en la cornisa. Seguramente es la hora oval” (Ferrer Lerín, 1971: 11). El vocativo inicial inserta el texto dentro de la tradición de llamadas directas a la recepción, el semejante, el hermano baudelerianos sin ir más lejos, y avisa sobre la naturaleza del fenómeno: la condición palimpséstica del intertexto, la dudosa, por extraña, plenitud sobre el abismo, lo circular –tensada en los bordes– de la hora, la naturaleza cultural del fenómeno. Hablamos de *culto*, no de cultura; pues el culturalismo se reserva más para los poemas en verso, algunos, como el soneto de corte inglés “Pavana del príncipe alado” (Ferrer Lerín, 1971: 72), auténtico anticipo –de ahí la relevancia de consignar las fechas en un rescate que proyecta hacia atrás su propia prehistoria– del venecianismo posterior. En estos textos en prosa se invita al lector a un

recorrido por el cómputo, la peripecia del crimen, un motivo que se escenifica obsesivamente y acerca la serie a la intensidad lírica en lo que tiene de rito. Si, como veíamos antes, la anécdota, su cabal comparecencia en el texto, es el rasgo último de narratividad, la necesaria marca de su definición, al hacer en estos textos de la anécdota categoría, al escenificar siempre un asesinato redondo en su profiláctica consecución, Ferrer Lerín diluye la importancia de lo contingente, lo anecdótico, deshuesa sus relatos de contenido y necesidad diegéticos, por así decir, y entrega el vaciado a los tonos altos de la voz en estado puro, al canto, al poema. En realidad, el pespunte narrativo así cristalizado acerca el motivo del *thriller* a las formas fijas en poesía, un trazado de coordenadas que supone un orden: el microcosmos formal del soneto, por ejemplo, encuentra un correlato narrativo en la escenificación seriada del asesinato. Ya vimos cómo se definía el poema como acto de habla fundamentalmente ritual (Paz Gago, 1986: 426), frente al acto de habla narrativo, fundamentado en efectos prácticos sobre el receptor. En misiva personal, el propio poeta le ha comunicado a quien esto escribe: “Dije en alguna ocasión: ‘tenía un ruido en la cabeza y sólo escribiendo aminoraba’ así emborroné muchas páginas [...]. Y ese matiz clínico, esa diarrea, no ha sido analizada, sí, en cambio el dichoso componente criminal, ese furor exterminante”. A nosotros, esa huella de lo criminal en su obra nos interesa como formulación de un motivo que deviene serie lírica. El discurso clínico al que se refiere el autor, ¿qué tiene exactamente que ver con el (neo)surrealismo que la crítica quiso ver en él? Es un supuesto matizable, creemos. Nos parece que ese final cerrado con aires de novela negra que escenifican una y otra vez sus textos hay que leerlo como la pura necesidad de proyectar un patrón sobre el discurso ininterrumpido. Necesidad arquitectónica, organizativa, de interrumpir lo que no parece conocer brida o límite: forma fina de la ficción. Y es que incluso en textos de gran cerrazón y sujeción argumental no se puede evitar la proliferación de un

ritmo libérrimo en las frases, casi gratuito en su oposición a la linealidad. Intentan embridar la propia violencia del discurso estas frases cortas, pero se erigen también en una forma de violencia con su percusión constante. La escritura se propone así a modo de atenuación o paliación, de ordenamiento también, del ruido mental. Y todo ello no se queda ahí, en una suerte de patrón sintáctico, sino que opera sobre el tenor de lo computado. En realidad es aquí donde perdura la mayor huella de Borges, en los auténticos laberintos narrativos que Ferrer Lerín eleva en el vacío justamente para así vencer el vano de lo inenarrable. Tómese el ejemplo del poema "El fracaso", toda una alegorización del proceso de escritura, muy borgiano en su capacidad de cartografiar con palabras los límites de lo real, pero dotado de una serenidad, una renuncia al propio vértigo verbal y argumental, que supone novedad con respecto a la tradición, la cual en casos como Borges, o retrotrayéndonos, el propio Poe, se queda ahí, en ese gesto de autocomplacencia ante el mecanismo diegético que, con un clic, muestra su cabal perfección relojera. Además, apunta a un nuevo valor del efecto terapéutico, catárquico pero también aquietador, de la escritura, ese delirio que, vimos antes, parece responder a su étimo vertido en prosa. Si estos textos en prosa responden al automatismo, no a ideas preconcebidas, y si parece que fueran las propias palabras en su discurrir las que avanzasen sugiriendo el propio final, una forma de decantamiento *ad hoc* que, vimos, es la almendra constitutiva de la poesía en prosa, el orden impuesto de la serie, la forma fija del motivo criminal, es precisamente lo que embrida el vuelo del discurso y lo *formaliza*. De lo contrario parece que estaríamos ante mera reproducción mecánica de incontinencia verbal, y lo que llama la atención en este libro es justamente la intención de conformar todos los textos con una voluntad artística casi manierista en el motivo que escenifica. Ferrer Lerín está poniendo en práctica en realidad, la conjunción de elementos polarizados que, posteriormente, un poeta como Panero, más atendido por la

obsequiosidad mediática, pero igualmente condenado a incompreensión última, una forma de confinamiento, formulará con el término de *destructoficción*, la destrucción al servicio de la ficción, y viceversa²⁰⁵. El recurso lo hallamos ya aquí, en un Ferrer Lerín que une al motivo del asesinato, a la vena destructiva serializada con frialdad, el modo operante de la ficción, la propia ordenación del significante en laberíntica linealidad de suficiencia germinativa.

Y parece claro que esta vuelta o edificación casi virtuosa sobre sí mismo, hace que el conjunto no desdeñe la mirada metapoética, como en “Lozana la grama...”, texto que glosa o recrea, con una prosa aséptica de no disimulado cientifismo, un lugar de crítica literaria. Túa Blesa se ha ocupado de este poema con detención, y lo ha descrito “como muestra de texto literario que parte de la literatura, escritura que se inicia tras la lectura” (Blesa, 1998b: 82)²⁰⁶. Estamos ante el rizo del rizo, en efecto, el texto dentro del texto que explica, de nuevo, las condiciones del rito: “el mismo hecho de repetir la frase, abrió violentamente las puertas del misterio y me permitió, con claridad

²⁰⁵ Hübner (1991: 6) ya trazó una sugerente línea entre ambos poetas precisamente en torno al esquivo carácter genérico de sus textos en prosa. La diferencia (Hübner, 1991: 10) no sería tanto de cantidad como de calidad, dada la profiláctica violencia –frente a la visceralidad de Panero– que encierran los textos lerinianos. La dicotomía *destructo-ficticia* se decanta, frente a Panero, más en Ferrer Lerín por el segundo polo. Buena muestra de ello es el poema paneriano “Destruktion ficticia”, de *Teoría*, el cual Benito Fernández (1999: 177) llama *poesía del asesinato en prosa*, marbete más apto, creemos, para el caso leriniano. Pues en él, Panero no formaliza el poema en vectores tan claros de *thriller* como es habitual en el caso de Ferrer Lerín, permaneciendo siempre en un plano de mayor abstracción, menos atento a la diégesis. Más cargado de lirismo en los finales (Panero, 1999: 46). O bien, apuntan sus muestras a la síntesis del microrrelato, como “Homenaje a Conan Doyle”, “Hace frío, esta noche, en Budapest”, o “El poema del Che” (Panero, 2001: 43), este último una suerte de fusión sincrética entre los lerinianos “Viejo Circus” y “Corvus Corax”. Todos ellos, es notorio, carentes en la reedición de *Así se fundó Carnaby Street* de Huerga & Fierro (Panero, 1999: 30-31). Véanse también los poemas panerianos de *Globo rojo* (Panero, 2001: 371-375), en los que sobre especie de diario, la trama del asesinato discurre entre alegatos líricos y una vena sentenciosa. Se trata de la última entrega de Panero a nuestro objeto de estudio hasta la fecha, y constituyen una actualización de gran modernidad del formato.

²⁰⁶ Blesa (1998b: 83) habla sin tapujos de auténtico poema en prosa en este texto, aprovechando la ocasión para recordar el nuevo auge de esta forma en la contemporaneidad en la que surge el libro de Ferrer Lerín. Allí señala el crítico cómo tras esta proliferación, de la que da nómina de autores, no se conoció en lo sucesivo por parte de muchos continuidad de ejercicio. Es valioso el comentario no sólo para explicar la poética del autor que ahora nos ocupa, auténtico pionero también en el cultivo de nuestro objeto de estudio, sino como necesaria insistencia en lo que venimos viendo: la eclosión de poemas en prosa en los años setenta en España. Apunta, además, un motivo nuevo para explicar ése auge: el desuso – no su inexistencia– de la tradición habida le daba al formato naturaleza de contravención.

meridiana, bucear en la intención del autor” (Ferrer Lerín, 1971: 44). Una pista para quienes están a punto de adentrarse en la orografía de su escritura: los significantes no ocultan, sino que desvelan el sentido. Basta con saber mirar. Por lo tanto, la figura poliédrica del relato policiaco, su reverberación en distintas bóvedas textuales, *el mismo hecho de repetir la frase*, conducirá a la revelación del misterio y a atisbar, en lo hondo, la intención, la fuga del autor. La prosa del poema, que en otros casos se adentra en lo especulativo para así desleír con más volumen la maraña del yo, busca aquí los recovecos de la ficción para dar con una máscara de suficiencia. Túa Blesa ya lo había apuntado: “este poema en prosa hace suyos todos los rasgos del género ensayo [...], el proceso mismo que narra –del texto como mensaje cifrado a la apertura del mismo–, que es el de la interpretación” (Blesa, 1998b: 88). La almendra de su artículo es precisamente alumbrar el centro ya perdido de una labor hermenéutica necesariamente concéntrica. A nosotros, sin embargo, nos interesa centrarnos en una de las posibles lecturas propuestas por Blesa: aquella que pase por entender lo paródico, no como suma gratuita de variaciones sobre la letra, sino como un mecanismo eminentemente lúdico pero de rigor estructural capaz de desvelar, en esa polifonía del significante, lo oculto del significado. Son rasgos que contribuyen a fijar la imagen de Ferrer Lerín como “el precursor en nuestro país de la postmodernidad” (Ozón, 2001: s. p.), tal y como lo ha puesto su principal hagiógrafo. En valioso extracto de una carta remitida por Ferrer Lerín al propio Blesa, el poeta da idea de la importancia de la cita en su obra:

Mi “poema” [Lozana la grama] es un ejemplo del uso de la poesía en la poesía que como apuntas viene de Borges. Sin embargo, lo fundamental es que constituye un homenaje a la cita, elemento de no poca importancia en mi obra [...] en La Dama que vive, por ejemplo, también utilizo el recurso, como provocación, aunque prefiero otros como la descontextualización (Spillane, Hesiodo) o la utilización de autores pasados (Brassens, Kazantzakis) [...] Por aquellos años andaba dándole vueltas al proyecto de escribir un libro sólo de citas (apud Blesa, 1998b: 89).

Algo merece la pena resaltarse, y es el entrecorillado con el que Ferrer Lerín reproduce la palabra poema, como dudando de la propia condición del mismo²⁰⁷. También esa voluntad de un texto urdido por completo con otros textos, una suerte de *horror vacui* que oculte, en su propia manifestación, al sujeto que escribe. O que aplaque su violencia en un intento de encerrar el deseo en la forma. Si sólo escribiendo reconocía Ferrer Lerín poder aplacar esa ira sagrada (*sacred rage*), por ponerlo en términos de Henry James, cabe deducir que no lo habría de lograr escribiendo de cualquier manera. Es decir, aquí sería demasiado fácil colegir que este motor irracional es lo que depara la naturaleza del discurso neo-surrealista, un abandono del significante a su propio automatismo. El fenómeno es en realidad más complejo y tiene consecuencias para la propia selección de nuestro objeto de estudio como soporte: se trata, en definitiva, de una muestra más de proceso devenido presencia, de formalización textual en su irse haciendo, *ad hoc*, de efectiva comparecencia del poema en su propia decantación. Los velos de novela negra son sólo una horma superpuesta, un esqueleto, si se quiere, que sirve de coordenada mínima en el proceso de presentación. El libre curso del significante, como aclaraba el poeta más arriba, es dudoso pues cierto espíritu no deja en ningún momento de informar esta letra. Es más, nos atrevemos a decir que un seguimiento total de presupuestos surrealistas habría llevado a Ferrer Lerín a modelos versiculares, sujetos a mínima pauta respiratoria. Es el orden, un orden flexible pero inquebrantable en su propio hacerse, reforzado desde dentro por unas coordenadas de literalidad asumidas de antemano, lo que lleva a nuestro poeta a dar un paso que los llamados poetas de los sesenta no acabaron de esbozar. Lo que le lleva, en resumidas

²⁰⁷ En otro lugar, reconoce sus recelos: “me cuesta reconocermé como poeta” (Viñuales, 2002: s. p.). En la solapilla de *Pasiones literarias*, donde colabora con la conferencia “La pasión por el juego”, sin embargo, le presentan como poeta (Ferrer Lerín, 2001). Él mismo opta en idéntica entrega por presentarse como *escritor*. La especificación por la que optan los editores, frente al marbete más general que suelen

cuentas, y con él a muchos otros que vendrán después, a descreer en la teoría y en la práctica del tipo inicial preeminente —la poesía social debió irremediabilmente de asociarse al vertido versal en que fue mayormente recogida— y abrazar con inusitada militancia el poema en prosa.

Si seguimos adelante en la lectura del libro, aparece un primer *relato* —respetando en principio el escepticismo del autor para con la naturaleza poética de su obra— en el que se adopta la *persona* del héroe en lucha contra el monstruo, tal es el título del texto, que no parece otro que la propia deformación —un modo de formalización, según acabamos de ponerlo— de las obsesiones del autor. Por supuesto, éste pierde en la desigual batalla y nos hace partícipes de otra de las condiciones del rito: “había concluido por ahora la posibilidad de soñar” (Ferrer Lerín, 1971: 48). No es extraño que sobre esa derrota se levante el acta de las posesiones, “La heredad”, el texto que sigue, y que se formula de un modo menos abstracto, menos alegórico también, que el anterior, dando cabida generosa a nombres y lugares, una tónica que llevarán al verso los poetas en la década siguiente —este relato es, se nos comunica, de 1963—. Quizá por eso, el discurso acoge con más soltura tonalidades líricas, todo ello sobre un tramado de relato iniciático en el que el monstruo que se intenta batir parece ser el pasado, el Tiempo, así, con mayúsculas, la propia memoria: “Vivió en la verdad de su aventura y luego inició el regreso” (Ferrer Lerín, 1971: 51). El sujeto sigue agazapado bajo las sinuosidades del discurso, ahora en tercera persona, ofreciendo su costado sólo a expensas del recorrido computado, en el propio proceso de constitución del texto.

Lo que sí hay en esta segunda entrega de Ferrer Lerín es un componente onírico que no sería la deuda menor para con el prontuario surrealista, tomado este término, ya se ha dicho, con las salvedades oportunas. Recuerdan, piezas como “La mano”, con

preferir los autores, es una muestra más del estrechamiento que las estrategias de mercado introducen, a lo que parece necesariamente, en el debate de taxonomización de creadores y obras.

mutilación incluida, a los de Hinojosa en *La flor de California*, por poner un ejemplo, no necesariamente consciente, dentro de la tradición que se reinstaura como rupturista quizá por su desuso. La deuda fue hecha explícita por el propio autor para con el movimiento vanguardista, pues en su poética definió este relato de modo escueto como “algo de fantaciencia, surrealismo y hemofobia” (Ferrer Lerín, 1989: 23). Con técnica cinematográfica, imágenes atrevidas y sintéticas, el protagonista describe la peripecia de su amputación²⁰⁸. Se podría tratar perfectamente de un minicuento, o incluso un microrrelato, pues la sorpresa al cómputo no falta. Hay una circularidad, no obstante, cierta gratuidad final, que nos habla de predominio del canto sobre el cuento; de una sabia utilización de este último para potenciar el vuelo lírico. Una temperatura que acaba desmintiendo la objetivación del inicio. Y no falta la alusión metapoética, la llamada al afuera del texto, como antes al lector, para corroborar la intención de *poiesis*, de creación, en los adentros: “Ahora en la pared destinada promueve una satisfacción lógica. Reposa magnífica en lo encalado ayudándome a componer este relato” (Ferrer Lerín, 1971: 73). Todos estos elementos hacen que el discurso se escore con decisión hacia el lado del canto, aunque no desentonarían en una antología de ficción breve. La luz, no lo olvidemos, la ha visto dentro de una colección de poesía.

Hay lugar también para la fábula, en concreto una fábula de los tiempos modernos, “El fracaso”, que denuncia con más justeza y rigor los excesos de la sociedad opresiva que cualquier ejemplo de poesía social. La longitud es muy pareja en todos estos casos: apenas página y media. Y el soporte prosístico parece servirle al autor para ensayar diversas estrategias de relato en las que va aquilatando la voz al tenor de lo contado. Varía, así, la enunciación. O, si se quiere, la mirada. Cualquiera de los periplos

²⁰⁸ Es curioso constatar cómo en algunos pasajes –(Ferrer Lerín, 1971: 74, 83, 84)– el narrador se identifica con la víctima en una suerte de *anagnórisis* inversa. Curioso también que en estos momentos el que narra aluda a un dolor físico sentido en carnes propias. Es sugerente interpretar esto como correlato del proceso de fijación formal en el texto de las propias obsesiones del autor.

relatados es capaz de acoger en su seno intensidades líricas que cuestionan desde dentro el cañamazo de lo narrativo al tensionarlo y abocarlo a sus propias limitaciones. Tómese el caso de “José D. Hebern”, por ejemplo, en el que un muchacho contempla un suicidio –no sabemos muy bien si efectivamente ante sus ojos o sólo fruto de su propia imaginación– y pasa a formar parte de la dinámica discursiva al retomar el camino que traía el finado. La circularidad parece manifiesta, la renuncia a levantar, no ya moraleja, sino cualquier atisbo de consecución final lógica, supone apuesta consciente por la gratuidad del texto. Como ha señalado la crítica, se trata de “hacer cuentos que no atestigüen hechos sino la propia retórica que los reviste” (Ozón, 2001: s. p.). Una voluntad, en definitiva, de transgredir los géneros al uso e hibridar la escritura²⁰⁹.

Esta apuesta por la mezcolanza alcanza una suerte de cima en “2 – 3 – 65”, texto plasmado en forma de diario, con entradas en párrafos diversos para cada una de las horas apuntadas. Tal compartimentación, un aprovechamiento inusitado del poder de los ventanales o párrafos que, ya viéramos, inaugurara Bertrand para el poema en prosa, le permite aislar cada unidad aún más, y dar la impresión de teatralidad al conjunto. Más bien, vista la acotación pragmática de las horas al margen, con intervalos de apenas minutos, parece un cortometraje. El vaciado de la acción, el que se refiera a ella con la fría pero concisa prosa de las acotaciones, ofrece el texto como un negativo. Las frases, unidades mínimas de composición –“la frase yuxtapuesta que no recuerda inicios” (Ferrer Lerín, 1971: 16)–, son breves y, en efecto, yuxtapuestas, entrecortando frenéticamente el hilo de la acción. Ello le permite alternar, como unidades equivalentes de cambio, personajes que mudan su identidad con la propia descripción de las acciones, y también insertar pequeñas didascalias o acotaciones que son un aporte más de contenido metapoético: la pared encalada, que ya ha aparecido antes y nos gustaría

²⁰⁹ Véanse las declaraciones del autor al respecto: “Las fusiones, lo fronterizo, la huída de los sellos, pueden vigorizar géneros” (Viñuales, 2002: s. p.). Como ha señalado Hübner (1991:5) ya en su poética

poner en metonímica relación con el papel en blanco sobre el que acontece la escritura, las alusiones al propio discurso, “algo que no puedo perdonarme impidió a mi acusador articular la frase decisiva” (Ferrer Lerín, 1971: 82), las continuas referencias a los espectadores, en fin, son buena muestra de la voluntad de incluir el proceso en la presencia, la representación en el texto. En ocasiones, la metapoesía se torna teatro dentro del teatro, los personajes buscan a su autor: “Tanto el hombre de la camisa azul como un grueso sector de público investigan en un libro anaranjado sus posibilidades de subsistencia. Creen equivocado un párrafo anodino que narra las secuencias finales de un drama” (Ferrer Lerín, 1971: 82). El mismo final del relato no busca la catarsis propia del fenómeno dramático, sino que es una nueva y definitiva llamada a la operación de narrar: “Se me agota el léxico y he de nombrar a mis descubridores con la palabra que poseo aún” (Ferrer Lerín, 1971: 84). De nuevo, el edificio narrativo parece un utillaje al servicio del placer –puro goce gratuito, dirá Talens a otro respecto– de contar. No se trata de un exponente muy alejado, por ejemplo, de la obsesiva proclividad metapoética, la crítica y análisis de lo escrito en su propio transcurso, que pondrá en escena un Guillermo Carnero. Es sólo que aquí el propio género de referencia es el texto teatral, y la acción y el humor –“la simulación, la estafa verbal (y conceptual), la broma” (Viñuales, 2002)– lo alejan de la aridez del novísimo. También, y no dudamos de esto, que el cauce de la prosa le permite una exploración de los límites del discurso que la alquitara del verso hubiera agotado en su zigzaguear. Así, mientras el encabalgamiento denuncia la existencia de esos límites, la frase corta en yuxtapuesta aposición los rompe y lleva el discurso a un *tempo* de sobreabundancia ininterrumpida. Lo hace, más que presencia, representación.

Las alusiones continuas a asesinatos en estos textos encuentran síntesis en “Se describe una vida extraña”, un perfecto ejemplo de microrrelato en dos párrafos que se

manuscrita, Ferrer Lerín introducía todo un debate tocante a los géneros convencionalmente entendidos.

sitúa dentro de la mente del asesino en la justificación de sus acciones. No en vano el propio autor lo ha definido como “una abstracción del thriller” (Ferrer Lerín, 1989: 23), esto es, un acendramiento de las posibilidades narrativas que el género negro ofrecía. El final, sin embargo, se aleja de la eclosión, de la anagnórisis, que suelen escenificar estos textos para instalarse, de nuevo, en la pura circularidad. En otras ocasiones, se toma un referente cultural preexistente para informarlo de nueva enjundia narrativa, recurso predilecto de la poesía en ciernes. Tomemos el caso de “Otelo”, por ejemplo, una historia contemporánea de amor y celos que utiliza el personaje de Shakespeare como pie de ficción. También como pretexto para relativizarlo al traerlo a la grisura del presente: ha cambiado el palacio veneciano por un chalet junto al mar. Destaca una nueva acotación metapoética: “Luego se dijo que no iba a eso pero no hay pruebas de nada que lo confirme –aunque tampoco que confirme lo contrario– y obro conforme a lo que se espera y despeño al odioso” (Ferrer Lerín, 1971: 92). Son todo variaciones sobre un motivo obsesionante: “la pequeña arma gira muchas veces antes de hundirse en el frío lecho y cenagoso tras el crimen perfecto” (Ferrer Lerín, 1971: 94). La mitificación llega incluso al propio revólver, el cual, en “Murió Ferrara”, alcanza cualidades casi humanas. A su vez, el discurso se deshumaniza, dando lugar a una asepsia narrativa que subraya la cruel obscenidad del asesinato. Se trata, pues, de un *ostinato* en torno al poder connotativo del arma y el coche, la tópica detectivesca tantas veces representada en el cine estadounidense, un referente que antedata la fenomenología mitológica novísima²¹⁰.

²¹⁰ Preguntado por la presencia del asesinato y la violencia en su obra, Ferrer Lerín ofrece una lectura filosófica, de referencia medioambientalista –*ecologista* no es término que goce del favor del autor– por cuanto que supone ir más allá del antropocentrismo para diluir la mirada con más volumen en el mundo detrás de esa escenificación constante de la destrucción (Viñuales, 2002: s. p.). Idéntico espíritu subyacente, una extrema ética medioambiental informará “Elena Blum”, de la entrega posterior. Por otra parte, es interesante ver cómo el revisionismo de un Luis Alberto de Cuenca en el umbral de la nueva década arremete virulentamente contra este lugar de la tópica novísima: “Nos fascinaba del falaz Breton aquella frase del revolver cargado, de la multitud, del disparo indiscriminado y anónimo al franquear la puerta de tu casa: el llamado acto surrealista puro” (de Cuenca, 1980: 247). Una fenomenología que en

Pero, junto al vaciado del discurso, se ofrecen textos de hondo calado lírico, como "Empleo del tiempo", que parece venir a desdecir, con su tenue velo de declaración personal, la frialdad del relato precedente. Como es lógico, se trata de uno de los textos que con mayor claridad busca las vetas del canto. Y, curiosamente, este lirismo sin sordina sirve para incluir los trazos de autobiografía más rastreables de todo el libro: conmueve la confesión de quien decide entregarse al silencio tras haber conocido la indiferencia y el olvido. ¿O no es Francisco Ferrer Lerín éste que habla?: "He ido cerrando las puertas que se abrían a beneficiosos premios. Mis ojos ahora permanecen dormidos y mis labios callan. Ya no son palmas las que suenan en los frentes en que combatí sino ásperas disquisiciones sobre la naturaleza de mi fracaso. Mi fracaso predicho. Mi fracaso que alegra a los que molesté. ¡Y no podía dejar de hacerlo!" (Ferrer Lerín, 1971: 104). También podría ser una pista para entender su posterior silencio. Un silencio que puede muy bien ser opción por la vida, por la naturaleza; desprecio de la literatura²¹¹. La confesada desidia es, no obstante, una forma de decepción. Posiblemente, el rescate de estos textos para su inclusión en libro fuera aun más doloroso para quien decidió dar la llamada por respuesta.

La hora oval se nos presenta, pues, en dos soportes, el verso y la prosa, atendiendo esta última sobre todo a la propensión narrativa del autor. La separación entre los rasgos genéricos de poesía y ficción parece nítida. Queda el conflicto para la recepción, pues no olvidemos que se ha dado a la imprenta en un mismo libro ambos fenómenos. Habrá que esperar a que la problematización genérica se agudice, no obstante. Y ello, no porque suprima la doble faz del discurso, aún presente, sino porque hará de los textos en prosa el territorio pleno de su voz, apropiándose de rasgos

Ferrer Llerín deja de ser tópica para convertirse, especialmente en su segundo libro, en motivo constituyente.

²¹¹ Véase: "Difícil matrimonio el de la literatura con algo que no sea la propia literatura" (Viñuales, 2002: s. p.). Allí mismo, confiesa haber roto ese silencio recientemente y haber escrito una novela.

genéricos diversos, buscando el espacio puro del *poema*. Nos estamos refiriendo ya a *Cónsul*, su tercer y último libro de poemas publicado. Aquí los textos en prosa conocen una suerte de elevación expositiva, alejándose en apariencia del modelo narrativo que con mínima y personalísima nitidez se escenifica en *La hora oval*. Procurando también una serie de rasgos inusitados en su riqueza dentro del panorama del poema en prosa en España en la época.

Cónsul conocerá, así, una suerte de perfeccionamiento. Pero en el caso de *La hora oval*, quizá convenga recordar el poema final, "La dama que vive", en el que el propio protagonista masculino conoce la violencia que ha venido ejerciendo a lo largo de todo el libro en su propia anatomía. Hay que decir que, al igual que *Cónsul*, donde un texto de fusión entre cuerpo y discurso culmina la entrega, esta pieza última mimetiza en su final el nacimiento del protagonista, en una inversión del miedo pánico tan freudiano al poder aniquilante de la vagina. Expiación, o final concéntrico, el caso es que la violencia impregna sin límites el tiempo, deformando hasta la ovalidad la perfecta esfera de la hora. Una síntesis inteligente de la evolución que sufrió la escritura leriniana entre ambos libros, la proporcionó en su día Santiago Montobbio (1989) al hablar de *poesía irredenta* para el caso de Ferrer Lerín. De modo sugerente, pone en relación este carácter no redimido de su poesía con el silencio posterior²¹². Hablaremos de ello más abajo. Ahora nos interesa constatar ese mayor acendramiento presente en *Cónsul*, el libro que analizamos a continuación. Montobbio ha visto bien el nuevo tracto, su fundamentación en la eclosión verbal del precedente: "Únicamente los anteriores desenfrenos e incendios podían dar autoridad y hacer posible este nuevo, seco

²¹² Equipara este crítico la trayectoria hacia el silencio de Ferrer Lerín con las de Antonio Espina, o Juan Larrea en torno a su *radicalidad fronteriza*, atribuyendo a su mudez una suerte de refugio. Olvida, creemos, la imposición que todo *establishment* literario de hecho ejerce sobre lo no inmediatamente catalogable. Hablar del refugio voluntario de éstos y otros autores en el silencio, además de alimentar una oscura mitología personal, pasa por alto menoscabo mayor: el silenciamiento impuesto por el poder literario.

y tan agresivo como extraordinario equilibrio” (Montobbio, 1989: 21). Esta conflagración lingüística, que remite a las lecturas de Ferrer Lerín, Henry Miller y su erotismo exacerbado, el propio Kafka, o esa mirada sin concesiones a lo humano vía Faulkner, puede hacernos perder el pie si es llevada a consideraciones morales. Pero es que ese debate es espurio en esta obra. Como hemos señalado antes, se trata además de una desideologización que conoce trasunto formal en la propia renuncia a subrayar el protagonismo de la anécdota. Una labor de deshuesado diegético que, nos parece, supone su principal valor en una tipología de nuestro objeto de estudio. Porque esa búsqueda del texto extremado y no sujeto a filiación narrativa ha llevado a Ferrer Lerín a recalar en ejemplos magníficos de un texto poemático en su irreductibilidad, un poema en prosa.

9.2 *Cónsul*: el poema en prosa y la apropiación de un territorio

De *Cónsul*, nos interesa en primer lugar el frontispicio de Gimferrer, un cicerone de lujo a la poesía de Ferrer Lerín. Allí, aparte de las calas que ya hemos hecho antes, el académico destaca en primer lugar el venero del poeta que prologa. Y éste no es otro que “el campo minado de la postvanguardia” (Gimferrer, 1987: 7). Sus palabras, recuérdese, escritas a finales de la década de los ochenta, parecen conscientes del descrédito que una poesía así encontraría en *el campo minado* de la figuración, hegemónica ya entonces. Seguidamente, el prologuista deja clara la datación de los textos: primeros años setenta. Y vuelve a señalar el sesgo narrativo de la obra, “estas parábolas irreductibles de Ferrer Lerín” (Gimferrer, 1987: 7). La alusión previa a la vanguardia entronca bien con el epíteto de esta última cita: lo que no es susceptible de sometimiento, lo radical de una escritura que Gimferrer valora y equipara aquí en su coherencia a las de Ignacio Prat, Félix de Azúa y Leopoldo María Panero —tríada que

aparece convocada en más de una ocasión en estas páginas—. Y es curioso, o tal vez no tanto, que todos estos poetas, por un motivo u otro hayan silenciado su plectro. Como si la radicalidad, otro concepto claro a Gimferrer, recordásemos su *Radicalidades*, llevara consigo el precio del silencio. O, en el caso de Panero, de quien más tarde nos ocuparemos, la voluntad de coherencia total pasara factura en la propia vida. Por lo que respecta a Ferrer Lerín, Gimferrer parece esperar algo más tras este postrer libro, hasta la fecha, que un definitivo silencio. Pero no duda en subrayar la necesidad de éste, “el silencio que pedía una experiencia de la escritura tan radical como la que aquí se nos muestra” (Gimferrer, 1987: 7). Para Gimferrer, la voluntad de callar es el paso necesario que sucede a una escritura que califica de “explosión verbal”, como si el autor sólo fuera capaz de estos abscesos verbales que, una vez exorcizados, le devuelven a su naturaleza muda. Y creemos que hay implícita en estas palabras de Gimferrer, en esta celebración de la condición explosiva en los textos de Ferrer Lerín, también una celebración de su capacidad de minar los fundamentos de la teoría de los géneros cuando ésta es entendida de modo simplista y asfixiante, como “orografía fatigada de los atlas de la preceptiva” (Gimferrer, 1987: 8), según él mismo lo pone. Habrá que estar atentos, pues, a esta labor de cuestionamiento de los géneros desde el libro, una crítica que, como hemos visto, constituye uno de los puntales en toda caracterización del antigénero que nos ocupa: el poema en prosa. Porque la naturaleza poética de esta obra no es nunca cuestionada por Gimferrer, quien reconoce la *otredad*, la diferencia que puede alojarse en toda definición de poesía siempre y cuando mantenga unos mínimos: la voluntad de explorar, y su consecuencia última, la de revelar.

De este frontispicio, conviene pasar, antes de concentrarse en los textos que componen el libro, a la “Nota sobre la publicación” final, en la que consta la fecha y el lugar en que vieron por primera vez la luz. Es relevante, creemos, primero porque nos

da una idea de la pertenencia del libro a la época que aquí estudiamos, no tanto aquella en que apareció efectivamente publicado como conjunto; pero también porque nos permite rastrear la atribución genérica que en su día se le concedió a cada texto, jugar con las tablas taxonómicas para analizar más profundamente el problema del género, un debate que la obra de Ferrer Lerín parece dispuesto a entablar como pocas otras. Por de pronto, lo que primero salta a la vista es la disparidad de datación: todos los textos vienen fechados al final y su secuencia en el libro es de sucesión cronológica, figurando en primer lugar los más tempranos, de 1969 a 1973. Pues bien, en la nota de publicación se aprecian fechas diversas de aparición impresa con respecto a las que figuran al final de cada texto y delatan su génesis, a la vez que se nos brinda la oportunidad de colegir que aproximadamente la mitad de los textos de *Cónsul* son inéditos. Si hacemos caso de esta nota final, hay dos momentos de proliferación –siempre relativa esta palabra en una obra como la que nos ocupa– en público de Ferrer Lerín: uno en torno a los primeros setenta, 1971, 72 y 73; otro aproximadamente diez años más tarde, 1981, 1984, 1986, siendo el propio libro, *Cónsul*, leemos, la culminación de este proceso de acarreo y esporádica sedimentación. Más datos: las publicaciones que han recogido estos textos son de naturaleza periódica, o bien antologías de poesía, o de narración. Una misma pieza aparece en ambos soportes: “Rinola Cornejo y el estrangulador de Boston”, recogido primero en *Papeles de Son Armadans* –y habría que estudiar si allí se hizo filiación genérica del mismo, si fue publicado, por ejemplo en la sección de poesía o en la de cuento, si es que esta revista hace habitualmente tal distinción–, y con posterioridad en la antología *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, de Fanny Rubio y José Luis Falcó (1981). Y otro dato: la mayor parte de los poemas en verso habían permanecido inéditos hasta figurar en este libro, lo cual nos puede dar una idea de la consideración que el propio Ferrer Lerín tenía de sí mismo como creador: un prosista,

esto es, un poeta de la prosa. Se podría argumentar en contra de esto si se tiene en cuenta que varios textos fueron recogidos por publicaciones eminentemente narrativas. Mas, el que figuren ulteriormente aquí, en un libro perteneciente a una colección de poesía, en un libro de poemas, vaya, parece dirigir con claridad la voluntad de poeta con la que el escurridizo Ferrer Lerín había querido pasar a la historia hasta la fecha de publicación de *Cónsul*. La dispersión inicial, además, vuelve doblemente problemático este volumen, pues reduce los escauceos iniciales a un único territorio. Es decir, Ferrer Lerín corrige al propio Ferrer Lerín al habilitar de manera definitiva estos textos dentro de la forma genérica poema. *Cónsul* nace así tensado, enriquecido por las contradicciones internas que, en una época de profundas contradicciones, nos hablan de la modernidad del libro. Un libro, nos parece, ideal para explorar las paradojas de una forma genérica como el poema en prosa.

Porque, si acudimos a las publicaciones periódicas en las que se recogieron estos textos por primera vez, vemos que *Papeles de Son Armadans* habitualmente englobaba los poemas publicados bajo la sección titulada "El hondero", quizá con eco del nerudiano título. Así mismo, las piezas de naturaleza narrativa se ordenaban en otra sección, "Plazuela del Conde Lucanor", buscando en la referencia a don Juan Manuel una acotación cuentística. Pues bien, la primera aparición de Ferrer Lerín en esta revista, en enero de 1972, no consta en ninguna de estas secciones, sino en una tercera en discordia titulada "Lente y sombras chinescas". ¿Cajón de sastre al uso? Además, su aportación aquí viene precedida de una cita de Schopenhauer alusiva a la prensa escrita que incluye la referencia a la propia sombra chinesca. Por otra parte, su segunda contribución a la revista mallorquina, el texto "Rinola Cornejo y El Estrangulador de Boston", que aparece en mayo de 1973, no figura bajo la sección anterior, sino bajo "Plazuela del Conde Lucanor", es decir, las páginas que a la sazón recopilaban las

aportaciones narrativas. Y varios años más tarde, Rubio y Falcó acogen este mismo texto en su antología de poesía. El debate genérico está, a lo que parece, servido.

Por de pronto, conviene que nos detengamos un instante en la primera comparecencia de nuestro autor en *Papeles de Son Armadans*, pues se trata de textos posteriormente no recogidos en su totalidad en *Cónsul*, la obra que nos disponemos a analizar en este punto. Son tres piezas de procedencia dispar unidas bajo un mismo rótulo, "Análisis". Y el marbete parece pertinente, pues lo que destaca es una voluntad de criticar y analizar lo escrito casi simultáneamente a su codificación: "los hechos eran éstos" (Ferrer Lerín, 1972: 103), se nos empieza aclarando, en gesto metapoético que, veremos, llevará al extremo en *Cónsul*. La finta metaliteraria no se limita a la entrada de comentarios al respecto, sino que incide directamente en la voluntad de narrar, no ya en la estructura, que también, sino en la misma naturaleza del hecho ficticio: "luego al reconsiderar la obra hice variar algunos detalles y decidí que debía haber más énfasis en las manos del preboste" (Ferrer Lerín, 1972: 103). Hay que hacer notar que la prosa aparece por lo general sin puntuación ni mayúsculas, contándose tan sólo con la división paragrafíca a modo de pauta del discurso. Y la síntesis a la que se encaminará luego *Cónsul* aparece ya aquí: "Queda solamente, pues, una condición válida: su argumento; es decir: la historia de Ruth" (Ferrer Lerín, 1972: 104). Hay además una cita que puede ser significativa por adelantar la influencia de otro poeta que jugó con la prosa: Lautréamont. Y un cierto menosprecio ante la propia obra, *self-effacement* muy típico de Ferrer Lerín, que opta siempre que puede por borrarse de los textos en aquellos puntos en los que habría de comparecer. Y, por último, una alusión a la labor lectora y su paradójica naturaleza, la tiranía y la función balsámica que efectúa sobre el acto de creación: "Quise narrar una historia bella, pero la ebriedad aparente del que me lee, me obliga a subsanar su miopía otorgándole un simiesco ripio. Gracias de antemano"

(Ferrer Lerín, 1972: 105). Ignoramos por qué este texto se cayó de la nómina final de *Cónsul*, libro en el que no hubiera desentonado dado el carácter de autocrítica y constante problematización del discurso que son su seña de identidad. ¿Quizá desvela con excesiva claridad esa función terapéutica buscada en la escritura, liberada aquí en la alusión al acto de lectura? Tampoco el texto final, "Reposición de una obra" aparecerá en *Cónsul*. En este caso quizá por la naturaleza embrionaria que ostenta como pieza de signo dramático frente a la culminación que supone "Rinola Cornejo y El Estrangulador de Boston". El motivo, variaciones sobre el *thriller*, sigue y seguirá ocupando al autor. Queda expuesto de forma palpable hasta aquí cómo la propia aparición en revistas de los textos lerinianos suponen motivo de conflicto genérico. En última instancia, todo ello remite a la indiferenciación inicial del poema en prosa en las primeras publicaciones, a su emparentamiento y confusión con la literatura periódica, un ejemplo de todo lo cual constituía, vimos, el caso del Modernismo catalán. Parece que años después las cosas no habían cambiado mucho y esto nos avisa sobre la nulidad de una tradición de poesía en prosa con vigencia entre nosotros. También sobre cómo la inflexión que dieron los poetas de los setenta al panorama poético tenía por fuerza que leerse como una forma de adanismo. Y quizás por constituirse en adelantado de todos ellos pagó Ferrer Lerín el precio del posterior silenciamiento. Quizás también por ser irreductible a clasificación genérica convencional. Prueba de ello es que sus libros responden, no tanto a una taxonomización recta y nítida tal y como espera el mercado, sino a la compilación de una síntesis valiosa de su producción en un momento dado, moviéndose los distintos textos dentro de esos libros con ductilidad, a modo de materiales magmáticos. La fuerza de aquellos, es notorio, vendrá propiciada por el propio fragor de éstos, siendo relevante la dimensión que cobra en la decantación final

del discurso la renuncia versal, una suerte de apuesta militante por la expresión poética –en toda la extensión del epíteto– en prosa.

La primera pieza de la serie ya incluida en el libro tal y como apareció publicado en 1987, “Olga”, consta de cuatro textos numerados en romano –el primero de los cuales había aparecido en *Papeles de Son Armadans* bajo la sección miscelánea “Lente y sombras chinescas”–. Sorprende la mayor síntesis con respecto al libro anterior, en el que el hilván narrativo era más pronunciado. También la mayor brevedad de los textos, articulados ahora a modo de piezas menores engastadas en una arquitectura mayor. Aquí, el autor se ha apropiado de la tónica detectivesca para la urdimbre del poema: el cuento se ha transfigurado, sintetizado, en canto. La enunciación, es relevante señalar, se produce desde la primera persona: y el discurso se informa de una intensidad lírica que empaña la propia mirada del que enuncia: “Testigos del crimen que no pené y ahora rememoro” (Ferrer Lerín, 1987: 15)²¹³. Es decir, la frivolidad enunciativa del libro anterior se ha convertido en una suerte de voz responsable, un *numen contrito*, como lo pusiera en su primer libro, que se entrega al poema para formalizar así su dolorosa escisión con el mundo: “Ahora, con la cara mojada y las botas hundidas en el barro, contemplo el fin de la tormenta” (Ferrer Lerín, 1987: 16). La enunciación en primera persona ofrece incluso una exaltada invocación a la amada. Y un repaso nuevo entre líneas a los retazos del *bios* en la grafía: “Aparecen fatuos epígonos y su sombra no hace sino acrecentar mi valía” (Ferrer Lerín, 1987: 16)²¹⁴. ¿Acaso no es tentador leer aquí la denuncia antedatada del declive novísimo? Estamos en 1969. La composición del propio texto también ofrece nueva lectura con respecto al libro anterior. Y es que esa mayor síntesis, esa entrega al canto cuaja en oraciones generativas que dan la medida

²¹³ Es de nuevo Hübner (1991: 11) quien toca el tema de la enunciación en esta poesía, dejando claro que el predominio en los textos de Ferrer Lerín es una desconcertante –se muestra atento el crítico a los presupuestos de Käte Hamburger aún– primera persona.

clara de que nos encontramos ya dentro del formato poema en prosa con todas sus consecuencias. Así, en la alternancia de frases cortas que remiten muy someramente a la secuencia del *thriller*, se introduce una unidad como la que sigue: “Una rosa abierta es la caricia que amo teniendo puesta la intimidada pena en toda su extensión” (Ferrer Lerín, 1987: 13). Es decir, una ralentización del proceso narrativo, lirificación del mismo, que lleva el discurso a la consideración poemática. Hasta el punto de que es posible trazar una tipología de sus textos atendiendo a esto: si albergan en su interior una frase de estas características, podemos leerlo como poema en prosa; si no, si es opaco el discurso a este alojamiento de lirismo, una mínima unidad del mismo, un detenimiento irrevocable del *tempo*, tendremos un relato. Como se ha señalado acerca del poema en prosa puesto en práctica por la poeta estadounidense Rosemarie Waldrop (Lorberer, 1999: 4), el modo de esquivar la forma narrativa es minarla desde dentro de la frase, no tanto en las asunciones superpuestas de género. Benno Hübner (1991: 11) ha introducido en este punto del debate las tesis de Octavio Paz según las cuales la sustitución en un texto de la lógica conceptual o narrativa por otra basada en ritmo e imágenes acercan la muestra al ideario poemático. Este debate, que ya hemos sostenido en un capítulo previo, nos parece menos interesante como aportación de Hübner (1991: 12) que su análisis del ritmo sintáctico como patrón de medida de la prosa leriniana. De manera inteligente, va más allá del puro ritmo interno de las frases para acotar el valor polifónico de un orden mayor, el sintáctico, siempre en torno al patrón de medir oracional. Algo, es de aclarar, que pese a no ser señalado como tal por este crítico, quien se muestra escéptico a la hora de considerar estos textos como poema en prosa, quedándose en la denominación con los socorridos *relatos poéticos* o *poemas/relato*, no hay que olvidar constituye la vara de medir en torno a la cual traza su arboladura

²¹⁴ Véase la interpretación que Molina Damiani (2004: 34) hace de este pasaje, leído, como hacemos nosotros, en clave de su exclusión del proyecto castelletiano.

nuestro objeto de estudio. Pero la aportación de Hübner es de relevancia si consideramos que llega a tipificar valores recurrentes en los periodos lerinianos.

La pieza que sigue, "Viejo Circus" apareció publicada en las dos ediciones de una antología de relatos, más concretamente *Narraciones de lo real y fantástico*. Se trata de un texto más largo, muy parecido en su extensión a los presentes en *La hora oval*. Pero hay un mayor reposo en el discurso, una madurez de la dicción que se sujeta al cómputo y no se deja llevar fácilmente por el deslumbramiento de las imágenes. Y hay, también, una veta de misterio que recuerda los poemas en prosa de un Bertrand, por ejemplo, o incluso algunos escauceos en lo fantástico de Baudelaire. Los protagonistas, sin ir más lejos, son viejos payasos de un circo, es decir, figuras próximas a lo extravagante o marginal que frecuentaban los primeros poemas en prosa en el siglo XIX en Francia. Una cosa es bien distinta, sin embargo, y en ello va la huella personal de Ferrer Lerín, poeta que se hizo naturalista: el marco urbano cede aquí su protagonismo al referente rural, paisajístico. Y lejos de aquella gratuidad que sumía el relato en las miasmas del significante –el modelo de ficción destructiva de *La hora oval*–, aquí hay una necesidad de computar lo ocurrido, una concisión del lenguaje que, sin embargo, no renuncia a una gran carga de poeticidad, perfecto correlato lingüístico de la fascinación que el sórdido *clown* siente por la miel. De hecho se puede adelantar la hipótesis de que es este renovado lirismo lo que acaba redimiendo el verbo destructivo previo. El entorno de lo narrado, la ubicación del discurso en parámetros de ficción, es llevado así a un plano de calidades poéticas más alto, de igual manera que el payaso retirado conoció en su azorada vida un éxtasis melifluo. Sigue perdurando la tópica del *thriller*, una venganza en este caso, pero incluso éste viene dado por una suerte de necesidad que arresta al lector y, pese a darle menos claves sobre la consecución final de los acontecimientos, le deja una sensación mayor de haber participado en la

comuni3n del c3mputo. El esquema con variaciones del libro anterior, la fuga a trav3s del significante, se ha morigerado y todo viene al texto en su medida justa. Tambi3n y precisamente la poes3a, que aporta las calidades de misterio que la forma poema en prosa buscara en sus or3genes. Hay, por todo ello, menor presencia de lo que se entendi3 en su d3a como c3digos (neo)surrealistas, verific3ndose precisamente en este libro aquellas palabras del autor en las que confesaba su descreencia en todo discurso l3dico que olvidara los *lazos familiares de significado*. H3bner (1991: 15) tambi3n se fij3 en este detalle. Es su cr3tica en realidad la que ayuda a poner en conveniente cuarentena la adscripci3n surrealista de Ferrer Ler3n. As3, toda hu3da hacia delante del discurso, todo aparente automatismo, es reducido por un movimiento inverso de precisi3n y exactitud precisamente cifrado en contenci3n sint3ctica. Conforme madura su prontuario expresivo, aumenta su desconfianza en el puro significante, pues. Y escenifica as3 un periplo similar al trazado por nuestro propio objeto de estudio en su evoluci3n: deja atr3s los velos de surrealismo que lo cubrieron un tiempo para llevar la poes3a en prosa por dos sendas que constituyen en realidad rasgos de identidad gen3rica: metapoes3a y narraci3n. En su caso, una suerte de s3ntesis extrema de ambas, tambi3n de tensi3n, que enriquece sobremanera la tipolog3a del poema en prosa espa3ol de la 3poca.

De los textos in3ditos recogidos en *C3nsul*, aquellos que no hab3an visto la luz previamente en publicaciones peri3dicas o compilaciones, recordemos, en torno a la mitad de los mismos, s3lo dos son en prosa. El resto presenta formato versal. Y, adem3s, un punto en com3n relevante en estos 3ltimos: un tono eleg3aco, de p3rdida, la escenificaci3n de una carencia. Es decir, que Ferrer Ler3n opta aqu3 por el verso como espacio puro para el canto²¹⁵. En casi todos se habla, adem3s, desde una primera

²¹⁵ Ya lo hab3a se3alado H3bner (1991: 5), quien atribuye a la poes3a en verso leriniana un car3cter no violento, ajeno a la tem3tica del *thriller*, que circunscribe a sus textos en prosa. La dificultad de esta tipolog3a es vista por el propio cr3tico, quien recuerda que no todos los textos en prosa se atienen a tem3tica violenta.

persona o un nosotros, *rememorando* –tal es la fórmula literal que hallamos en el primero de ellos– un tiempo otro que, pese a saberse igual de incompleto, es proyectado como paraíso perdido. No se trata exactamente de rememorar la niñez, pues el poeta sabe que “ello no devuelve la tierna infancia” (Ferrer Lerín, 1987: 25). Recordemos que nuestro autor ha trascendido esta tópica peculiar de sus inmediatos antecesores. Es más bien una hora añorada de plenitudes, oval en su propensión a la circularidad, que pone en escena de manera literal un *illo tempore*: “Qué fue pues de mí en aquel tiempo” (Ferrer Lerín, 1987: 27). La formulación de esa ucronía conoce diversos referentes. Es un *antaño* en el poema “Tropa”; una negación de la vida, como en “Casino en provincias”, el cual ordena la síncope de un tiempo mal vivido en versos extremadamente cortos, haciendo de este *coitus interruptus* de la dicción noticia del hastío en una ciudad pequeña. No faltan los poemas de desengaño amoroso que, vistos con la distancia de los años, permiten una renuncia consciente aún más enternecedora, un lirismo de calidades puras. En “Descenso al mar”, por ejemplo, el poeta se permite juzgar la pertinencia del final inmerso como está en la relación de una historia de amor imposible. Y ese “Hermoso final” (Ferrer Lerín, 1987: 34) que pone fin al poema es una preciosa, y precisa, muestra de metapoesía ahora ahormada a la necesidad del discurso lírico. Este poema es de interés además porque cada verso equivale a un periodo. Es decir, estamos ante un nuevo aprovechamiento de la frase como unidad compositiva, esta vez dando una muestra extrema de coherencia en su renuncia al encabalgamiento, un ejemplo de esticomitía al servicio, no del diálogo dramático, sino de la propia enunciación. Algunos textos en prosa del libro anterior, como vimos, se formulaban así. Y, al igual que entonces, cada unidad sintáctica se hace moneda de cambio, de manera que también aquí son intercambiables en el discurso del poema versos largos con otros más cortos e incluso en otro idioma: “De Sinatra a mi calle a través de la muchacha de

las medias negras y el cabello flotante./ *That's life*" (Ferrer Lerín, 1987: 33). Incluso en un poema como "Mesnada en el llano", que sí vio la luz en una publicación periódica antes de ser recogido en este libro, y que parece el único en verso que proyecta su enunciación hacia un tiempo futuro, queda un reducto considerable de nostalgia: el "hogar situado lejos" (Ferrer Lerín, 1987: 45) que la horda en su fuga orgiástica y deletérea parece añorar consciente de la imposibilidad del regreso. Además, se aprecia la entrada de léxico muy específico proveniente del mundo rural o del artesanado: una marca de diferencia para con los novísimos, cifra del apego al paisaje de este lírico tan peculiar. Otras imposibilidades, "Recuerdo la mañana que..." (Ferrer Lerín, 1987: 47), "Algún día hallaremos la fórmula" (Ferrer Lerín, 1987: 48), muchas de ellas dirigidas a cantar el amor perdido: "caminabas a mi lado" (Ferrer Lerín, 1987: 53); o en el conmovedor poema en verso casi al final, "Railroad Farewell", en el que, sobre un pie de Eliot, "Abril es el mes más cruel en la gran estancia" (Ferrer Lerín, 1987: 59), recurre, como haría este último, a una fenomenología de la decadencia, algo presente en todo el libro –igual que el mes de abril, aludido en dos poemas más– y pasa sorpresivamente al fenómeno amoroso, a la constatación de su pérdida, en dos versos finales plenos de lirismo: "Porque Abril es la muerte desde que el aire perdió tu olor/ y tu cuerpo ya no empaña los viejos cristales" (Ferrer Lerín, 1987: 59).

Estos poemas en verso, intercalados con otros en prosa, reproducen en canto pleno diversos momentos de la vida silenciada del autor. Parece que haya elegido el soporte tradicional, pues, para ello. Pero, ¿qué ha entregado entonces a la prosa? En prosa se nos presenta, por ejemplo, "Curry", uno de los en su día no publicados. Data de 1966 y hace acto de presencia por primera vez aquí. Parece significativo que en este texto en prosa el poeta se entregue a celebrar el *eros* con desenfado rayano en promiscuidad, dando entrada de paso, como en los textos de *La hora oval*, a todo un

abigarrado universo narrativo, una vertiginosa voluntad de contar. Vuelven también las alusiones metapoéticas, a la propia composición de la pieza. Vuelve el humor. Y la alusión silente: “Así que me callo” (Ferrer Lerín, 1987: 24).

“Obras públicas” apareció en su día en el diario *El País*, en 1986. Pero el texto, según consta al pie, es de 1969. La voluntad objetiva de narrar queda explícita ya en el principio: se da a los lugares en los que va a transcurrir la acción nombres de letra, Z, X, y se introducen frecuentes cifras. La prosa busca el predio de la pura y taxativa descripción: como un manual de geología. La frialdad continúa a lo largo de todo el relato y ofrece un contraste árido con el tenor de los acontecimientos: lo que parecía inspección militar de rutina es en realidad expedición de cacería en la que los conductores son la presa y su dinero, el botín. La relación de los hechos parece en ocasiones ridícula, si no fuera porque esa misma frialdad subraya lo cruel de la misma; si no fuera, también, por las llamadas a la propia construcción del relato que se desgranán en puntos estratégicos del mismo: “La relación de atracos puede resultar monótona por lo que haré un resumen de la jornada” (Ferrer Lerín, 1987:39). El final adopta un desenlace clásico de las películas del hampa: el cabecilla del grupo, en este caso un oficial, acaba liquidando al resto de compinches, sus subordinados aquí, y se queda con el montante del botín. Su cinismo es conmovedor: “Después de todo. Por qué tanto orden” (Ferrer Lerín, 1987: 40). La depuración con respecto a relatos de índole similar en la entrega anterior es considerable. El significante es limado hasta el hueso, la frase reducida a periodos mínimos, la tónica sintetizada en logaritmos. Hay comentarios irónicos por parte del matarife, y una sensación de propósito, de necesidad de consecución del plan previsto que lo profesionalizan. Frente a los relatos de *La hora oval*, en los que el incidente era minimizado, reducido a pura variante, en aras de la eclosión del lenguaje que daba cuenta de él, aquí estamos ante el fenómeno opuesto: la

esencialización del acto y su adobo en el mínimo aparejo lingüístico posible. ¿Ha disminuido la necesidad balsámica de la escritura para adentrarse en un terreno de madurez que no obedece ya sino a la propia formalización del discurso, al triunfo de la forma? Si la respuesta a este interrogante es afirmativa, recuérdese que el soporte formal, ahora con mayor convicción que antes, no es otro que el poema en prosa. Junto a la pieza versal "Descenso al mar", que se entrega en periodos cortos al canto puro, este "Obras públicas" nos ofrece su anverso, el cuento lato, la pura gratuidad de computar. Hay elementos ya presentes en los relatos del libro anterior: la carretera, el coche, las mujeres que acompañan en sus asientos a los conductores y son liquidadas con especial deleite. Pero la voluntad, insistimos, es la de llevar el discurso ficticio hasta sus últimos extremos.

"Corvus Corax", el texto que sigue, también en prosa, apareció a su vez previamente en una antología de narradores españoles en 1973 —la fecha de composición es de 1970—. Se trata de una pieza sorprendente. El relato de una supervivencia, sin duda, pero echando mano de veneros poéticos en su sórdida andadura. El título alude al aviario que flota sobre el protagonista en todo momento²¹⁶. Pero, mientras el primer párrafo lleva erróneamente a pensar que nos hallamos ante un texto paisajístico, muy pronto la voz del protagonista, en primera persona, se adensa en el truculento relato de su deambular, en pugna con ratas, perros y cuervos, por una ciudad llena de cadáveres. Abunda el periodo corto, toda una seña de identidad ya a estas alturas. Y esa presencia ominosa de las aves le cede al texto una iteración cercana a las tonalidades líricas. Repetición que se confirma con las palabras finales, altamente poemáticas: "Y puedo vagar horas y horas bajo el sol mientras crece mi barba y los perros arrastran los muertos hasta la plaza. Desde las casas. Desde los cuartos. Desde las

camas” (Ferrer Lerín, 1987: 43). Este final con repeticiones, que recurre incluso a calidades aliterativas, junto al lúgubre misterio que empaña el texto –¿quién es este personaje, por qué huye, qué ha matado a todos los habitantes de la ciudad?– acercan el discurso a las narraciones poeanas, gran influencia de Baudelaire. Pero mientras el cuento de Poe se mantiene siempre en una consecución de propósito narrativo, apunta siempre a un final epifánico y revelador, una revelación del misterio que el lector sabe hallará al final a modo de recompensa, este texto de Ferrer Lerín renuncia a la resolución final, prefiriendo el aporte de intensidad a lo largo del recorrido, la propia concentración de la materia narrativa hasta aquilatarse en planos poéticos: más Bertrand que Poe, en definitiva; más poema en prosa que cuento. David Broggi, en misiva personal al autor, lo define como *poema prosificado*, lo cual introduce una variante más en la particular nomenclatura en torno a nuestro objeto de estudio. Esta reseña, inédita, es de gran interés. No sólo por ser preciada muestra salvada a la mudez que rodea la obra leriniana, sino porque aporta datos que ofrecen nueva perspectiva sobre el texto y, en última instancia, nuestro propio objeto de estudio. Así, Broggi define el peculio expresivo de Ferrer Lerín en una suerte de continuidad discursiva *que no debe sufrir fisura alguna a lo largo de todo el viaje*. Y para nosotros, este modelo remite precisamente al poema en prosa, no fisurado, no pautado en líneas discretas, esto es, en versos. Se trata de nueva formulación de lo que veíamos constituye el ritmo del pensamiento, cuya veraz disposición es, en la obra leriniana especialmente, pero no sólo en ella, el único patrón vigente de discurso. Broggi da un giro sugerente al poner en relación esta afluencia del discurso con el referente córvido que flota, ya en el título, sobre el texto. Y es que si es el cuervo quien marca el ritmo de la prosa, hay que recordar el aporte de este ave connotada: su poder, el cual llevará a Ferrer Lerín a

²¹⁶ Avisa Ferrer Lerín sobre su negativa a leer en los pájaros otra cosa que su vuelo (Vifuales, 2002: s. p.). Un nueva muestra de su riguroso respeto por la naturaleza. Son, pues, nada más, y nada menos, que

subsumir toda su particular mitología y topografía en el guión de cine inédito *Die Rabe*, esto es, *El cuervo*, en el que asistimos a un ritmo total, el cinético; pero sobre todo, como subraya Broggi, conviene tener en mente otro rasgo de relevancia en el córido, su plasticidad, su capacidad de adaptación a lo largo y ancho del planeta. Y es este último aporte el que nos lleva al poema en prosa, forma plástica *par excellence* como veíamos en el repaso a la literatura teórica dedicada a su estudio. Se entienden así, sobre las formas de un esbozo narrativo, las alusiones poemáticas a este texto, cabal alegoría de todo el pensamiento ambientalista leriniano: en circunstancias adversas –casi se diría que en cualesquiera de las circunstancias– el hombre no es mejor que las aves carroñeras, es más, el hombre es carroñero. Pero el valor que Ferrer Lerín concede a esta lectura, algo que Broggi ve bien en el final de su reseña inédita, es no darle precisamente lectura moral. La anagnórisis que sufre el protagonista es en realidad un viaje hacia la tierra prístina de la plena conciencia de sí mismo en la cadena trófica.

“Rinola Cornejo y el estrangulador de Boston” es un texto en prosa que reedita el espíritu de aquél de *La hora oval* en el que el protagonista informa a la audiencia acerca de la representación en la que está tomando parte. Como allí, cada párrafo sirve a modo de acotación; y como allí, cada una de estas llamadas que constituyen el cuerpo del texto viene numerada, esta vez por simples arábigos. Se trata de una nueva variación sobre el motivo del *thriller*. Y, como cada vez se hace más palpable en esta obra, el pretexto a contar es lo de menos –parece claro el desenlace desde el título–, sirviendo tan sólo de pie para ahondar en las estrategias del cómputo, hacer metarrelato. En un capítulo anterior, al comparar poema en prosa y ficción breve, ya vimos que es esta línea, la de lo metaliterario, la que más dificultad ofrece para recta aclimatación dentro del decálogo narrativo. Es decir, el continuo cuestionamiento del lenguaje en el relato lo acerca genéricamente al texto típico de autorreflexión: el poema. Por ello, parece que

elementos del paisaje, cifra de su territorio.

Ferrer Lerín quiera llevar el discurso hasta el extremo, tensar hasta las últimas posibilidades las marcas de la ficción. Constituye originalidad de este autor, creemos, introducir en modelos narrativos lo que más adelante se tipifica como *expectativas meta*, lo cual acerca su ejercicio, insistimos, más al poema que al relato. Por ello, también, se permite incluso una "Nota previa" de cuerpo mayor y sin numerar en la que el autor nos informa sobre la naturaleza genérica del texto:

no es una historia fantástica, sí lo son algunas de sus apariencias. En cierto modo nos hallamos ante un esquema pericial, desprovisto, por lo tanto, de simbologías, aunque el tratamiento léxico y sintáctico lo hagan válido para la representación teatral o la más atenta lectura. Como esquema permite su ulterior –o simultáneo– desarrollo, es decir, la creación de otras historias, perpendiculares o paralelas, que propongan una prolongación de los detalles (Ferrer Lerín, 1987: 49).

La voluntad ilustrativa es notoria. No sólo debido a una posible necesidad de explicar lo que podría ser de dura recepción; hay también un gusto por extenderse en los umbrales de la propia descodificación: un deleite en tensar las líneas genéricas y hacer el proceso más rico en su conflictividad. Esta dificultad en la que se encuentra cómodo el texto se ve acentuada si tenemos en cuenta las circunstancias de publicación previa: en una revista periódica, *Los Papeles de Son Armadans*, y en la antología poética de José Luis Falcó y Fanny Rubio, *Poesía española contemporánea*. Tras dejar claro lo que no es, lo que el autor no quiere que sea, una historia fantástica, esto es, una narración, se abren las posibilidades de lo que puede ser: un desnudo esquema procedimental de los hechos; o, más bien, los hechos en sí, mundos. Sin datos y sin símbolos, el texto dependerá de las aportaciones que, desde su interior, se hacen al desarrollo del mismo. Y parece que esta economía de rasgos quiera hacerlo susceptible de amplificación mayor. La negativa de Ferrer Lerín a ponerle puertas al campo del discurso le posibilita también que ese contorno sea múltiple. Posibilidad que aprovecharon los antólogos, Rubio y Falcó, sin ir

más lejos. La enunciación, desde una posición ajena al texto –sólo hay dos personajes, los mentados en el título, víctima y verdugo–, se deleita en la pura descripción, atreviéndose únicamente a dejar aquí y allí mínimos brochazos subjetivos y acotaciones de índole casi teatral, auténticas didascalias metapoéticas en realidad: “Rinola adquiere desde aquel momento un valor melodramático” (Ferrer Lerín, 1987: 49). Y hay algo más: una tensión interna, entre los propios personajes que informa el discurso y alimenta la propia trama. La carga metapoética es constante y alcanza cotas inusitadas fundida como está en el propio cómputo: “Los preliminares son inoperantes. Posturas de ansiedad, prosopopeyas. Rinola ante cierto poema primordial. El Estrangulador de pie con el rostro grave. Media más de una hora y nada importante sucede” (Ferrer Lerín, 1987: 50). Obsérvese el lujo que se ha permitido: informar sobre el propio *tempo* de la narración, es decir, cuestionar desde dentro los esquemas que, vimos, el relato asume como fundamento: el espacio y el tiempo; fantasear con la posibilidad de que no ocurra nada. La carga metalingüística es considerable. Incluso llevó a un crítico como Hübner (1991: 14) a delimitar con precisión su alcance, sita en un texto como éste no tanto en el vuelo de la imagen como en la propia irisación de la palabra, su auto-proponerse a modo de planteamiento conflictivo, su auto-crítica desde todos los puntos de vista posibles. Se ironiza incluso con la anagnórisis: “Ahora suceden los hechos más triviales del drama: la confesión de la verdadera identidad de El Estrangulador hecha desde el caos y la aceptación de esa identidad por Rinola mediante una vulgar dicotomía” (Ferrer Lerín, 1987: 51). Poco a poco se nos va revelando desde qué posición habla la voz: desde la propia audiencia, definida como la mayoría, y capacitada incluso para operar en el desarrollo de los acontecimientos: “Rinola, en determinado momento en que El Estrangulador va hacia el ventanal, podría coger un arma, pero la mayoría opina que no lo hace” (Ferrer Lerín, 1987: 51). Una audiencia que finalmente se delata en la primera

persona; y lo hace justamente en el momento de mayor calado en la revelación: al denunciar lo iterativo de esta representación. Esto, que podría parecer un jarro de agua fría en un relato de desarrollo sorpresivo, aquí da la altura mayor, dentro de una ironía rayana en lo histriónico, al ser ya la audiencia partícipe del rito: "Sólo deben buscar los aspectos escénicos del crimen, acudir al ensayo para lograr la sencilla perfección que nos sorprenda" (Ferrer Lerín, 1987: 51). Esa distancia, curiosamente, distancia desde el propio interior de la obra y de la representación, es lo que le permite cuestionar presupuestos dramáticos tradicionales, como la noción de destino, la economía del final, la profesionalidad del asesino. La pericia narrativa que este autor ha logrado en un texto como el comentado es considerable. También el embridamiento de esa cacofonía interior desde la que confiesa haber escrito alguna de sus páginas y que se manifestaba con especial virulencia en la entrega anterior. No así en ésta, *Cónsul*, libro en el que el destilamiento de un mayor grado de lirismo, junto al dominio absoluto del metalenguaje, contribuyen eficazmente, si no a acallar esas voces, sí a darles una forma singular en el panorama poético contemporáneo, forma que es poética, cifra total de creación, poema en prosa. El cultivo de la poesía en prosa en los años setenta se completa, así, con la revitalización de las estrategias narrativas y su uso para constituir textos que, en su circularidad, se adscriben a la fenomenología pura del *poema*, esto es, acto gratuito de creación. Parece que lo narrativo fuera más un medio de expresión – como veíamos antes al hablar de las relaciones entre poema en prosa y ficción breve–, y en cuanto tal susceptible de colindar con estrategias líricas más al uso, que un fin ulterior en sí mismo, una genuina necesidad de computar hechos o anécdotas. En definitiva, al introducir una enunciación problemática en el discurso se hace conflictiva la objetividad del mismo –rasgo que, veíamos, era connatural al fenómeno diegético–, y mina los propios presupuestos de la ficción. De ahí que busque un contexto narrativo

para sus proyectos más ambiciosos. De este modo le será posible dinamitar los pilares del texto de ficción para entregarse al puro deleite compositivo: a la poesía.

“Elena Blum” –otro nombre de persona, muchas veces de mujer, para titular un relato–, vuelve a la obsesión metapoética. Pero si antes se pretendía en apariencia despojar al texto de toda asunción simbólica, ahora se introducen en su cañamazo categorías abstractas en lugar de datos. Es decir, si anteriormente se ha utilizado el entramado narrativo para, desnudo, dar vueltas en torno al eje de la circularidad poética, ahora se informa este eje de substantivos conceptuales en lugar de los detalles al uso, escenificando una suerte de negativa a narrar, o una demora en el proceso. Ya vimos cómo parece una de las líneas constitutivas de la narración poner en el lugar del tema (*theme*) elementos concretos. Al ubicar precisamente allí conceptos y no datos, ¿no se está situando Ferrer Lerín de modo intencionado en el ámbito de la lírica? Cuando menos, se observa una voluntad de experimentación con las formas genéricas poco común. Y, nuevamente, la voz que enuncia, pese a hacerlo desde fuera, se otorga el privilegio de la interioridad, de poder operar sobre el discurso dentro. Ante los hechos que, demorados, se van a narrar, se nos informa que: “La espera –tranquila, brutal, acostumbrada– también es fácil. El encuentro, el viaje, el desarrollo de la historia, no lo son en absoluto, y de ahí nuestra obligación moral” (Ferrer Lerín, 1987: 55). Es decir, lo metaliterario se atreve a pronosticar la dificultad de lo computado una vez se ha dado lo más fácil, la voluntad de narrar. Eso sí, se reserva el privilegio de comparecer en el proceso como un llamado moral. La ironía, que no es poca, no empuja la solvencia a la hora de echar a rodar el mecanismo narrativo. La voz que enuncia se permite incluso suplantar a la de los personajes, otra vez un hombre y una mujer, y, en lugar de diálogos, darnos la paráfrasis de su discurso con no poca banalización del mismo: “Que venía del mar, lejos de la angustiosa finca, y a la busca de nuevas aves. Que llegada la

estación éstas pasaban y por oscuras razones se encuentran necesitados de cariño, con leve hinchazón de las aletas nasales” (Ferrer Lerín, 1987: 55). El dato autobiográfico puede ser de interés: el protagonista masculino parece un estudioso de los pájaros. Pero importa especialmente ver cómo la enunciación reduce todo formante para mayor gloria propia a la disciplina férrea e irónica de lo computado. Nuevamente se escenifica una masacre. Y se hace con la mayor frialdad y asepsia. Ya hemos remitido antes la profilaxis de este final a un alegato de calado filosófico y moral para el autor. Lo que aparentemente es violencia gratuita, y que llegó a escandalizar a la recepción más pacata en la época, responde, por un lado, a una necesidad de exorcizar los propios demonios del poeta, por otra se enmarca dentro de toda una filosofía de la existencia. Mérito de Ferrer Lerín es formalizar todo ello en mitología personal: el deseo queratiniza y se redime en *formas*. Para nosotros, no es gratuito que tal esfuerzo de fijación cuaje precisamente en forma de poemas en prosa. Se pone en escena, además, la retroalimentación del texto, la introducción de información relevante para el inicio del mismo al final. Se rompe así uno de los aportes que suele ofrecer una estrategia narrativa al uso, el inicio *in medias res*, pues estos datos, no tan relevantes al fin y al cabo, son proferidos con gran desgana de la voz, restándoles de esta manera su importancia²¹⁷. Pero hay algo más, un largo párrafo final que funciona a modo de apósito del discurso, una nueva glosa, como una sombra metapoética del propio texto. Y aquí es donde se nos da, en un tono que quiere ser menor y que agudiza la distancia, la ironía, una clave de importancia autobiográfica. Pues el velo de auto-menosprecio no logra encubrir del todo la personalidad –a estas alturas y con estos usos, ya casi obsesiva– del poeta: “por un lado aparece como un rico ornitólogo, por otro como

²¹⁷ De un modo inteligente, es de nuevo Hübner (1991: 9) quien llama la atención sobre ello, en este caso al delimitar con exactitud la importancia que tiene esa gratuidad aparente en la violencia que escenifica Ferrer Lerín. Según este crítico, la no motivación de estos crímenes, su gratuidad, y el que sean descritos además con sorprendente frialdad y asepsia, contribuye a subrayar su carácter subversivo.

insigne escritor y, final y lamentablemente, como un esquizoide aniquilador del llamado sector primario” (Ferrer Lerín, 1987: 57). Hay que señalar, además, que todos estos textos parecen en ocasiones buscar un referente teatral, quizá porque en el marco del cuento lo metapoético conoce difícil resolución, pese a lo cual, sus ejercicio es espléndido al respecto. Sí cabe perfectamente este gusto por hacer problemática la naturaleza genérica del discurso dentro del ideario de nuestro objeto de estudio. Es decir, con estas muestras de poemas en prosa, Ferrer Lerín contribuye a dotar de madurez, profundidad y riqueza a una modalidad de escritura que toma prácticamente *ex nihilo* de la tradición. La adaptación que de ella hace para satisfacer sus propias necesidades expresivas –juego con las categorías de ficción, entrada velada de lo autobiográfico, aprovechamiento sin ambages de las calidades más poéticas de la prosa– nos lo están revelando en realidad como un creador de poemas en prosa de tanta dimensión como las variedades estadounidenses calificadas por Silliman como *new prose*. Con una salvedad: perdura en Ferrer Lerín un gusto contrastado por el texto breve, de hilván en apariencia narrativa; un esqueleto fabulario que le permite la variación y ubica sus creaciones, como ramificación, dentro del árbol de la nueva modalización lírica.

Y llegamos con esto a “Diagrama”, el texto en prosa que cierra el libro. Publicado en su día en una recopilación de poesía, se trata, en efecto, de un discurso menos ocupado en narrar algo que en la entrega abierta al canto. Aunque el perfil que parece buscar inicialmente es el del ensayo: la pura descripción. Y pese a que no pudiera haber sido buscado así por el propio poeta, se nos ofrece la ocasión de leerlo como texto que sintetiza en su desarrollo toda la fenomenología desplegada a lo largo del libro. De hacerlo así, además, lo haría de manera blindada, hermética, no en vano las referencias a la cábala. Y en este discurso tan apretado, tan opaco y endurecido ante el

paso de cualquier tipo de escalpelo, percibimos la descripción de un proceso corporal que es también el mapa del mundo. Texto y realidad se imbrican así dando forma a un poema en prosa de intensidad casi dolorosa y renuncia exegética obsesiva: “La historia no es susceptible de una investigación. Los puntos –ya se ha dicho– carecen de referencia” (Ferrer Lerín, 1987: 63). Y por si no bastara ese aviso para navegantes interesados en seguir el rastro del animal Lerín, queda el gesto histriónico de la micción final, la marca que avisa sobre un territorio que se reclama como propio y se prefiere inexplorado. La sucesión será el silencio.

En Ferrer Lerín, pues, el poema en prosa sirve para delimitar la expresión de un territorio. Un poeta conocedor de la fenomenología natural, acota su espacio con la prosa del poema, trazando las marcas discursivas que nuestro objeto de estudio procura, ocupando esa delimitación con voluntad proteica que en ocasiones tensa el polo de la narración hasta abocarlo a sus propias limitaciones; en otros casos tira de paleta lírica y utiliza el canto a modo de fognazo de color, para resaltar un matiz u otro. El paisaje descrito en todas estas series es siempre el mismo: escenifica, nuevamente, la familiaridad de un territorio. Sus poemas en prosa –pues aparecen en un libro y en una colección de poesía– presentan una proclividad narrativa singular. Ya no se trata, como ilustrara Russell Edson, de que la poesía recurra al cuento para urdir su discurso; es que el propio idioma de la ficción se problematiza desde dentro, asumiendo el rango de metaliteratura, una característica que, como veíamos, acerca todo texto de filiación genérica dudosa al terreno de la poesía. Cabe argumentar que Ferrer Lerín, al ser autor de escasa obra publicada, hubiese optado por englobar en una misma publicación textos genéricamente dispares. Podría hablarse incluso de su caso como el descrito por Silliman para la *nueva prosa* norteamericana: aquella escrita por poetas que se inscribe como estrategia de mercado en las expectativas de los lectores de poesía. Es decir,

Ferrer Lerín habría publicado sus libros en colecciones de poesía acogido allí por sus padrinos y por una recepción de culto minoritario pero entusiasta que gustaba paladearlo en tal contexto. Pero dejados atrás estos aspectos relativos a la publicación, centrando el debate en la propia obra tal y como nos ha sido dada, incluso introducido ese extremo en el debate, el resultado no es tanto una miscelánea como una obra sorprendentemente unitaria y conformada en torno a singularidad discursiva indudable: se trata de la prosa de un poeta, una arista más, y tremendamente interesante, del poliedro que la poesía en prosa conoció en España en la década del setenta y, para su caso, es notorio, en años anteriores.

Hemos visto cómo Francisco Ferrer Lerín, al igual que los llamados poetas de los sesenta, conoce un alargamiento de los versos en su primer libro. Pero, a diferencia de aquellos, consigue romper los moldes ideológicos del poema al dar entrada a la prosa. No lo hace mediante una entrega total al idiolecto posterior de los poetas lanzados al estrellato por Castellet desde Barcelona —lo *camp*, etcétera—, sino de una forma personal, con una actitud y una voz otras que la comúnmente asociada al fenómeno novísimo²¹⁸. ¿Fue esto lo que le distanció tanto de unos como de otros, impidiendo su participación en el ágape mediático pero, a su vez, dando a su obra un sello de calidad inconfundible y una fortuna poética que no conocieron posteriormente muchos de los nueve agraciados? Los lugares que los novísimos harán suyos ya aparecen en su primer libro. Sin embargo, aun antes de que la aventura de Castellet vea la luz, queda claro que Ferrer Lerín ha trascendido esa tópica y se ha adentrado por caminos más personales y arriesgados. ¿Era, pues, la exclusión una especie de castigo por su naturaleza de adelantado? ¿Hubiera reventado el constructo con un discurso que

²¹⁸ Hay que recordar que el máximo artífice de la proyección de éstos, Pere Gimferrer, había sugerido para el segundo libro de poemas de Ferrer Lerín el programático título de *Profecía camp*, sin duda aquilatando así la protohistoria del fenómeno que se pretendía vender en el mercado literario de aquel

ya no creía en los rasgos esgrimidos desde el prólogo y las poéticas, más que desde la arena estricta de los poemas? ¿Intentaban los novísimos, o sus promotores, ocultar con ese menoscabo la fuente efectiva de sus tan llevados hallazgos? ¿Le pasó factura el haber publicado su libro exento con la tónica ya incorporada pero aún teñido por los tintes últimos del ideario precedente? Si en la vida se trata de estar en el momento oportuno en el lugar adecuado, ¿pagó Ferrer Lerín por su precocidad? En cuyo caso, el reconocimiento unánime dispensado por los novísimos hacia su figura sería dolorosa constatación de un imposible, incorporar al hermano mayor, a quien siempre se admira, de quien siempre precisa uno separarse, en el retrato para la historia de los díscolos de la familia.

Pero uno de sus valores con respecto al grupo novísimo es que su evolución, de un venero *camp*, por generalizar, hacia la madurez de un libro como *Cónsul*, le lleva por camino inverso al común de los antologados por Castellet: del verso a la prosa, protagonizando con sus dos últimas entregas algo parecido a una militancia. Es por eso que, en todo trazado de una historia del poema en prosa en los setenta en España, mientras la eclosión castelletiana –con salvedades– queda reducida al gesto sintomático, Ferrer Lerín se constituye en punto de obligada referencia al acuñar una obra poética en prosa de madurez y singularidad, un valioso entronque con la tradición que modula y acrece.

Su apuesta incluye sin ambages modos narrativos; y el propio Ferrer Lerín se muestra en ocasiones renuente con una clasificación estrecha como poeta. Pero la voluntad de hacer poesía, de construir poema (en prosa) es innegable, siendo su ejemplo magnífica ilustración de las posibilidades de hibridación –en aras de un cuño expresivo necesario y personal (¿o es lo mismo?)– que ofrece la alternancia de idearios y recursos

entonces. Pero el autor insistió en su título, *La hora oval*, convencido de lo efímero de aquella estética. El tiempo, no así el *establishment* literario, siempre atento a estrategias de mercado, le dio la razón.

de ambos polos, poesía y narración; creando con la propia tensión entre los mismos la valía estética del texto resultante, el cual la crítica, por activa y por pasiva, en hermenéutica y compilación, no duda en tomar como poema en prosa. La hipnosis de sus relatos, como lo puso Gimferrer, la tensión palpable en sus poemas en prosa, en fin, suponen victoria armónica sobre el magmático discurrir de los significantes. Precisamente en la apropiación del recurso surrealista a la gratuidad expresiva, informando ésta de necesidad diegética, ahí radica el mayor valor del poema en prosa de Ferrer Lerín. Quien puede en justa medida así arrojar sanísimas dudas sobre la tan cacareada revitalización surrealista. La victoria sobre la propia irracionalidad –sentida además como opresión–, cuajada en *formas*, entidades estéticas de valía contrastada, es su principal triunfo, y ofrece una prosa de enorme calidad que no necesita el desarrollo en amplios periodos para demostrar su vigencia, pero que puede de hecho entregarse, bajo el pretexto aparentemente más nimio, a una catalogación sinuosamente precisa de lo real devenido realidad en el texto. “Indudablemente se trataba de una forma difícil de una forma cercana puede a un cuerpo geométrico desposeído de aristas” (Ferrer Lerín, 1971: 46). Así escribía el poeta en “El monstruo” –“un sueño puberal con Kafka y la Zoología fantástica de Borges a medio digerir” (Ferrer Lerín, 1989: 23)–, singular alegoría, cifra preciosa de los propios miedos vencidos a través de la literatura, el ruido en la cabeza domeñado a través de la escritura, *en lo escrito*: “Amé al monstruo en aquel instante ya que me permitía existir” (Ferrer Lerín, 1971: 48). Y obsérvese cómo la morfología final mencionada, *cuerpo geométrico desposeído de aristas*, contiene una alusión muy sugerente a la disposición del poema en prosa, su limado en los bordes, pero también su indiscutible geometría, frente a la del verso. Este triunfo de la forma, la conciencia de haber fijado en rasgos de suficiente formalización lo que se manifestaba como cacofonía mental, en palabras del propio poeta, es también uno de los motivos

que pueden quizá ayudar a explicar su prematuro silencio tal y como queda formulado en el poema “El fracaso”, tentadora lectura alegórica de su desafecto: “Así prematuramente descansa” (Ferrer Lerín, 1971: 76), una forma de secreta y serena contentación –hay quienes aún siguen dentro de sí mismos dando voces, sin encontrarse–.

En última instancia, la apropiación y el aprovechamiento sin precedentes del recurso metalingüístico como parte integrante del poema, escenificado en el arriesgado anclaje genérico de la ficción, el *tour de force* de vértigo en el metalenguaje narrativo, eleva sus poemas en prosa a una altura valiosa en cualquier tipología. Una forma radical y nueva de aunar en el poema en prosa proceso y presencia –una de sus constantes a lo largo de los últimos ciento cincuenta años–, texto y representación. Devenido precisamente de esto, poema, relato y pieza teatral, en textos como “Rinola Cornejo y el Estrangulador de Boston”, suponen síntesis sin igual en la poesía reciente, algo que explica la opción de Rubio y Falcó al elegir este texto –frente a otros lerinianos más convencionales, si es que le es aplicable el epíteto– para su antología, recuérdese, titulada *Poesía española contemporánea*. Y es que a nosotros nos parece que si se ha definido su ejercicio como el de un pionero de la posmodernidad, ese título aún lo ostenta con vigor y rigor. Los parámetros de la aventura posmoderna, rechazo de lo trascendente y de todo compromiso, fomento de actitudes de escritura lúdica, son cumplidos con anticipación por su obra. Ahora bien, Ferrer Lerín llevó todo a un grado extremo, pues esa falta de esencialización de lo escrito, más su propensión al juego –y ahí hay que leer la pátina de jugador de póquer que tan incómodamente le recubre–, le llevaron a huir de la profesionalización, siendo éste también factor a tener en cuenta en su silenciamiento mediático. En realidad, como se ha dicho en alguna ocasión, de haber quedado catalogado dentro de la aventura novísima, vale decir, la antología

castelletiana, Ferrer Lerín ya no sería quien es. Sus compañeros defienden que su estética es rabiosamente novísima, explicando en ocasiones su periclitación dentro del canon debido precisamente a la discontinuidad de su intento. Pero es que su (pos)modernidad radica en un aspecto que no tuvieron en cuenta los novísimos, demasiado ocupados en la sesuda erección de sus propios túmulos: la facultad de no tomarse nunca completamente en serio. Su proyección mediática se resintió. La calidad de su poesía –nos atrevemos a apuntar que indudablemente también la de su vida– salió reforzada. Podemos achacar su condición marginal, silente y fronteriza a presupuestos cronológicos, a cierta desidia compositiva, como se ha llegado a manifestar, todo ello cifrado en una falta de impronta generacional. Pero también hemos de considerar las coordenadas espaciales. Pues si el poeta lee el campo como lo antitético a la cultura, a la escritura, siendo la inspiración algo adscribible a la ciudad, hay que ver en la renuncia al marco urbanita una delimitación voluntaria de la voz que pasa necesariamente por su silenciamiento. Leyendo su novela inédita, *P. A. M.*, uno se da cuenta de la riqueza vivencial, entendida casi como carga histórica, acarreo de una memoria que siendo colectiva lucha denodadamente por hallar su individualidad, incluso si ello le obliga al destierro en la naturaleza, que atesora. Viene a la mente además, leyendo la novelización de aquellos años, la capacidad de Ferrer Lerín para prescindir del entorno. Algo que sin duda se materilizó en capacidad para exceder el marco urbano, el tejido social y, en última instancia, humano. De ahí la predilección por los entornos naturales. Algo sólo pensable, sin embargo, viniendo de la ciudad. Todo esto debió de hacerse explícito ya en la Barcelona de finales de los sesenta. Y contribuiría a alejarle de la antología castelletiana. Para Ferrer Lerín se trataba de algo prescindible, y el espíritu de aquella compilación, la fina intuición de Gimferrer, vaya, lo habría percibido. No habría entonces tanto orquestada voluntad de silenciamiento en su postergación, como un

reconocimiento de sus propios designios: Ferrer Lerín no entraba en *Nueve novísimos* porque para él la antología, lo que significaba, era innecesaria. Se trataría de dos fenómenos diferenciados que, no obstante, se explican muy bien uno a otro. Los novísimos necesitaban a Ferrer Lerín para explicar su historia, pues él era su imprescindible pre-historia; a Ferrer Lerín le sirven para explicar su renuncia, pues ellos son lo prescindible. Su poema en prosa es, así, explicable en su génesis por el rechazo al tipo inicial, pero acaba excediendo ésta y toda coyuntura. Habrían disonado sus textos en *Nueve novísimos*, pues tenían ya su marca, su muga, que le alejaba irremisiblemente del constructo epocal. Los poemas en prosa de Ferrer Lerín, a diferencia de sus poemas en verso, más catalogables como producto de una época, son la formalización poética de una apuesta vital que necesitó el molde del paisaje para constituirse, de igual forma que el molde mostrenco de la prosa ayudó al poeta a significarse, en la acepción más lata de la palabra: dotarse de sentido, en última razón, de territorio.

**10. LEOPOLDO MARÍA PANERO: MITO Y FICCIÓN
EN *ASÍ SE FUNDÓ CARNABY STREET***

Así se fundó Carnaby Street, el que se puede considerar primer libro de Leopoldo María Panero, se publicó en 1970. Lo había precedido *Por el camino de Swann*, una plaquette aparecida dos años antes en la prestigiosa colección de Ángel Caffarena en Málaga. Pero este último es sólo un adelanto del libro que nos va a ocupar: cinco poemas, todos ellos presentes en la entrega posterior bajo el epígrafe “Tarzan traicionado”. Incluso la cita-pórtico, de Trakl, se repetirá. Es decir, *Así se fundó Carnaby Street* es la verdadera presentación de Leopoldo María Panero en la sociedad poética del momento²¹⁹. Cuenta con padrino de lujo, Pere Gimferrer, quien también actuó de maestro de ceremonias de su publicación inicial en forma de plaquette en Málaga; y también prologó –lo hemos visto– los dos últimos libros de Ferrer Lerín. En lo tocante a *Por el camino de Swann*, en su “Nota a la edición”, el autor de *Arde el mar* se extenderá en anécdotas sobre el conocimiento de ambos, y dará valiosa noticia de nuestro objeto de estudio en Panero:

Estos maltrechos despojos fulgurantes de una infancia derruida rescatan el pasado y crean el presente, en el relámpago unificador del poema. ¿Poema en prosa? No, en el sentido que usualmente se ha venido dando a la denominación. El ritmo, la cadencia de estos textos no es en absoluto equiparable al de una prosa, por más que tampoco coincida con la del verso. Es, simplemente, la expresión necesaria para el poeta. El lector encontrará, por lo demás, un poema en verso (Gimferrer, 1968: 22).

Merece la pena la extensión de la cita para detenerse en varios puntos. En primer lugar, la condición cristalizadora de la experiencia elegíaca que es el poema en *Por el camino de Swann*, en puridad idéntico al del libro que nos va a ocupar, *Así se fundó Carnaby Street*. Es fina la intuición de Gimferrer al cifrar el texto como precipitado de variada sedimentación, y habremos de estar atentos a la deuda surrealista, al menos al mimetismo en la formulación, de aglomeración de material diverso en el trazado

²¹⁹ Para lo relativo a las circunstancias de publicación en su día de este libro de Panero, véase Marco (1997: 49-57). También Benito Fernández (1999: 113, 119, 130, 149-150).

suficiente del poema. Por lo demás, Gimferrer no esquivo la pregunta fundamental: la filiación genérica de estos poemas, los cuales él declina considerar como poemas en prosa *en el sentido que usualmente se ha venido dando a la denominación*. Y vemos que tal sentido parece querer buscarlo Gimferrer en la prosodia, siendo el poema en prosa, según esta convención, únicamente fiel a los ritmos de la prosa. Un primer vistazo avisa sobre este presupuesto: la quebrada sintaxis, los periodos cortos, de una sola palabra en ocasiones, como veremos, quedan bien lejos del ritmo cadencioso del pensamiento²²⁰. Pero también están lejos de la síncopa versal, parece advertir Gimferrer. Y consideramos sumamente interesante la forma en que tuerca por el camino de en medio: *la expresión necesaria para el poeta*. Así leído, puede parecer una perogrullada, pero hay mucho de certeza en tal formulación, como vamos a ver en estas páginas. Por de pronto, se nos ocurre, esa necesidad ya adscribe el debú paneriano a aquellas fórmulas que veían en la expresión poética en prosa una forma más verosímil –más necesaria– de transposición. Y la cita acaba, como si tratara de justificarse, aludiendo a la inclusión de un poema en verso, por si algún lector despistado decidiera no darle el título de poeta al autor de un cuaderno tan militantemente entregado a la prosa.

Dos años más tarde, en 1970, aparece, en la colección que iba a descubrir a los poetas jóvenes de entonces, *El Bardo*, el primer libro de Leopoldo María Panero, *Así se fundó Carnaby Street*, una de cuyas partes es este *Por el camino de Swann* con renovado título, como ya hemos indicado. Hay que señalar, además, que el patronazgo de Gimferrer no se limitó a la labor prologal. La exhaustiva biografía de Panero escrita por J. Benito Fernández (1999: 93-96) ofrece buena muestra del papel decisivo del autor barcelonés en la conformación del debú paneriano. A través de cartas, la principal

²²⁰ Con posterioridad, un crítico como García Martín unió a sus dudas sobre este modelo textual de Panero en *Así se fundó Carnaby Street* su no disimulado menosprecio, subrayando, precisamente, la falta de trabazón ilativa: “El mundo de la infancia y la adolescencia, con su mitología peculiar, es evocado en brevísimas e incoherentes prosas” (García Martín, 1980: 54).

aportación de esta vida de Panero que brinda su biógrafo, asistimos a los estadios de gestación del libro. Un proceso en el que Gimferrer habla con la autoridad e intuición de un experimentado maestro, alaba aciertos, aconseja cambios y recomienda supresiones, algo que, vista la composición final del libro, demuestra el ascendente que tuvo el autor de *La muerte en Beverly Hills* sobre sus compañeros de promoción. En el caso que nos ocupa, la primera negativa de Gimferrer corresponde al título, desaconsejable en idioma foráneo, según él. El propio J. Benito Fernández (1999: 113) atribuye el título final – Gimferrer tenía probablemente en la cabeza el primitivo *Por el camino de Swann* al escribir su carta– a sugerencias que Ignacio Prat le hiciera al propio Panero. Las recomendaciones de Gimferrer aluden, además, a cuestiones temáticas, pero también, y esto nos interesa, a la forma de algunos poemas. En concreto, en “Las brujas” echa en falta mayor flexibilidad y ductibilidad del verso, “aparte de que en general dominas más la llamada prosa [...]. Una prueba: ¿Quizá ganaría ‘Las brujas’ poniéndolo en prosa y podría salvarse?” (*apud* Benito Fernández, 1999: 94). Recuérdese el *dictum* de Ángel Crespo: si el poema se muestra esquivo en su formulación, ¿por qué no dejarlo correr, disponerlo en prosa? Más abajo, tras reconocer nuevas posibilidades temáticas abiertas por este libro de Panero para su propia trayectoria poética, Gimferrer, a la hora de consignar los aspectos negativos –como buen pedagogo ha empezado resaltando lo de valía– sigue incidiendo en la falta de pericia versal de Panero: “principalmente en el verso te falta oficio rítmico” (*apud* Benito Fernández, 1999: 94). Con posterioridad, efectuado el cambio del verso a la prosa en el poema señalado, Gimferrer, en otra misiva, pondera la mejora operada. Y, a la hora de recomendarle a Panero la selección para la plaquette de Caffarena, insiste: “puedes seleccionar tres o cuatro – preferiblemente en prosa” (*apud* Benito Fernández, 1999: 96). Es decir, los poemas iniciales de Panero parecen extenderse con mayor ductilidad en el formato prosístico,

como revela la fina intuición de Gimferrer. Obsérvese que en ningún momento habla de poema en prosa. Incluso fuera del discurso estrictamente privado de la epístola, cuando prologa *Por el camino de Swann*, recalca la difícil adscripción genérica del discurso. Obsérvese también que para Gimferrer no se trata de cuestiones únicas ni exclusivamente formales, raramente lo son en poesía, sino que asocia el mayor o menor éxito del formato a la congruencia para con el tema. Y en el poema en concreto “Las brujas”, vista la formalización final, hay que convenir que la prosa atenúa la anáfora y hace, de lo que podía haber sido repetitiva decantación de versos paralelísticos, un edificio de iteración sutil al concentrar el tema en el desarrollo concéntrico de una prosa rica en parataxis. El tema es el miedo infantil, su superación y con ello la pérdida de la región idílica; la forma, una prosa capaz de amalgamar retazos de incidencia anafórica en torno a un ritmo no interrumpido: Gimferrer está insinuando una de las claves expresivas de *Así se fundó Carnaby Street*; la razón fundamental por la que esta mirada crítica a la fenomenología del pasado había de venir plasmada en prosa, algo que trataremos en detalle más abajo. No debemos olvidar, por ahora, el peso que estos aleccionamientos del novísimo más respetado hubieron de tener en un Panero que no oculta su admiración por Gimferrer. Y aventuramos una hipótesis: ¿podría deberse la posterior dejación de la prosa por parte de Panero a un intento de demostrarle al mentor, y a sí mismo, sus progresos en el dominio del verso? ¿Hasta qué punto interioriza la crítica constructiva para cifrar su evolución poética en torno a la superación de la misma? En una carta posterior, Gimferrer alaba los progresos hechos sobre las correcciones recomendadas, yendo su loa en una dirección muy precisa: al hablar de un poema concreto apostilla “los buenos versos dominan, y justifican que lo mantengas” (*apud* Benito Fernández, 1999: 102). Dada la posición de preeminencia desde la que habla Gimferrer, el hecho de que aleccionase la labor de orfebrería versal en quien por aquel entonces aún se

consideraba a distancia suya, ¿marcó el sendero de su crecimiento poético hacia la autosuficiencia del verso y el abandono de lo que hubiera podido ser, según esto, soporte socorrido de expresión poética? ¿Hasta qué punto influyó la apertura de un nuevo horizonte temático en ese desafecto? Intentaremos dar respuesta a estos interrogantes. Por de pronto, destacamos que lo que pareció interesar a Gimferrer ante la salida del libro, dado que él formaba parte del consejo de redacción de Ocnos (Benito Fernández, 1999: 149), la nueva colección dentro de Llibres de Sinera en que aparece, es justificar o catalogar mínimamente un discurso tan peculiar como el escenificado por *Así se fundó Carnaby Street*. Léase si no la contraportada de la edición (Benito Fernández, 1999: 149), en la que, muy posiblemente el propio Gimferrer, daba las claves de este primer libro de Panero. A saber, la inmersión en el mundo urbano, una fenomenología que tilda de *ultrarrealista*, evitando sagazmente el connotado recurso al surrealismo, tema que trataremos más adelante, y, por último, la apertura temática a una nueva sensibilidad. Pero lo más notable, nos parece, es cómo acto seguido colige de estas hipótesis la tesis según la cual este contenido magmático necesitaba un continente por fuerza diverso del común edificio poético, esto es, distinto al verso. Su discurso en prosa es descrito, así, como inédito, teniendo buen cuidado, no obstante, en buscar filiación suficientemente remota: Larrea y el ultraísmo.

En "Tres heterodoxos", Gimferrer estudia a ambos, a Larrea y a Panero, junto a Carlos Edmundo de Ory. Y de Panero, de su único libro hasta la fecha, el que aquí analizamos, colige una distancia que no ve en los otros dos con respecto al Barroco español. Se basa para ello en la innovación técnica que suponen estos poemas iniciales panerianos, lo que Gimferrer (1971b: 105) llama *técnica de superposición y simultaneidad óptica*. Pero también por la temática, que no escenifica una destrucción, tal y como Gimferrer tipifica toda una corriente de poesía española al menos desde le

Renacimiento, según el mundo destructoficticio de Panero podía invitar a pensar: “El tema del libro no es la destrucción de la adolescencia: es su triunfo, y con él la destrucción y la disgregación de la conciencia adulta” (Gimferrer, 1971b: 105).

10. 1 “Última poesía no española”: el canon de un joven poeta

Y nos parece de interés ahora, una vez vistas las circunstancias de gestación del debú impreso de Panero en los albores de la década que nos ocupa, recalar en un artículo suyo algo posterior, al cierre de los años setenta, publicado en una de las revistas más prestigiosas de la época: *Poesía*. El arco así descrito puede dar una idea de la distancia recorrida por quien se permite ya tutear a su maestro de ceremonias. También ilustra perfectamente la prioridad dada al verso en la obra posterior a *Así se fundó Carnaby Street*. Pues es singular que este ensayo seguido de breve antología venga a significar la propuesta, todo lo iconoclasta que se quiera, de un canon: la relectura que siempre supone la erección de éste sirve para seguir con mínimo detalle la peripecia del cultivo del poema en prosa en nuestro poeta, toda vez que este canon, la antología de nombres y poemas propuesta, sirve para delinear sus afinidades estéticas posteriores a *Así se fundó Carnaby Street*. En apenas un par de páginas, el joven novísimo pasa revista a toda la tradición, espigando aquí y allá, y dando de sí una propuesta estética que levantó más de una ampolla en el ya no tan adormecido panorama de la poesía española²²¹. Pero lo que nos interesa es extraer la almendra de este artículo en lo tocante a la recepción que nuestro poeta hace del legado de la

²²¹ Por estricta alusión, dos reacciones a esta provocación de Panero fueron las de Valente, y la de un compañero suyo en la promoción novísima: Carnero. Para la polémica, sostenida principalmente en la prensa de la época, véase Valente (1980b: 2), quien le echa en cara precisamente los excesos románticos, Carnero (1980: 30), coetáneo de Panero y, curiosamente –o quizá no–, más academicista en su crítica que el propio Valente, Lanz (2000: 382-383), o García Martín (1980: 56).

tradición. Hay, además, sustanciosa referencia al ámbito expresivo del libro que nos ocupa.

La aseveración de la que parte Panero aquí, tras una cita inicial de Derrida relativa al eterno naufragio del sentido en todo poema, podría haber sido suscrita por más de un poeta, no sólo de la edad de los novísimos: “La literatura es una crítica de la realidad” (Panero, 1979: 110). La aceptación de tal aserto no hubiera supuesto problema alguno entonces. Es más bien, como se puede imaginar, en la nómina de poetas incluidos y excluidos de ese canon propuesto donde se da la máxima controversia. Estar atentos a ambos, al afecto y desafecto del poeta, asentado el polvo del revuelo mediático levantado, ayuda a comprender la propia propuesta estética de Panero. De entre los primeros, los que cuentan con el beneplácito de su admiración, queremos señalar el nombre de Eduardo Hervás, a quien sabe ya suicidado. De los últimos, por ejemplo, creemos que es singular que incluso el denostado Juan Ramón aparezca como autor de un poema en prosa, “Espacio”, que Panero da así, entrecomillado, no en cursiva, subrayando su condición poemática. De los poetas precedentes, salva a Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma, lo cual es relevante para la propia obra de Panero, como más adelante veremos²²²; mas menosprecia a Valente, algo que explica la respuesta del mismo ya vista. Al igual que Carnero, que se sentirá movido a responder por alusión. Fuera de toda polémica, sin embargo, nos interesa destacar aquí el epíteto que utiliza Panero para referirse a quien era visto como uno de los máximos valores novísimos: “fabulista, como La Fontaine y su maestro Pere [Gimferrer]” (Panero, 1979: 111). La fórmula puede muy bien aludir, viniendo de quien había hecho uso de material fabulístico en su propia obra, al pábulo dado por Carnero en sus primeros poemas al monólogo dramático, discurso que, como veremos, Panero desestima en su poética. Hay

²²² Martínez Sarrión (1999: 13) recuerda el desafecto público –una forma de compromiso– que conoció de ambos cuando sus excesos vivenciales aún provocaban la hilaridad y un círculo de corifeos.

también, y es de interés señalarlo, una definición de lo que sea un proyecto generacional, muy adscrito, eso sí al ámbito barcelonés, pues ya señalamos cómo la cuestión geográfica no fue baladí en estas justas poéticas de finales de los sesenta: Panero entiende una generación como “un aparato psíquico grupal que tiene que ver más con el espacio que con el tiempo” (Panero, 1979: 111). Y hay así mismo –Panero parece tener cera para todos– andanada a la antología promovida por Antonio Prieto desde Madrid, *Espejo del amor y de la muerte*, “unos cuantos malos poetas de universidad que cogieron de Pere [Gimferrer] lo más innecesario, y recopilaron una cultura enciclopédica a lo Pound pero sin Pound” (Panero, 1979: 111). Destacan, además, dos alusiones a compañeros suyos de viaje: el reconocimiento de Gimferrer como creador absoluto del proyecto novísimo²²³; y una afirmación que ya analizamos en el capítulo anterior: “A Ana María Moix la copié *Baladas del dulce Jim en Así se fundó Carnaby Street*” (Panero, 1979: 111). Quedaría así explicado su recurso a la prosa en el poema, aunque la deuda parece excesiva si recordamos que ya *Por el camino de Swann* recogía poemas en prosa. Las apenas dos páginas de este manifiesto dan para bastante, como puede verse; y, entre otras cosas, nos ofrecen el pie para entrar en materia con Panero. Pero antes, puede ser ilustrativo que echemos un vistazo al canon en sí, los poetas ungidos por el oficiador para ilustrar su opción.

Es notorio, en este sentido, que establezca una división calcada a la de Castellet, entre *seniors* y, también con término prestado del antólogo, *la coqueluche*. Pero entre los primeros, acoge a regañadientes a Martínez Sarrión y a Carnero, a quienes acusa de caer en lo ya dicho; sus preferencias van para Gimferrer y, sorprendentemente, pues Castellet la ubica entre los más jóvenes, Ana M^a Moix. Todo avisa sobre la doble valencia que la bipartición ostenta aquí para Panero: incluye entre los *mayores*

²²³ El desafecto hacia la antología de Castellet es manifiesto, no obstante, poco después en Panero y el propio Gimferrer (Benito Fernández, 1999: 150, 153, 155).

indistintamente a quienes le parecen ya envejecidos y a quienes considera alejados de su propio ejercicio, dejando que sean las palabras previas a cada pieza antologada las que den el tenor de sus afectos; por otro lado, deja para compartimentación dilecta a quienes, se supone, considera a su altura, tanto en ejercicio como en calidad. La vara de medir de Panero se muestra rigurosa en grado sumo. Así, al introducir el poema de Azúa, recuerda que le ubica en el grupo de los jóvenes-afines porque "ingresa dentro del ámbito de la lucidez, y por eso no lo pongo todavía con los seniors" (Panero, 1979: 112). Veremos que esta nivelación para con Azúa, un respeto por su obra al fin y al cabo, se confirmará en otras intervenciones públicas de Panero. Acompañan a Azúa en este segundo vagón Francisco Ferrer Lerín —a quien dedica enigmáticas palabras: "con el que he perdido muchas partidas; espero que no la de la literatura" (Panero, 1979: 113)—, un Ferrer Lerín que, por edad y preeminencia fundacional quizá debería haber figurado en el primer grupo, pero a quien Panero otorga el privilegio de su proximidad²²⁴; Antonio Colinas, de quien critica, en palabras, por lo demás elogiosas, su excesivo sentimentalismo; Eduardo Haro, con quien, aclara, le unen peripecias comunes en lo vital, y cuya representación en este canon personalísimo es un poema en prosa; y su hermano Juan Luis Panero, debilidad familiar que no dejará de acusarle Carnero en su réplica. Esta especie de manifiesto, escrito a finales de la década, avisa ya sobre la dejación del poema en prosa en su ideario estético: pues parece atribuir la influencia del uso de esta forma a Ana M^a Moix, a la cual aparta de su grupo de predilectos, y busca alinearse con autores como Gimferrer o Azúa. Hasta llegar a este punto, no obstante, habrá que estudiar antes el cultivo profuso de la prosa en sus inicios, para luego aventurar una hipótesis que explique el desafecto.

²²⁴ Ferrer Lerín parece haber guardado también a Panero cercano a sus afectos literarios: "Leopoldo, después de poeta, el mejor de la antología de los novísimos, era un histrión" (Huarte, s. f.: s. p.).

10.2 La prosa en los primeros poemas de Panero: entre la contestación y el recurso unificador

Hablábamos más arriba de la correcta ubicación del poema en prosa, en tanto que modelo textual caro a la práctica surrealista, como producto no sólo de espontaneidad libérrima, sino sobre todo como artificio artístico. El aviso vale, creemos, para situar correctamente al propio Leopoldo María Panero, quien, en entrevista con Federico Campbell (1971: 21), ya pasado el estruendo de su irrupción en el panorama poético, parece querer desvincularse del entusiasmo surrealista, por él equiparado allí a la militancia novísima. Nuestro objeto de estudio iría así unido en la consideración del poeta a la militancia, más o menos explícita, en la aventura neo-surrealizante. Pero todo es en realidad más complejo.

Ha llamado la atención sobre la relevancia de *Así se fundó Carnaby Street*, a la hora de transmitir el legado surrealista en España, Juan Carlos Suñén (1989: 58), quien habla de tres libros fundamentales al respecto: *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, el de Panero que aquí analizamos, y la propia antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. Su papel, destaca este poeta y crítico, habría sido reubicar el legado de las vanguardias dentro de la realidad diversa circundante respetando la tradición recibida. Por de pronto, nos interesa señalar que quizá no es del todo descabellado pensar que nuestro poeta viera en el poema en prosa posibilidades de ordenamiento idóneas para aglutinar materiales que, de otro modo, hubieran corrido el riesgo de aparecer excesivamente desmembrados. Para poner en práctica –nuevamente echamos mano del socorrido término de Antonio Monegal– usos de sometimiento a la *lógica de yuxtaposición de lo distímil*. Ante el ejercicio de recolección de la conciencia y su arraigamiento en el humus de la infancia, como antes los surrealistas al presentar de

forma compacta otra maniobra de recolección, la del subconsciente, su mirada se centra en un modelo que garantiza la compacidad aun en el más variado precipitado de elementos. Por motivos distintos tanto una como otra praxis desestimaron en sucesivas entregas la continuidad de una poética ajena a lo versal. Ahora bien, quizá no sea echar en saco roto la consideración de que su recurso al poema en prosa se debiera en parte, además de a la innegable contestación ideológica frente a las convenciones que suponía, a esta necesidad de encontrar un modelo aglutinante. Y el poema en prosa, ostentador de una ordenación sintagmática que conviene cualificar en su justo alcance pero que parece innegable, venía en ambos casos a satisfacer con su alejamiento de la serialización ejemplificada por el verso esa necesidad de un orden. Para el caso de los poetas de los setenta, se ofrecía además como soporte contestatario al tipo inicial precedente fundamentado en el verso y en una humanización extrema del tenor cantado. Jill Robbins desvela el potencial subversivo que la práctica discursiva puesta en práctica por Panero alcanza en el libro que aquí estudiamos: "Muchas veces refleja esta fragmentación en su misma sinrazón poética: la forma prosaica, la acumulación de alusiones, la falta de conexión entre el texto y su título. Estas técnicas representan una suerte de esquizofrenia, que sirve de espejo deformador de la 'ordenada' sociedad de la dictadura y del consumismo" (Robbins, 2000: 261).

A todo ello parece aludir Juan José Lanz (2000: 448), quien además da una fecha aproximada para la desafección surrealista que experimentan Panero y sus compañeros de promoción: 1967-1968. También destaca Lanz que fueron precisamente aquellos que más conspicuamente enarbolaron el pabellón surrealista, una bandera que garantizó la cohesión mínima en torno a la voluntad rupturista de la mayoría de estos poetas, según Lanz, quienes más distancia buscaron establecer con el fenómeno después, algo que veremos con más detenimiento en el caso de Panero. Y coincidimos plenamente con

este estudioso a la hora de valorar el poema en prosa puesto en escena por estos poetas como una forma de garantía de otra cohesión: la textual. En efecto, Lanz ve en el componente métrico de las prosas poéticas que aparecen, a modo de muestra sintomática, en las antologías más militantes, la de Castellet y la que prologa Antonio Prieto desde Madrid, una deuda para con la escritura surrealista en exponentes como los de Hinojosa, Aleixandre, o Larrea: “un entronque directo para los jóvenes poetas con el surrealismo, era también un modelo en la formalización de su escritura a través de unas prosas poéticas que permitían el libre flujo del subconsciente” (Lanz, 2000: 453). Habrá que matizar esta deuda surrealista en alguno de los casos aquí estudiados. Por ejemplo en la difícil asunción de fluido incontrolado de conciencia que protagoniza un poeta como Talens. Pero nos parece acertada esta adscripción de las primeras poéticas a la prosa como soporte de poema justamente en esa posibilidad de yuxtaponer lo disímil y así amalgamarlo.

Es oportuno entonces abordar ahora la deuda para con el modelo de escritura surrealista que tiene *Así se fundó Carnaby Street*. Para empezar, hay que recordar que ya José Olivio Jiménez (1989: 2) habló de cierta precipitación a la hora de considerar un nuevo surrealismo en Panero. Pero desde un punto de vista estrictamente textual, podemos observar cómo este poeta hace aquí uso mayoritario de una variedad de poema en prosa que en su breve arboladura y en la renuncia prácticamente total al espacio interparagráfico parecería escorarse hacia el polo iluminativo propuesto por Bernard (1959: 444), quien entiende una ordenación bipolar entre el *modelo formal* del poema en prosa y el de la *iluminación*, más contestatario. Ninguno de ellos supone, no obstante, una opción radical hacia la polaridad ejemplificada. Es decir, se puede constatar la pervivencia de atisbos innovadores en el poema en prosa formal de Aloysius Bertrand, y una mínima voluntad de organización en las *Illuminations*. Posteriormente, Bernard

(1959: 462) recuerda que estas dos manifestaciones textuales corresponden en realidad a dos actitudes ideológicas: el poema formal o cíclico a una postura de armonía con el mundo; el poema-iluminación a una voluntad individualista y cuestionadora de la realidad (Utrera, 1999: 150)²²⁵. Pero si consideramos algunos de los rasgos que Suzanne Bernard (1959: 453-455) quiso ver para este tipo, parece que hubiera características no satisfechas por Panero aquí, siendo quizá lo que primero llama la atención el sesgo narrativo que informa la serie. El total alcance de la ficción ha de ser matizado, no obstante, precisamente atendiendo a cómo el material mítico se ordena en la secuencia poemática.

Según Bernard, la iluminación intenta operar un efecto de intensidad de recepción que se manifiesta en dos planos: en el tiempo real de lectura, al concentrarse en un modelo textual breve, sin pausas, es decir, sin espacios en blanco intertextuales, como un todo destinado a producir en el lector un efecto de choque o sacudida inmediata; también en el tiempo representado, pues se rompe la secuenciación lineal, igualmente aquella otra que se cierra sobre sí misma, de manera que el texto se erige en punto luminoso de explosión instantánea. Se trata, por lo demás, de un poema en prosa, la iluminación, que busca más el recurso a lo imagístico que a lo musical, que hace estallar las categorías temporales, espaciales y lógicas, además de poner en serio cuestionamiento los principios identitarios y causales. En principio, estamos en todos estos casos ante factores no demasiado alejados del panel de recursos utilizado por Panero, sobre todo si sustituimos la abolición espacio-temporal por una lista interminable de posibles combinaciones de la misma.

Al ejercicio rimbaldiano, el modelo iluminativo, hay que añadir, con matices, la impronta surrealista dada al poema en prosa como fenómeno disgregador y cuestionador

²²⁵ Para la opción que, ante esta disyuntiva, tomaron los modernistas catalanes, ver Arenes (1998: 64).

de la realidad. Sabemos de la estima en que el joven Panero tiene a la estética surrealista, de la que posteriormente parece apostatar (Campbell, 1971: 21), coincidiendo este cambio de rumbo con su abandono del modelo de poema en prosa en favor del versal²²⁶. Además, si atendemos a las siguientes palabras de Suzanne Bernard, veremos cómo con el advenimiento de los surrealistas el poema en prosa iluminativo protagonizó una relación no poco fructífera con la narración:

On pourra ajouter qu'à partir du Surrealisme en particulier, on verra s'accroître une tendance à présenter le poème non plus comme une soudaine illumination, un rêve "intense et rapide", mais comme un récit, un récit situé, en quelque sorte hors du temps : utilisant les moyens techniques du récit (temps du passé, suites d'actions, faits rapportés avec objectivité), mais pervertissant ces moyens en vue d'une fin tout à fait étrangère au récit tel que l'utilisent la nouvelle ou le roman, et délibérément poétique, c'est-à-dire, intemporelle (Bernard, 1959: 456).

Parece claro que, dentro de la tipología estipulada por esta estudiosa, el modelo *iluminación*, con lo que tiene de cuestionamiento del orden establecido, fuera el preferido por la aventura surrealista en detrimento del poema en prosa *formal*. Ahora bien, el nuevo sesgo dado al exponente seleccionado es muestra de la relación conflictiva que se establece entre la poética surrealista del automatismo y el poema en prosa recibido. Lo hemos visto. Y aquí queremos resaltar la vinculación entre esta práctica y lo narrativo, el hecho de que el poeta se instale en lo irracional y nos ofrezca una secuencia sin principio ni fin, un encadenamiento de acciones sin lógica aparente que produce una forma de prosaísmo, una supuesta objetividad narrativa conjugada con la impresión de que nos hallamos ante algo insólito. En realidad, se trata de un nuevo ámbito de confluencia entre poema en prosa y narratividad. Uno más. Aquél toma

²²⁶ La disyuntiva era no sólo de Panero, sino de toda su generación. Así parece entenderlo Federico Campbell en el planteamiento teórico que informa su libro de entrevistas a destacados creadores en 1970: "¿Los poetas seguirán un camino como el de Mallarmé o como el del surrealismo?" (Campbell, 1971: 15). Véase también Luna (1991: 59-65). Rosa M. Pereda (1979: 16) ha destacado la importancia de Álvarez Ortega, como poeta y traductor, en la transmisión a estos poetas del legado surrealista.

prestado el modo de enunciación narrativo, pero discrepa de éste al fomentar la gratuidad poética. Algo palpable en el poema en prosa practicado con fruición por la tradición norteamericana. Por toda la poesía contemporánea, en realidad, según Suzanne Bernard. Pero la transgresión como modo de operar que hereda la contemporaneidad no es tanto del medio –un lenguaje de apariencia narrativa y menor carga formal que el convencionalmente poético–, como del fin: la enajenación de este lenguaje en una gratuidad intemporal –ilógica– que cuestiona la realidad. Enajenación, por otra parte, que en el caso de Panero ha sido llevada hasta límites extremos en un plano vital (Campbell, 1971: 22).

Una muestra de esa pretendida intemporalidad, cifrada en ralentización del discurso, es la relevancia dada al sustantivo en el cañamazo textual del poema, algo legible en la proliferación en las *Illuminations* de frases nominales y la atención que se otorga al peso del vocablo, un precedente de la concentración en la palabra aislada. Algo perfectamente rastreable, también, en múltiples textos de *Así se fundó Carnaby Street* en los que se reconoce un modelo de poema en prosa en tanto que “poema como desarrollo caleidoscópico de la palabra identificada con el concepto puro, sin ataduras sintácticas” (Utrera, 1999: 157). Algunos ejemplos pueden hallarse en poemas como “VIII” (Panero, 1999: 22), “X” (Panero, 1999: 23), “XIV Himno a Dionisos” (Panero, 1999: 24), “Los piratas” (Panero, 1999: 26). Ahora bien, en su caso, y en el caso de los poetas con los que Panero hace su fulgurante aparición, es necesario cualificar siempre la deuda surrealista y el alcance total de los nuevos valores y su capacidad transgresora:

aunque por su carácter actúan como contravalores enfrentados a los valores clásicos, carecen de la fe transgresora que tenían, por poner un ejemplo, los motivos y posturas de dadá en el tiempo de su irrupción. Así no es de extrañar que sobre la negatividad salvadora y totalizante de las vanguardias “clásicas” se imponga ahora una actitud frívola o lúdica,

cuando no una ambigua circunspección que contribuye a oscurecer la intencionalidad última de lo camp (Prieto de Paula, 1996: 310)²²⁷.

De manera harto significativa, esta revolución ilógica inacabada –quizá nunca comenzada– lleva al polo opuesto de la incontinenencia surrealista: al prurito de objetualización de la *palabra* como hecho aislado, la cual entra en el poema con su propio peso específico y tira hacia abajo, hacia sí, del discurso tensionándolo (Bernard, 1959: 457). ¿Se inicia así el trayecto hacia el *decir nada* del Panero posterior? ¿Era por esto necesario el cambio de soporte hacia un verso capaz de magra cifra? Como el propio poeta reconociera en la entrevista con Federico Campbell las “dos únicas salidas de los Novísimos son Félix de Azúa y lo que yo estoy haciendo” (Campbell, 1971: 26)²²⁸. Esto es, abandonado el surrealismo –no decir nada–, parece optar por tomar el camino del silencio –decir *nada*–, bien por la *vía metódica* de Azúa, o bien, a través de la nihilista, negadora del mundo en el poema de Panero. Unas palabras de Sewell, a la sazón citadas por John Simon ilustran esta polaridad en torno a dos figuras claves para la poesía contemporánea: “how it would be possible to make language into nothingness, as Mallarmé tried to do, or into everythingness, as Rimbaud tried to do” (Simon, 1987: 295). Como el propio Panero más adelante advertiría, en índice de su clara predilección por lo versal tras los primeros escauceos, “la inocencia del verso libre –al estilo surrealista– se opone al verso ritmado y rimado, y por ello nada inocente y pervertido” (Panero, 1993: 128).

²²⁷ No se debe caer, por otra parte, en lo que se ha denunciado como vicio en el estudio de la poesía española contemporánea, esto es, considerar que “el problema se redujese a un flujo y reflujo de modas –romanticismo y neorromanticismo, vanguardia y neo-vanguardia, modernistas y neo-modernistas– y no hubiera en juego una cuestión epistemológica” (Talens, 1992: 40). La figura del propio Panero ilustra en su contestataria actitud *discursiva* –es término de Talens– lo perecedero de este modo de proceder.

²²⁸ Posteriormente (Panero, 1993: 53) se propondrá de nuevo con cierto aire salvífico junto a otro novísimo: Pere Gimferrer. A Panero y Azúa los vuelve a relacionar la crítica por “permanecer al margen de la codificación poética tradicional” (Casado, 1988b: 224).

Es interesante, por lo demás, poner en relación esta polaridad *poema en prosa formal-iluminación* con el modelo estudiado por Stephen Fredman (1990: 56). Ya hemos visto que los poemas en prosa de *Así se fundó Carnaby Street* parecen adscribirse con mayor fidelidad a la iluminación, pues no presentan división paragrafíca. Además, se muestran próximos en su proclividad paratáctica al desarrollo oracional generativo tipificado por Fredman, menos atento a una descripción todo lo distorsionada que se quiera del mundo, como podría ser el poema en prosa *clásico* de Baudelaire, que a su propio –y el del poeta– desentrañamiento; más acorde, pues, con el modelo rimbaldiano. La oración generativa como unidad, convenientemente acotada en su desarrollo, es un recurso fundamental a la hora de *componer* el poema aquí por Panero, quien muestra en ello una vez más cercana lectura de Rimbaud²²⁹. Y nos permitiremos citar con relativa extensión seguidamente unas palabras de John Simon sobre el recorrido de influencias que el poema en prosa alemán realiza, en singular trayectoria, entre dos polos al fondo de los cuales está Rimbaud. Dado que uno de estos puntos tensionados es el caso de Trakl, no parecerá gratuita entonces la inclusión de nada menos que dos citas del poeta alemán abriendo sendas partes de *Así se fundó Carnaby Street*²³⁰. Las palabras de Simon, algunas de las cuales nos permitimos subrayar por mor del énfasis, son las siguientes:

It is interesting to find more than a little of Trakl's prose poetry foreshadowed in Dauthendy. The difference is that Trakl introduces a greater element of mystery, makes it suggest more of a story line [...], and that he clings to a basic set of images and symbols expressed, underneath all the rest, with a disarming directness of language –a Hölderlinian characteristic. But of course, the similarity between Dauthendy and Trakl may point simply to a common Rimbaldian ancestry (Simon, 1987: 618).

²²⁹ Obsérvese, no obstante, el comentario que merece todo ello a José Miguel Ullán, a la sazón excluido de la antología castelletiana: “bajo el nombre de vanguardia también puede esconderse todo lo más retrógado de una época [...]. Acudir a Rimbaud para justificarse no sólo denota mala fe, sino ignorancia y estupidez a toda vela” (Ullán, 2001: 22). También Aníbal Núñez (1995b: 391) denuncia este extremo.

²³⁰ J. Benito Fernández (1999: 85, 96, 105, 127) recoge testimonios de Panero que apuntan a Trakl como una de las lecturas más conspicuas en el período de gestación del libro.

Valga la cita para dar cuenta del sesgo narrativo legible en el poema en prosa paneriano –punto de coincidencia número uno para con Trakl–, la apropiación en *Así se fundó Carnaby Street* por parte del poeta de una serie de elementos simbólicos puestos en singular y directo lenguaje –el universo entre amargo y dulce de la infancia, un decadentismo feroz y, por tanto trascendido de mera tónica a sentida dimensión–; todo ello trufado con el aura rimbaldiana apuntada antes. También, como segundo punto de confluencia, se puede señalar la figura de Hölderlin, el poeta adolescente desquiciado en un mundo de adultos como un eco más en el Panero progresivamente enajenado. Un Panero que parece llevar hasta sus últimos extremos la literalidad de aquellos versos de Valente, más o menos coetáneos del libro que aquí analizamos: “Lautréamont y Rimbaud murieron./ Salud, adolescentes de la tierra” (Valente, 1980a: 370). Poetas visionarios, eternamente adolescentes a los que parece en más de un punto lícito adscribir el ejercicio de Panero²³¹.

Y el caso de Trakl puede ser revelador de un proceso similar en nuestro poeta: de una prosa en el poema inicial, a la posterior praxis exclusiva del verso, el recorrido no parece otro que el de la maduración de los recursos expresivos. Si se ha señalado que en el caso del poeta austríaco, sus primeras composiciones poéticas en prosa carecen de la ferocidad que detentará luego su verso, el cual habría determinado una lucha con la forma, la disciplina de la línea y la subsecuente aquilatación de la voz (Adler, 2003:19), muy similar parece haber sido, como más adelante apuntamos, la evolución poética de Panero y su desafecto del soporte prosístico tras este libro inicial. Aún en él, no obstante, se pueden espigar más puntos en común con el poeta austríaco, como la estrategia expresiva, muy próxima a postulados surrealistas, con un posible antecedente

²³¹ Gimferrer acaba sus notas de heterodoxia con la mención explícita de estos dos poetas como modelos: “Hoy estamos aún en el momento de Rimbaud y de Isidore Ducasse” (Gimferrer, 1971b: 107).

como Lewis Carroll, de escapar al entramado lógico del poema y fomentar modos yuxtapuestos de composición en Trakl (Mínguez, 2003: 9). Algo de lo que también participa *Así se fundó Carnaby Street*, buscándose en esta equivalencia de formantes un cuestionamiento de la jerarquía sintáctica que, en instancia final, procura también sacudir a su manera el orden imperante²³².

Se puede ver muestra de esto en el papel compositivo que la oración ostenta en la práctica del poema en prosa paneriano. Para ello proponemos el análisis de la siguiente cala en *Así se fundó Carnaby Street*, significativamente titulada “Strip-tease”, ¿o es gratuita, esta alusión al ámbito de la ropa –o su ausencia– en un libro que toma su título de la calle del Soho londinense que exportó la moda *camp* al resto del mundo?:

STRIP-TEASE

Tenía los ojos claros, la conocí en una fiesta. La pasión vencía a la prudencia. Luis Cernuda, los provenzales. Safo, algo desgredada (Panero, 1999: 22).

Con esta muestra podemos constatar el uso que, desde el no procedimiento que supone su renuncia al verso, Panero hace de las posibilidades compositivas de la oración. Forman el poema, en efecto, tres únicos y breves periodos, separados entre sí por punto, en unión eminentemente paratáctica. Son tres tractos bien diferenciados cuyo potencial significativo se acumula para formar un solo poema. La oración es aquí unidad, prenda que el poeta se va quitando –una a una– en singular espectáculo de pícaro ilusionismo (*tease*) ante el lector. El poema se convierte así en recorrido exhibicionista de sí mismo, dilapidando en unidades compactas y superpuestas, como las distintas capas de ropa, su

²³² Mínguez (2003: 7-28), en su prólogo a la traducción de Trakl, ofrece varios rasgos que se muestran susceptibles de rastreo en el propio Panero. Así, aparte de los señalados, el recurso a una expresión mitificante con raíz en Hölderlin, Rimbaud, o Baudelaire; una suerte de musicalidad semántica que, dimanada del modelo en yuxtaposición, rige el poema; o la puesta en escena de una mezcla de

bagaje lingüístico; erigiendo su propio cuerpo, su propio ser-poema, precisamente con las formas (*gestalten*) oracionales que se quita, esto es, que se pone. Los ejemplos podrían multiplicarse hasta alcanzar el sumo aprovechamiento de la oración como unidad compositiva en los poemas formados por titulares de la prensa rosa (Panero, 1999: 39), eso que Túa Blesa (1995: 25) ha visto como auténticos *ready-made* a la manera de Duchamp. Pero quizá lo más destacable será ver cómo en Panero el binomio escritura-verdad tantas veces asociado en estas páginas al poema en prosa es dotado de una significación especial diversa de la hasta aquí señalada: lejos de aprovechar las posibilidades amplificativas de la oración, el poeta, haciendo uso de la variedad más breve de las mismas parece proponernos un mundo también miniaturizado, compuesto por unidades casi se diría que intercambiables, una suerte de rompecabezas en el que las piezas, como en muchos pasatiempos infantiles, conocen valor de cambio variopinto. Su tentativa gira, además, en torno a un criterio clave, el de ficción. Como si hubiera optado por arrumbar la oración de largo alcance y potencialidad autobiográfica en favor de un microcosmos al que pasa completa revista. Compárese, si no, este recurso con el modelo puesto en práctica por Luis Alberto de Cuenca en poemas de su primera entrega dispuestos gráficamente con apariencia muy similar a la prosa (Lanz, 1994: 136) pero aún deudores de un discurso expansivo y, de paso, más centrado en la progresión biográfica de, en este caso, la muchacha protagonista del poema, "L. J. W.":

*La muchacha ha leído The Castle of Otranto, todo
Coleridge, Chénier. No soporta Moll Flanders.
Siempre quiso representar a Puck en el colegio
(sabía de memoria los escritos políticos de
Hobbes) (de Cuenca, 1990: 31).*

destrucción y ficción, no ajena al universo de las drogas, y que, veremos, Panero cataloga como *destructoficción*.

Frente a la comprensión protagonizada por Panero en el texto citado, esta estrofa supone sólo una parte del largo poema de Luis Alberto de Cuenca. Se trata, como veremos más adelante, de una progresión enunciativa cifrada en muchos casos en el recurso al personaje histórico ya convenientemente tipificado en varios de los poetas coetáneos pero, también insistiremos sobre ello, desestimado por Panero en su proyecto revisionista.

Y recogemos ahora una nueva cala en *Así se fundó Carnaby Street*. Se trata del poema titulado "La matanza del día de San Valentín" (Panero, 1999: 22). Aquí la matriz viene propuesta por el título, el cual es desarrollado no hipotácticamente, como podría pensarse, sino en una superposición que pretende agotar el valor matricial ofrecido²³³. Cada nueva oración es una unidad composicional más que se superpone formalmente a la anterior y le opone un nuevo contenido sígnico. La matanza del día de San Valentín se hace trágica así sucesivamente en héroes de cómic, de la historia o la literatura para terminar, como en otras ocasiones, en un epifonema que cierra el texto. Pero se trata fundamentalmente de una forma de desgranar el valor simbólico propuesto al inicio a través de variantes paratácticas de la matriz que fundan su unión, no en el desarrollo amplificativo de la sintaxis, sino en la proyección sobre el diorama del título de diversos contenidos simbólicos. Como veremos, el que ese contenido simbólico haga peculiar alusión al mito dentro de una lectura personalísima del mismo será el principal recurso del poema en prosa de Panero aquí.

²³³ Habrá que ver con más detenimiento el partido que el poeta saca a sus títulos. Para un estudio del valor progresivo de que se dota al título en las composiciones poéticas, puede verse el estudio de Fowler (1982: 92-97). Ahí se observa la necesidad pragmática inicial del título largo, recurso devenido auténtica

10.3 La intertextualidad

Por lo que respecta a otra de las peculiaridades del poema en prosa, su tendencia a explotar la intertextualidad, parece que sea oportuno ahora hacer nueva cala en el decurso de *Así se fundó Carnaby Street*, obra que ya apunta hacia la proclividad intertextual legible en la trayectoria posterior de Panero; y que incluso la inaugura con profusión, pues no en vano ha sido visto como “el libro que presenta mayores referencias intertextuales” (Candel, 1992: 231). Quizá podríamos comenzar con un elemento de relatividad al respecto, esto es, la constatación de que el rasgo interculturalista cifrado en abundantes citas con que se suele etiquetar a la generación a la que pertenece Panero no es absoluto: “si la intertextualidad en que consiste toda escritura adopta en la generación que nos ocupa una de sus variantes particulares, la cita, es un problema de grado, no de cualidad” (Talens, 1981: 20).

Hecha esta salvedad, no parece arriesgado afirmar que ya en esta primera entrega poética de Panero el recurso al intertexto es incipiente y desempeña una función clave en su desarrollo²³⁴. La tipología, no obstante, viene aquí siempre en función del vaciado absoluto, más que de la propia presencia, a que se pretende llevar lo convocado. Porque en el vacío último que es el texto, se leerá también la vaciedad del intertexto (Talens, 1992: 46). La vacuidad en el *ubi sunt* tomado de Manrique. La alusión, por ejemplo, al verso de Eliot *Fear death by water* y su denuncia del *horror vacui*

convención retórica en la archiestética novísima. Señala Fowler (1982: 96), por otra parte, que tan sujeto a convención es el título como su omisión.

²³⁴ La bibliografía en torno al fenómeno de la intertextualidad es amplia. Dado que no entramos en su cotejo como parte integrante de nuestro estudio, nos limitamos a ofrecer, como botones de muestra del corpus al respecto, mención a los estudios de: Mendoza Fillola (1996), desde la perspectiva de la recepción, en el que se incluye extensa nómina de referencias; el de Gutiérrez Estupiñán (1994), más centrado en el análisis novelístico; y la mirada de conjunto a la evolución del estudio del intertexto de Sanz Cabrerizo (1995). Para su aplicación a la poesía novísima, véase Blesa (1998: 82).

medioburgués amenazando su confort a la salida de los espectáculos²³⁵. Hay abundantes ejemplos. En esta revisión vital que deviene actitud estética, la convocatoria de otros discursos, de voces *otras*, es fundamental. No en vano se ha equiparado el concepto de intertexto al de dialogismo (Gutiérrez, 1994: 141). Habría que hablar, para ser exactos, de intertexto y también de interdiscursividad, seleccionando este último término para dar cuenta de la acogida en el texto receptor de otros discursos aparte del literario (Hutcheon, 1988: 13; Segre, 1985: 94). Este libro de Panero concede abundante pábulo a varios de ellos, llegando a incorporar, no sólo alusiones a textos precedentes, sino a modos y géneros previamente constituidos como la novela policíaca, el discurso periodístico, o el fabulario. No hay que olvidar que también Guillén (1985: 314) eleva a la categoría de interdiscursividad este tipo de relaciones intertextuales. Y que para la proclividad intertextual de la poética de Panero, Blesa (1998: 92) ha hablado en especial de ello como forma de apropiarse el intertexto y someterlo a lo que es pura desintegración.

Coinciden entonces las necesidades expositivas del joven Panero con lo que veíamos era rasgo característico del poema en prosa: su naturaleza intertextual. Su elección para *Así se fundó Carnaby Street* se manifiesta como idónea una vez más. Por la presencia de préstamos tomados de textos precedentes. Pero también por la posibilidad de traerlos a colación de manera ecoica, sin acogerlos sintagmáticamente en la superficie del poema, únicamente basando su presencia en la evocación que un

²³⁵ En un poema, "Para evitar a los ladrones de bolsos", recogido por Castellet (2001: 250) para su antología pero carente en la edición final de *Así se fundó*, hallamos una alusión al pasaje de *The Waste Land* en el que dos mujeres hablan sobre prácticas sexuales y concepción –"When Lil's husband got demobbed, I said" (Eliot, 1963: 68) –. El diálogo entre dos sujetos de extracción social baja, la ingerencia del grupo en la privacidad del individuo y la crueldad con que se describen intimidades sexuales son todos, a nuestro modo de ver, ecos del pasaje eliotiano. La novedad que introduce Panero nos parece sea conformar la alternancia del diálogo en un ritmo levemente anafórico que encaja perfectamente, pese a la iteración, en la caja de prosa. Temáticamente, sin embargo, parece texto ajeno al común sentir del libro, por lo que caería de él. Sí se dio entrada a "París sin el estereoscopio", de idéntico tono, pero susceptible de evocar el universo escindido de la infancia y por eso, creemos, incluido. De hecho, el título reproduce

determinado título, atmósfera o fragmento superpuesto en el cañamazo oracional efectivamente convoca. Lo veíamos anteriormente en el eco de Eliot. Dentro de los distintos tipos de intertexto que tipifica Claudio Guillén (1985: 319), estaríamos hablando aquí de *alusión*, pura *reminiscencia* de un texto en otro, simple huella del texto precedente que no implica entrada de material verbal. Todo ello, ni que decir tiene, ofrece además un potencial indiscutible: aunar varios discursos, poner en pie un edificio lingüístico de singular economía e innegable plurivocalismo. Denunciar, en fin, la vaciedad de algunos de los usos lingüísticos que se incorporan, como el de las revistas del corazón o el televisivo (Blesa, 1994: 142), y cómo éstos alcanzan cierta legitimación al ser apropiados y ubicados en la nueva serie. La intertextualidad es especialmente en este libro pura interdiscursividad, acogida de los más variados –y denostados– discursos en el soporte de la propia obra. Por no hablar del multilingüismo, esa constante en el Panero maduro (Blesa, 1996: 318), aquí ya incipiente en los títulos.

Por otro lado, Julia Kristeva, reconocida pionera en el estudio y desarrollo del fenómeno (Sanz, 1995: 345), advierte sobre la naturaleza negativa, en sentido lato, de la intertextualidad, el hecho de que la conjunción de varios textos en el espacio intertextual pueda en ocasiones responder a un mecánica de *negación mutua* (Kristeva, 1978: 67). Y se nos ocurre que este efecto de negar un texto a otro se produce a través de una estrategia de suplantación: el texto receptor pretende tomar el lugar del recibido. El objetivo de esta operación no sería tanto la eliminación del texto preterido como la edificación y supervivencia sobre éste de su sucesor. Un combate dialéctico que no se establece a muerte si atendemos a lo que apunta Hutcheon al respecto: “To parody is not to destroy the past; in fact, to parody is both to enshrine the past and to question it. And this, once again, is the postmodern paradox” (Hutcheon, 1988: 126). Visto lo cual, el

exactamente el espíritu del libro: París sin el estereoscopio, esto es, la infancia sin lentes de aumento o conjunción, una mirada destructiva, sin nostalgia: *destructoficción* o ficción destructiva.

intertexto puede muy bien constituirse en modo de *recepción*: un texto que recibe en su seno otro y, de algún modo, se comporta frente a él como lo haría un lector. Y el texto de Panero aquí *lee* su pasado en clave paródica sobre todo en la incorporación de títulos. Véase si no el siguiente poema, el único, por cierto del ciclo *Así se fundó Carnaby Street* que Jesús García Sánchez (1998: 347) recoge en su antología:

LA HUIDA A EGIPTO

Decidió pasar el resto de su vida dentro de un tubo de plexiglás. Para ello, creyó conveniente hacerse con un burro. A eso del mediodía, los dos se encontraron en el mundo del plexiglás. Los habitantes entonaron himnos de bienvenida, hosannas, aleluyas. Era, de nuevo, el domingo de ramos (Panero, 1999: 42).

Estamos ante una pieza de innegable connotación religiosa. Simbolismo que el poeta vuelve a lo paródico a través de la nueva lectura que hace de un evento fundacional de la civilización cristiana. Todo lo que necesita es el escueto título y un elemento, el asno, que se revela portador de doble significado: es a la vez la montura con la que José y María, embarazada de Jesús, huyen de Herodes; y aquélla con la que el Jesús maduro y salvador entra triunfante en la ciudad. Y con estos elementos, tomados a la sazón del libro de los libros, construye un poema susceptible de ser leído en clave perfecta de microrrelato, incluso con el canónico final impactante al uso. Lo que consigue, no obstante, es una crítica implícita al mito de la salvación al introducir en el cómputo de los hechos la corrosiva alusión al plexiglás, a la vez material de prosaica procedencia y barrera que separa al individuo de los otros —el motivo del otro y la progresiva enajenación del sujeto, temas fundamentales en la ocupación poética posterior del poeta, afloran ya en este libro en el que Panero salda sus cuentas con la infancia—. Pero sobre la pátina de fina parodia que informa este texto, queda la desolación profunda de saber inane el mito, vacía la historia. Y se ha señalado la tendencia a la intertextualidad en

periodos de crisis de valores, momentos más propicios a la duda que a la creencia, con sobreabundancia de modelos (Guillén, 1985: 323; Jenny, 1976: 258; Hutcheon, 1988: 54). La peculiaridad que introduce Panero con respecto a otros coetáneos suyos a los cuales se les reconoce como marca generacional una atención quizá excesiva a lo culturalista, variedad de intertexto, es ordenar éste dentro de un marco, el poema en prosa, que retórica y temáticamente le proporciona un tono a la vez elegíaco y paródico. Una difícil síntesis quizá no escenificable con tal riqueza de registros, de voces, en definitiva, como seguidamente veremos, en el cañamazo del verso.

10. 4 Una fórmula de distanciamiento enunciativo en la poética novísima: correlato objetivo histórico y sesgo narrativo

Ya hemos apuntado la contradictoria relación que Panero, en los poemas en prosa que constituyen el montante de este libro, establece con el mundo de la infancia. Habrá que ver si esa mirada deja fuera cualquier otro universo significativo, o si, por el contrario, asistimos a una compleja entrada de lo mundano, en forma de mito actualizado, de pluralidad de discursos, en el espacio del poema. En un primer vistazo, pareciera que en *Así se fundó Carnaby Street* se desestima un recurso de presentación enunciativa puesto en escena por poetas coetáneos. Nos referimos a la utilización del personaje histórico como voz en el poema tal y como ha sido estudiado por Guillermo Carnero en el caso de Pere Gimferrer (Carnero, 1990: 15-16). A ello hace referencia Pilar Yagüe (1997: 8) al mencionar este estudio de Carnero y recordar la función que el culturalismo, lejos de ser puro ornato, tiene en el poema novísimo como correlato objetivo de expresión indirecta del yo y, a su vez, como freno al exceso romántico de

cultivo solipsista²³⁶. Supuesto ya manifestado por Carnero (1990: 13), quien parte de la necesidad de eludir el exceso sentimentalista romántico para defender la puesta en escena de un yo no directamente atribuible al poeta y que, sin embargo, *analógicamente* hable por él. El resultado es un poema absolutamente lírico, no narrativo como se ha querido ver, “puesto que el poeta habla de sí mismo sin necesidad de nombrarse, por persona interpuesta o por procuración” (Carnero, 1990: 15). Se trata, en todo, caso de especialización de otro recurso mayor, el del culturalismo como *amplificatio* para llenar el vacío de la existencia (Lanz, 2000: 573). Los componentes del Equipo Claraboya vieron bien el alcance de este escapismo: “Las formas-nostalgia, reconstrucción gélida del pasado, van siempre a satisfacer un yo que a toda costa intenta volar lo más lejos posible de la realidad” (*apud* Provencio, 1988: 55; Delgado, 1971: 30). Siendo el recurso al personaje histórico interpuesto, según ellos, una estrategia de excesiva señalización (Delgado, 1971: 18). Cifra de la originalidad de Panero, creemos, es que esta forma nostálgica de revisión no se lleva a cabo sobre el confesionalismo versal, sino en retazos uncidos a la periodicidad común del poema en prosa, lo que matiza considerablemente su revisionismo dándole un cariz crítico, no autocomplaciente. Se trata en su caso, en definitiva, no tanto de reconstrucción como de destrucción, inmerso como está en un vuelo de alejamiento de una realidad vivida quizá con más opresión que sus coetáneos. Se ha señalado cómo en su obra “la alusión culturalista toma un sentido desmitificador de la realidad frente al hombre inadaptable manifestando continuamente sus imposibilidades mediante un destructivo y crudo neoirracionalismo” (Galanes, 1983: 59).

La relación de Panero, se ha recordado, con el romanticismo es legible, no tanto en su peculiar cultivo solipsista del yo, como en una actitud dialéctica de continuo y

²³⁶ O bien, a su propio reconocimiento en el caso de Panero, a la plasmación de ese solipsismo de la escritura como única actitud estética –y vital– viable (Talens, 1992: 47)

progresivo conflicto con el mundo (Sierra, 1992: 46). Es de destacar, según esto, que la inclusión de personajes históricos en los poemas de *Así se fundó Carnaby Street* funcione más por alusión que a través de un discurso apropiado por el personaje referido. Éste es traído al poema en muchos casos ya en el título, pero no es su voz la que enuncia. Parece que hubiera precisamente una renuncia al tipo de escapismo o indirección que el recurso del personaje histórico, tal y como es tipificado por Carnero en el poema de Gimferrer, propicia. Según Pilar Yagüe: “la situación de alerta permanente en la que vive [Panero] [...] le impedirá cualquier concesión evasiva: el medio se convierte en pesadilla y el inconsciente le juega la mala pasada de la clarividencia” (Yagüe, 1997: 95). ¿Se debe a esta particular configuración del temperamento del poeta el uso personalísimo del personaje histórico en *Así se fundó Carnaby Street*?

Sería por lo demás conveniente fijar la posible relación existente entre este uso del correlato objetivo de ascendencia histórica y una propensión a lo narrativo presente con nitidez en *Así se fundó Carnaby Street*. Así, Paul Hernadi (1972: 164), al distinguir cuatro tipos de estructura lírica conforme al criterio enunciativo –la comunicación de un tema al lector, la dramatización monologada, la pura introspección lírica de la balada y, por último, la objetivación correlativa por medio de un tema o modo enunciativo–, asocia a este último, el más coincidente, creemos, con el recurso tipificado por Guillermo Carnero en su análisis del poema de Gimferrer, con el tratamiento *cuasi narrativo* que a menudo frecuentan. Esto es, el poema que proyecta un contenido histórico a modo de *persona* enunciativa se escora notablemente hacia el planteamiento narrativo de su dicción. Algo, hemos de ver, rastreable en este libro de Panero. Y es notorio constatar, además, que Paul Hernadi (1972: 165) pone en relación esta forma de enunciación lírica –que él considera legado de Rimbaud, Mallarmé y sus continuadores

contemporáneos— con la entrada en liza de nuevas formas de mirar el poema. *Ambigüedad, ironía, paradoja*, son términos, según esto, que parte de la crítica ha acuñado para dar cuenta de la nueva conflictividad post-romántica que el poeta entabla con su poema. Algo que, en el caso de Panero, se manifiesta en singular crítica del mito propuesto a modo de máscara, recordemos, étimo de *persona*. Pero esta crítica del mito no sigue el desarrollo lineal del mismo. Enunciar supone una mínima enumeración, un cómputo de lo narrado. El caso de Panero aquí, según esto, no es del todo similar: más que enunciar un personaje concreto su *cuento*, el poeta cuenta o incluye en el recinto de su tercera persona varios acontecimientos, acoge a varios sujetos. Se produce así una plurivocidad enunciativa que toma de lo narrativo sólo el marco o planteamiento. Por otra parte, mientras que el sujeto que enuncia *se enuncia*, se desgrana en el árbol ramificante de su sintaxis, Panero, al recurrir a una constante parataxis, más que enunciar, superpone. Es decir, el recitativo a modo de justificación desgranado en sintagmático discurso de cierta longitud es reemplazado aquí por la superposición de discursos que dejan escaso espacio a la justificación. Más bien, ofrecen en su simultaneidad paratáctica una visión poliédrica del personaje o mito convocado en el título o palabras iniciales que, casi a modo cervantino, caleidoscópicamente, vaya, lo critica al ponerlo en conflicto con los distintos lados del prisma que es su peripecia. Esta superposición o recurso paratáctico, frente al fluir sintagmático del modo enunciativo escenificado por el personaje histórico, nos dará otra de las claves del poema en prosa utilizado por Panero aquí: su brevedad²³⁷.

²³⁷ Pueden, de nuevo, compararse estos poemas en prosa brevísimos de Panero con los dispuestos en forma prosística o versicular en los primeros libros de Luis Alberto de Cuenca (1990: 29, 39, 41, 45, 71). Aquí, frente a la fragmentariedad del modelo paneriano, cuya naturaleza dialéctica es innegable, se aprecia un discurso que, si bien se aleja también de la primera persona para buscar lo apostrofico —el sujeto del poema se dirige al personaje como a un *tú*—, ofrece poemas notablemente más largos en los que queda amplio espacio para la descripción justificada de una existencia.

Por otra parte, es relevante que los poemas en verso al final de *Así se fundó Carnaby Street*, significativamente etiquetados como “Otros poemas”, es decir, material de algún modo *otro*, distinto, parecen contemplar un escenario diferente. En efecto, se observa cómo en ellos –salvo los brevísimos en línea del *haiku*, aún muy deudores del mundo diegético infantil– la entrada del yo se produce con más pujanza, como si el poema en prosa hubiera sido seleccionado en cuanto que recurso capaz de esquivar la dicción y mostración del yo y, por tanto, escenificador de un modo enunciativo más atento a otras *personas*, otras máscaras, que permiten mayor juego al discurso crítico: la ficción al servicio de la destrucción. Enunciativamente, estos poemas en verso al final del libro se comportan de un modo más convencional, tematizando el yo al uso canonizado por la tradición. En los poemas en prosa, sin embargo, los cuales, no conviene olvidar, conforman la mayor parte del libro, se constata el particular modo con que Panero contribuye a uno de los temas que más claramente se pueden rastrear en las preocupaciones estéticas, en su caso añadiríamos vitales, de esta promoción: el problema teórico del sujeto (Prieto de Paula, 1996: 329; Polo, 1992: 49). Y ahí precisamente es donde vamos a situar la recta pertenencia de este libro de Panero al ámbito poemático, independientemente de que algún que otro poema suelto, esto es, desgajado de la serie, su marco natural, pueda tomarse como ejemplo de microrrelato.

En su estudio, Dolores Koch (2000: 6) recoge el testimonio de Juan José Arreola acerca de su evolución como autor de ficciones, del cuento tradicional al microrrelato, pasando, curiosamente, por el poema en prosa. El punto de llegada es, notablemente, calificado por este autor como *cláusula*, algo que no queremos dejar de poner en relación con la capacidad de la oración para erigirse en unidad composicional para una poética del poema en prosa. Lo más relevante es, no obstante, constatar que Arreola entiende como *cláusula* aquellos microrrelatos especialmente breves y no encabezados

por título. Para él, todo encierra un innegable componente lúdico (Peri-Rossi, 1980: 24). Ejemplos muy similares pueden hallarse en Panero. En su caso, no obstante, creemos que el indudable sesgo poético de la serie en la que están inmersos autoriza su recta consideración como poemas en prosa deudores en gran medida de las capacidades de la parataxis oracional como unidad compositiva, ubicados más que en fenomenología lúdica, la cual no les es ajena en tramos, en un afán de nostálgico revisionismo. Es notorio constatar, sin embargo, que en ambos modelos, el de Arreola, conducente al aforismo, el de Panero, en ocasiones más tendente al epifonema, la operación de lectura es fundamental para reconstruir activamente el rico edificio simbólico levantado.

Según Ángel Luis Prieto de Paula al tratar los recursos expresivos de estos poetas llamados de los setenta:

el yo del autor se convierte en todos los casos en asunto del poema lírico, aunque no de la misma manera ni con idéntica intensidad. La operación creativa permite posturas sobre cuya pluralidad cualitativa y graduación cuantitativa descansa la diversidad de tonos poéticos. Y si se ha asegurado que el proceso ocurre en todos los casos es porque, atendiendo a la discutible y cada vez menos válida separación de géneros literarios, un elemento aún discriminador entre la lírica y los restantes géneros es el de esta conversión del sujeto en asunto del poema; cabe decir, del ego en el id (Prieto de Paula, 1996: 329).

Pues bien, los poemas en prosa que conforman mayoritariamente *Así se fundó Carnaby Street* son una más de esas posturas, cualitativa y cuantitativamente diversa, garante del tono poético buscado por Panero. Y el que el yo no aparezca mencionado hasta los poemas en verso del final, no quiere decir que no haya sido tematizado antes. Muy al contrario, la ausencia del *ego*, por utilizar la acertada fórmula de Prieto de Paula, en la superficie del texto no es óbice para que acuda *in absentia* en las numerosas ideaciones que de lo que fue su mundo se incorporan²³⁸. Y aquí es donde la convocatoria de múltiples referentes culturales, los mitologemas, muestra su necesidad: vienen al poema

no gratuitamente como se les acusaba entonces –gratuidad que, luego se ha demostrado, ninguno de los poetas de valía inicialmente etiquetados como novísimos ostentó–, sino que acuden más bien como recuperación de los retazos en los que se posara el yo, caleidoscópicamente presente así, si bien escape a la nominación directa. Se produce una validación ejemplar de la *multiplicidad*, esa propuesta culminante de Italo Calvino para el nuevo milenio:

Alguien podrá objetar que cuanto más tiende la obra a la multiplicación de los posibles, más se aleja del unicum que es el self de quien escribe, la sinceridad interior, el descubrimiento de la propia verdad. Al contrario, respondo, ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, imaginaciones? (Calvino, 1996: 137).

De modo similar al personaje histórico interpuesto, que brinda su minucia vivencial e histórica como horizonte de proyección del propio yo del poeta, la miríada de fragmentos aquí convocados, amalgamados en unidad simbólica gracias al recinto significativo y a la idoneidad paratáctica que supone la forma poema en prosa, vienen a configurar los contornos del espacio donde está ausente el yo. Si como el propio Panero (1993: 125) ha escrito, su generación había hecho una moral del arte, y ello en contra de la vida, parece también que aquí el poeta ha derivado de la mitología una sintaxis, aprovechando el potencial combinatorio decantado en el espacio del poema en prosa a la búsqueda de ese *mise en abîme* con el que la poesía niega, en tanto que la suplanta, a la vivencia. No olvidemos lo que ha señalado Miguel Mas (1985: 195) como nota identitaria de esta generación: la culpabilidad del acto de escritura.

En este sentido, el modo de escenificar el yo puesto en práctica por este ejercicio lírico que venimos llamando *Así se fundó Carnaby Street* correspondería más al tipificado por Prieto de Paula (1996: 330), como deudor de las Vanguardias –

²³⁸ Ha señalado Julia Barella (1984: 123) la facilidad de rastrear en la poesía de Panero huella de

erradicación de la subjetividad—, que al propio del simbolismo. De nuevo, en la opción que marca gran parte de la poesía contemporánea, Panero opta por una lectura radical. Radicalidad legible en la voluntaria huida de plasmación última del *bios* en el texto, “donde la misma presencia del ‘poeta’ como figura de referencia, incluso existiendo a veces en exceso, es prescindible” (Talens, 1992: 45). *Destructiva ficción* del ser en la realidad de su escritura. Lectura de ésta como *hueco* (Mas, 1985: 200), “intento de destruir desde la paranoia el mundo exterior a través de la escritura” (Amorós, 1991: 503).

10. 5 Ficción y mito. Destructiva ficción

Y ausencia suya que es ya destrucción; peripecia que se quiere territorio de ficción pero en ningún caso puede negar esa última mirada de nostalgia al yo tematizado en sus despojos. Tarzán ha sido traicionado, esto es, el mito infantil se nos ofrece revisado, reeditado en su vaciedad e ilusionismo, denunciando así su falsamente paradisíaca naturaleza (Talens, 1992: 49). Si, como afirmaba Paul Ricoeur (1980: 338), el mito es la poesía más la creencia, en la ecuación que establece aquí Panero está ausente el último factor. Sólo queda el lenguaje. Cuando ya es imposible o se ha olvidado volar, queda la constancia de que Peter Pan no es más que un nombre. Queda esa carcasa nominal, la cáscara lingüística —“desde el único cobijo y territorio que le queda: el lenguaje” (Polo, 1992: 27)— a modo de huella fósil de lo vivido o imaginado. “Lo que trata el poeta es de destruirse en el acto de creación poética para volver a constituir una imagen de sí mismo” (Barella, 1984: 124). También como lectura de la destrucción entiende la obra paneriana Miguel Mas (1985: 205). Y es de interés cotejar esta asunción del *decir nada* paneriano con aquellas palabras introductorias de Castellet

escritores ocupados en la hegemonía de la ausencia y la autodestrucción a modo de ideario estético.

(1970: 47) a la antología según las cuales, en su renuncia a la ideologización del poema optaban por el otro camino anticipado por Barthes en su disyuntiva ideología-poesía: la acendrada opacidad de la palabra poética. Las dos opciones planteadas como hemos visto antes por Panero, la suya y la de Félix de Azúa, no son sino dos vertientes de esta progresiva impermeabilización poética. Según palabras, por último, de Manuel Ballester sobre el ejercicio de Cernuda, que sorprenden por su proximidad para con la poética paneriana en este libro: “El arte será la palabra de la nostalgia, operación representativa en que se expresa el dolor de la lejanía. Por eso su estribillo es *never more*” (Ballester, 1980: 123). Y ahí es justamente donde radica la condición poética, no narrativa, de *Así se fundó Carnaby Street*. Porque, independientemente de la selección de algunos de sus componentes como ejemplos más o menos acabados de microrrelato, debe imperar esta asunción de gratuidad subrayada en todo momento por un trazo lírico innegable. Panero aquí no pretende contar, sino cantar. Esto es, la ficción, sin duda de afluencia notable, está al servicio de un revisionismo, una nueva nostalgia, cuyo lirismo rezuma, en ocasiones a borbotones, por toda la superficie de lo anecdótico. La generalidad que es el mito se particulariza; la discontinuidad de los tiempos se hace garante de intemporalidad.

A modo de ilustración de lo expuesto, proponemos ahora una mirada más detenida al factor de narratividad en este libro de Panero. Podemos ver, sin ir más lejos, que el contenido diegético está presente a cada página en títulos y evocaciones, pero es escasamente satisfecho en el desarrollo de los poemas. Dolores Koch (2000: 5), en su tipología del microrrelato, destaca la importancia del título y su aportación de un conocimiento sobreentendido para la recta comprensión del texto. Panero hará uso extensivo y exhaustivo en su economía verbal de este recurso, al igual que de otros del universo narrativo, pero, como veremos, lo hace defraudando ostensiblemente las

expectativas de recepción sugeridas. Incluso las fórmulas diegéticas de inicio de relato que abundan en la primera parte no parecen ser sino prótesis subvertidas en un desarrollo de cada texto no precisamente lineal. Stephen Fredman (1990: 57), cuyo modelo de construcción oracional aplicamos antes a un texto paneriano, recuerda cómo la oración generativa y su predilección paratáctica se alejan ostensiblemente de la finitud diegética para alojarse más bien en la digresión. La narratividad de estos poemas es, pues, conflictiva y en su horizonte expresivo, como en toda digresión, se aprecia una atención especial al medio, al lenguaje. Y eso, también lo hemos visto, crea un conflicto a menudo insalvable con cualquier mínima asunción de narratividad. A posteriori, esta relación difícil con la ficción aparece explicada con un término de propio cuño por Panero mismo en la entrevista con Federico Campbell. Allí pondera el uso de: “una palabra perfecta, *destructoficticia*, que quiere decir destrucción y apropiación al mismo tiempo” (Campbell, 1971: 23). Y este juego de acoso y distancia se manifiesta en uno de los poemas en prosa –“Destruktion ficticia” (Panero, 1992: 85)– ya recogido en el siguiente libro de Panero, *Teoría*, en un constante merodeo en torno al propio proceso de escritura. Un ejercicio de inscripción y borrado que tiene en el mismo centro de su vuelo al propio poeta. La construcción del sujeto escriturado no se lleva a cabo sino a través de la destrucción del real; ese sujeto “tan joven ¡y tan destruido!” (Panero, 2001: 143; Provencio, 1988: 196), como el propio Panero se definiría posteriormente en el prólogo a *Narciso en el acorde último de las flautas*.

Quien se ha ocupado de la biografía del poeta por extenso ha constatado este dato al intentar trazar precisamente el recorrido del *bios* por la obra, reconociendo allí que más bien ésta estorba el perfil nítido de aquel. “En mi poesía hay demasiados trucos que esconden la vida” (*apud* Benito Fernández, 1999: 29), recoge el biógrafo del propio poeta. Pero esto, que puede parecer simple *boutade*, no deja de llamar la atención sobre

una estrategia expresiva que informa ya desde sus inicios la poesía de Panero. Pues, ¿qué otra cosa sino un truco, un artificio, es el recurso a la *destructoficción* como estrategia de borrado de la infancia, de un borrado suficiente que permita erigir en el vano resultante un edificio poético de vigencia? La ficción es, según esto, truco de ocultamiento. Y parece sorprenderse J. Benito Fernández de la precocidad de esta labor casi arquitectónica de apuntalamiento. Así, en la comparación que traza entre Panero y Artaud, echa mano de las palabras de Gimferrer al respecto, “como Artaud, organizar, desde la Sinrazón, un discurso razonable, ser un poeta constructivista a partir de la destrucción” (Benito Fernández, 1999: 31)²³⁹; consignando el biógrafo acto seguido que todo ello se aprecia pese a que entonces Panero sólo había publicado *Así se fundó Carnaby Street*. Nosotros creemos, sin embargo, que es precisamente en este libro, cuyo título recoge, no se olvide, la peripecia de un acto fundacional, donde Panero sienta las bases para su operación de *tabula rasa* y erección futura; que es este libro el primer paso necesario para esa acometida. Y que en él, como intentamos demostrar, desempeña un papel fundamental el recurso a nuestro objeto de estudio, el poema en prosa.

En la entrevista ya desglosada antes (Campbell, 1971: 23), matiza Panero su relación poemática con lo narrativo al distanciarse del tipo de poema caro a Gil de Biedma, a quien rescata como modelo aún patente, junto a Claudio Rodríguez, de la así llamada promoción del cincuenta. La deuda puede ser significativa por ofrecer un espacio entre dos poetas que incardinan respectivamente dos polos expresivos, narratividad e iluminación, en el que va a desarrollarse, ya se ha empezado a desarrollar en el primer caso, su propia poesía. Al recordarle Federico Campbell la equidistancia del autor de *Las personas del verbo* para con su propio e incipiente proyecto, Panero

²³⁹ Las esperanzas que el autor de *Arde el mar* tenía en Panero, uno de sus tres heterodoxos, parecen convocar en sus menciones de él siempre al poeta francés: “para un hombre nacido en 1948, vuelve a ser posible –y necesaria: no es que no haya otras salidas, sino que se ha tenido buen cuidado de cerrarlas– la actitud de Artaud” (Gimferrer, 1971b: 100).

valora la dificultad que entraña crear una poesía como la de Gil de Biedma precisamente en lo que tiene de asunción narrativa. Parece que nos encontremos aquí ante dos tipos de narratividad: una, el *poema-cuento* –es término de Campbell– confesional practicado por Gil de Biedma en el que el tenor de lo contado, la anécdota, es fundamental; otro, el poema (en prosa) de Panero, dinamizador de lo narrativo precisamente en su pretensión de querer apropiárselo.

Esta difícil sintonía entre acercamiento y distancia para con el pasado, respectivamente apropiación y destrucción del mismo, aparece en realidad ya en el poema que abre *Así se fundó Carnaby Street* (Panero, 1999: 19). Su título, “Imperfecto”, puede hacer alusión a la imperfección de lo recordado; pero también al tiempo diegético por excelencia, el cual encuentra abundante pábulo en la nómina verbal de este poema, uno de los más largos del libro. Tal es así que se le puede tomar como el lecho nutricio de muchos de los mitologemas que se desarrollan con posterioridad²⁴⁰. No en vano inaugura, sin numerar, una serie que lo sucede en romanos. Poema-microcosmos, “Imperfecto” es, además de la horma poética de muchos de los otros exponentes más breves de la entrega, el mundo cerrado en el que tiempos y espacios múltiples se solapan y cualifican. Las siguientes palabras a Federico Campbell de un compañero de viaje, Antonio Martínez Sarrión, ilustran este edificio poemático de Panero: “Todo material vale, y me opongo a ese rechazo a priori de los materiales culturales como si fuesen artificiosos o librescos. Lo que importa es la realización lingüística de esas vivencias, su capacidad de crear universos estéticos válidos y autónomos, profundos, imaginativos e innovadores” (Campbell, 1971: 69)²⁴¹. Si tomamos la última parte de la cita como declaración de principios si no generacional, al

²⁴⁰ Hay al menos diez unidades míticas rastreables: el cadáver del cine negro, lo onírico del mundo submarino, Narciso –desarrollado en libro posterior–, Anne Donne, lo parisino, el territorio del Western, lo chinesco, las producciones fílmicas de terror en la mención de los museos de cera.

menos de sintonía estética, podemos constatar lo siguiente: de la *validez* del recurso puesto en práctica en este primer poema e, insistimos, en todo el libro, da cuenta lo que antes hemos señalado como gramaticalidad, blindaje significacional del poema, algo de lo que se beneficia no poco Panero, como antes habían hecho Rimbaud y los surrealistas, para amalgamar retazos de procedencia dispar en un único soporte simbólico²⁴². La *autonomía* también la garantiza la asunción de poema que estos textos, muchos encabezados por significativo título, reclaman para sí: el hecho palmario de que no nos encontramos ante exponentes de prosa poética. De la *profundidad*, por lo demás, parece garante el desarrollo a lo largo de todo el libro de varias unidades míticas fundamentales que aparecen en este primer poema –también porque sitúa al final de toda la entrega dos poemas, esta vez en verso, ecoicos del inicio de este “Imperfecto”: el mundo sumergido y la protagonista femenina: Anne (Donne)–. La *imaginación* parece asimismo asegurada gracias al despliegue de una plétora de significantes alusivos a mundos, como el del cuento, la novela policíaca, el fílmico, hasta entonces nunca explorados con tanta fruición por la poesía. En fin, la *innovación*, atributo consignado en último lugar por Martínez Sarrión, haciéndolo así más prominente, queda patente con el recurso al poema en prosa: una forma innovadora en el panorama de la poesía de la época capaz de inmantarse de una ideología no menos rupturista.

Ahora bien, el total alcance de esa ruptura es cuestionable como nos recordaba Ángel Luis Prieto de Paula. Este mismo estudioso ahora nos da una clave valiosa para interpretar el nuevo mundo cerrado propuesto por el poema en prosa *chez* Panero cuando habla en la poesía de su generación de cómo:

²⁴¹ Vázquez Montalbán, por su parte, considera “aprovechable todo el idioma y todo lo que ocurre bajo el sol” (*apud* Provencio, 1988: 14).

²⁴² Se ha recordado que el modelo textual del poema en prosa se impregna del *modus operandi* surrealista escenificando sintaxis discontinua y distorsionada invariable de otro modo en la cadena sintáctica sujeta como está a las reglas subcategoriales. De modo que lo agramatical “adquiere carácter de poeticidad en el poema en prosa” (Pérez Bazo, 1984: 67).

proliferan ahora los espacios culturales cerrados: el hortus clausus como concreción geométrica claustral frente a la selva o la amplitud grandiosa de la naturaleza; determinada época o ciudad anclada en su caracterización tópica; el universo literario de un autor, o el icónico de una estrella de cine (Prieto de Paula, 1996: 286).

El procedimiento parece perfectamente aplicable a *Así se fundó Carnaby Street*. Sobre todo si nos percatamos de que ese universo a recuperar no es otro que el de la infancia. O más ajustadamente, el del tiempo a la vez apropiable y destruible, la destructiva ficción a que parece entregado aquí el poeta. El poema "Imperfecto", en ese sentido, es un ejemplo especialmente generoso de ensamblado dada la variedad de entidades minúsculas, de átomos convocados a singular reunión. Pero hay en este libro muestras de una colación mucho más arriesgada y minimalista, exponentes en los que la singladura poemática parece zozobrar dado lo exiguo del velamen verbal dispuesto. Se trata en todos los casos de poemas incluidos en la primera parte —la que da título al libro, no lo olvidemos—, en la que la presencia de lo fragmentario es sensiblemente mayor. En estos casos, la exitosa travesía del poema hacia la significación viene a menudo garantizada por el título, formante que siempre sirve para ofrecer ese microclima de ficción en el que el tiempo se hace huerto cerrado de insólitos frutos. En otras ocasiones, un número sirve de pórtico y recuerda la pertenencia del poema a la serie. Otras veces, simples asteriscos marcan la separación entre unos y otros. Pero incluso en estos casos de precariedad pragmática, cada nuevo texto ofrece suficiencia significativa en su pertenencia al esquema inaugurado, tensando así los límites de la ficción —en el mejor de los casos sólo un velo vago al fondo—, ganando nuevos territorios poéticos a la historia de una fundación que es en realidad minucioso ejercicio de derribo.

Y algo habrá que decir sobre las unidades míticas convocadas y, dentro del tenor revisionista que informa el libro, la dinámica de apropiación y destrucción. En ese sentido, acerca de la multitud de referentes culturales novedosos introducidos por la poética novísima, Prieto de Paula ha denunciado la precariedad simbólica de los nuevos mitos aportados, principalmente, por los medios de comunicación de masas, si se los compara con los tradicionales. Estos últimos, en efecto:

constituyen la actualización de una sustancia mítica inmutable en lo esencial. Frente a tal situación, la realidad de los nuevos mitos, popularizados o creados por los mass media, es en muy buena medida sólo su máscara, imagen que reduce el mundo sin concretar una actividad psíquica existente más allá de –y mucho antes que– ellos (Prieto de Paula, 1996: 311).

Según esto, la pertinencia antropológica puesta en práctica por el mito tradicional es substituida ahora por una relevancia icónica visible sólo en lo analógico de su representatividad. Todo lo cual no conseguiría, prosigue Prieto de Paula, configurar un universo garante de auténtica unidad simbólica novedosa, contradiciendo, hasta cierto punto, las palabras que antes recogieramos de Martínez Sarrión. Creemos, sin embargo, que en el caso del libro que nos ocupa, el cual hace uso innegable de los veneros más *camp*, el éxito de la propuesta estética radica en la combinación de éstos con otros más sólidamente anclados en el imaginario colectivo, históricos, ideológicos y, fundamentalmente, literarios; pero también y sobre todo en la configuración total, y tonal, dada al conjunto: el mundo personal de la infancia. No podemos estar de acuerdo con la calificación de *anodina e incoherente* que José Luna (1991, 58) quiere ver en el uso de lo *camp* en *Así se fundó Carnaby Street*. La aparente incoherencia se entiende mejor como un recurso de aglomeración de elementos dispares en torno al hueco dejado por el propio sujeto de lo enunciado. Así, como recurso que subraya la representación, se ha leído la presencia del *collage* en las obras de estos poetas, no sólo de Panero,

como creación de "un 'escenario' de referencias en el que delimitar el espacio de actuación de un yo poético ausente al que dicha escenificación identificaría" (Lanz, 2000: 454)²⁴³. Ahí yace precisamente la unicidad: en presentar un universo marcadamente personal que a la vez es espacio exento, esto es, *persona*, máscara. Porque la variada nómina de unidades míticas es traída a colación, recuperada, precisamente para ser criticada. Volvemos al intrincado uso del vocablo *deconstructoficticia*. Y es que *Así se fundó Carnaby Street* es un ejercicio de apropiación y, sobre todo, de revisionismo. El propio Prieto de Paula parece corroborarlo:

La marginalidad del nuevo sistema mítico lo es sólo en cuanto a su procedencia, pero deja de serlo al cumplirse el proceso de transposición de los motivos extraliterarios hacia lo literario. En suma, lo que hace esta cultura literaria no es tanto generar unos loci como apoderarse de ellos, sacándolos del ámbito en que han ido conformándose, y naturalizándolos para que sean reconocibles en su nueva ubicación (Prieto de Paula, 1996: 315).

Y en el caso de este libro de Panero, la nueva ubicación no es otra que el territorio re-visitado y revisado de la infancia. Un lugar en el que el yo está presente sólo en su omisión. Pero precisamente ahí es donde entra en juego el papel relevante asignado al poema en prosa, una forma de ficcionalizar el discurso poético que nunca lo lleva del todo al ámbito de la ficción. Una forma, en definitiva, especialmente indicada, dirían gran parte de los estudiosos traídos a las páginas anteriores, para llevar a cabo singladuras poéticas de crítica y revisionismo. Lo ha señalado María Victoria Utrera (1999: 159) al hablar de las *Illuminations* rimbaldianas. Allí, la estructura anárquica de los textos los hace susceptibles, en efecto, de acoger diversos discursos. Aquí, en el libro de Panero, la cita inicial de la serie ya avisa sobre ello: si no hace falta comprender

²⁴³ Hay diversa valencia, no obstante, en la función que tiene en unos y otros el *collage*. Así, Vázquez Montalbán habla de valor iconográfico, aséptico, en Gimferrer, mientras que en Panero era "la enunciación del caos, la declaración de la imposibilidad de ordenar ese puñado de imágenes rotas sobre las que inevitablemente cae la noche" (*apud* Provencio, 1988: 24).

la música para bailar la yenka, se está ilustrando una estética de renuncia explícita no sólo al metro, lo que explicaría su abandono consciente del verso; sino también a un seguimiento unitario del hilo discursivo en cada poema. Se trata de una apropiación de modos escriturales que revela algo más profundo: el fragmentarismo se desvela como ejercicio de *desmitificación*.

De la nueva mirada a lo mitológico que protagonizan estos poetas en su irrupción ya se ocupó con extensión Castellet (1970: 26 y ss.) en su introducción al tomito que los lanzó a la fama. Una lectura más conservadora del potencial mítico es la de Italo Calvino al subrayar la pertenencia diegética, la linealidad narrativa que constituye el principal tenor de lo mitológico: “La lección que podemos extraer de un mito está en la literalidad del relato, no en lo que añadimos nosotros desde fuera” (Calvino, 1996: 16). Pero parece que sea labor de un poeta añadir desde fuera de la literalidad narrativa ese valor simbólico que subraya la adscripción poética y no narrativa de *Así se fundó Carnaby Street*. Valor añadido que, como señalara Castellet (1970: 29) se encarga de establecer la necesaria distancia, de apropiarse de lo que destruye si seguimos la fórmula destructoficticia de Panero. Atentar contra su literalidad es, así, una forma de *demistificar*, es término de Castellet (1970: 46), el mito. Y textualmente, este escamoteo se lleva a cabo en no pocas ocasiones generando unas expectativas en el título que el poema frustra en su desarrollo. Algo legible en *Así se fundó Carnaby Street* con no poca frecuencia y que supone indudable menoscabo de narratividad, de la propia linealidad del mito. Esta capacidad proteica y cuestionadora de otros géneros que ofrece el poema en prosa es aprovechada por un Panero que, recordemos, reconoce su exposición al modelo jacobiano traducido para él, y para Ana María Moix, por Gimferrer (Benito Fernández, 1999: 92): un Max Jacob que ya hizo

buen uso de la equívocidad en los títulos como recurso para traicionar expectativas (Utrera, 1999: 304).

Las conclusiones nos llevan a afirmar que con *Así se fundó Carnaby Street* estamos ante un uso a conciencia de las posibilidades expresivas del poema en prosa. Estamos hablando de un poeta que ya se había entregado al formato antes y que aquí alcanza una suerte de límite más allá del cual, como demuestra su progresivo alejamiento del mismo, parece no querer o no poder llegar. La elección del marco expositivo del poema en prosa se lleva a cabo desde un talante utópico tematizado por la nostalgia. En este libro, Panero opta por la transgresión formal –la prosa en el poema, lo fabuloso en la lírica, decíamos más arriba– y la mirada elegíaca centrada en un escindido universo infantil²⁴⁴. Y parece estar poniendo de manifiesto aquello que veíamos: la incapacidad del poema en prosa para actualizar el ideal de fusión entre deseo y realidad que proyecta. Se trata, en cualquier caso, de un recurso a este soporte consciente y motivado en parte por los excesos ideologizadores e historicistas de la poesía precedente. Salvado este lastre ya con incipiente presciencia por los poetas llamados de los cincuenta, la nueva generación polémicamente antologada parece buscar, como denuncia irónica e implícitamente José María Castellet (1970: 47) en el cierre a su estudio previo, un nuevo individualismo que Panero, aunque no sólo él, encuentra en el recinto acotado del poema en prosa. Allí cohabitan en conflictiva armonía, como no podía ser menos tratándose de esta modalidad de escritura, por un lado la mirada nostálgica a la infancia, por otro, el mundo de los nuevos mitos. Tensión última, lirismo y narratividad, frecuentemente escenificada por el poema en prosa. Tensión también legible en el par escritura-verdad que Panero ha tocado con asiduidad

²⁴⁴ Léase el final del poema "Elegía": "Me pregunto dónde estará aquel traje de Arlequín, que llevé a la fiesta de disfraces. Cómo ha pasado el tiempo" (Panero, 1999: 21). Según documenta Benito Fernández (1999: 59, 293), el pintor Álvaro Delgado le hizo un retrato a Panero de niño vestido de esta guisa. Los retazos del *bios* se amalgaman en el engranaje propicio del poema en prosa.

en toda su trayectoria y que aquí se muestra también como conflicto entre escritura y ficción en su primer desbroce: el de la infancia, cerrada la página de la cual, se entregará el poeta a su singular ejercicio de destrucción, esta vez ya sin la necesidad de recurrir al poema en prosa.

10. 6 Desafecto posterior hacia el poema en prosa: el crecimiento de la voz

Las posibles causas que llevaron a Panero a desestimar progresivamente el recurso al mismo en su trayectoria son difíciles de localizar. Benigno León (1999: 268) aduce la naturaleza de su verso, de una discontinuidad y ruptura suficientes como para acercarlo a la prosa, discurso que este estudioso pondera en sus aciertos en un libro como el que nos ocupa. La conquista de esa necesidad expresiva en lo versal, sin embargo, queda lejos de ser algo acaecido con simple naturalidad, y veremos que en ella cifra Panero su madurez poética, un crecimiento que le aleja inevitablemente de nuestro objeto de estudio. Se puede, igualmente, traer a colación el testimonio de Julia Barella (1984: 127), según el cual el ensimismamiento en la negatividad prácticamente como único discurso que conoce la poética de Panero lo aboca a cierta pobreza expresiva: el tratar temas como la destrucción y lo siniestro sólo bajo el prisma extremadamente carencial del psicoanálisis conduce, según esta autora, al tedio. Barella echa en falta el humor y, algo muy importante, según ella, las dosis de fantasía. Se trata precisamente de dos elementos clave en el libro que nos ha servido de muestra, en gran parte favorecidos por tratarse de una entrega compuesta en su mayoría por poemas en prosa: la convocatoria de diversos discursos denuncia paródicamente su naturaleza escasamente edificante, la crítica reduce y corroe toda impostación de la voz, ofreciéndola a cambio en toda su frescura y desenfado; la mirada a lo narrativo, por lo

demás, introduce en el cuerpo del poema elementos de imaginación que lo refuerzan con la entrada de nuevos mundos posibles, si bien se declaren de imposible factura en la propia peripecia, alejada ya de la infancia, del que escribe.

Así se fundó Carnaby Street, o así se destruyó, podríamos añadir a raíz de lo visto en estas páginas. La fundación es, no obstante, aquélla del discurso de Panero como poeta, corrosivo, provocador, inclasificable. Primeras piedras que, curiosamente, echan mano del *bloque* compositivo que es el poema en prosa para, sobre ese basamento, levantar una poética que no vuelve a recurrir al mismo con asiduidad. Nos parece que la comprensiva naturaleza del mundo poetizado aquí se beneficia de la utilización de esta modalidad de escritura, recolectora en el recinto de su cuerpo textual de todas las voces que se quieren convocar en el poema. El sesgo narrativo que informa la serie es indudable. No hemos de olvidar que el título invita al recorrido por la historia, la anécdota, de una fundación. Pero la traición de esta expectativa diegética, que no es la menor si hacemos caso al constante desplante con que el poeta deja atrás los propios títulos que propone a cada paso, es más que nada un vaciado de la misma. La denuncia de que cualquier ejercicio fundacional y cualquier mirada al universo de donde surge, el de la infancia, no ha de encontrarse sino con el vaciado de su peripecia y de su sentido más allá del propio texto, su efectiva convocatoria en el trazo de lenguaje. Imperfecto es, pues, el tiempo y el recuerdo. Y, a lo que parece, también la propia *forma* de dar cuenta de él aquí, el poema en prosa, nunca ya más predilecto en su apolínea totalidad. El referente a partir de ahora será el talante dionisíaco:

*la grandeza de Satán
vencedor de la piedra desnuda
de la piedra desnuda que amenaza al hombre
y que invoca en vano a Satán
señor del verso, de ese agujero
en la página
por donde la realidad
cae como agua muerta (Panero, 1994: 19).*

El verso dando entrada, pues, a la dosis necesaria de desarmonía, o, más bien, a la asimétrica comparecencia de la realidad. Queda reducido el ejercicio poético entonces a ser siempre un himno a Satán, señor de las tinieblas frente a las que el poema se tuerce o articula. Satán, Satanás, invocado como “Tú que modulas el reptar de las serpientes/ de las serpientes del espejo” (Panero, 1998: 41). Como reptan los versos, podemos decir, con movimiento de oscilación, de vuelta, que graba en la arena de la página, siempre amenazando con engullirla, la pura huella zigzagueante del reptil allí carente. El poema en prosa de Panero, que ya viéramos hacía uso notable del valor paratáctico de la oración corta superpuesta a modo de adición de contenido, se va articulando, admitiendo en su seno huecos para acoger así más certeramente lo fragmentario de su dicción²⁴⁵. Con el adiós a la superabundancia mítica infantil viene entonces el adiós al recipiente ideal que lo ha conservado, de manera mostrenca y, así, más mullidamente: el poema en prosa. El ejercicio de (auto)destrucción pasa, pues, por hacer estallar el bloque integral en el que venían engarzados los fragmentos del yo. No en vano, en una crítica negativa del libro, García Martín ensartaba como veíamos ambos factores, formación de la persona y soporte prosístico: “El mundo de la infancia y adolescencia, con su mitología peculiar, es evocado en brevísimas e incoherentes prosas” (García Martín, 1980: 54). Un ejemplo de la alianza entre destrucción y ficción ensamblados en la caja de prosa lo brinda ilustrativamente el poema quinto de la serie que inaugura “Imperfecto” (Panero, 1999: 35). Allí, tras apilación consecutiva de frases breves unidas paratácticamente, el bloque de prosa se rompe y en línea aparte aparece en periodo aislado la palabra *Destrucción*, que da paso a un desenlace catastrófico de la secuencia.

²⁴⁵ Un fino juego de ironía constituye en ese sentido su poema posterior “Necrifilia”, subtítulo “prosa”, pero escrito en verso, como ilustra bien Túa Blesa (2001: 222), junto a uno similar de Mallarmé.

Parafraseando a William Blake, la rosa de la ficción alberga en su núcleo el gusano que habrá de destruirla. La prosa es en Panero argamasa que contiene las mónadas de identidad en ella gestadas; la fábula, el discurso modulador del poeta en su primera enunciación. Así, si Túa Blesa veía el poema en prosa como síntoma de una época que quiso sacudirse el arnés de lo convencional y lo opuso a modo de contravención, parece que en el caso de Panero también quede nuestro objeto de estudio a modo de huella más o menos fósil de lo que fuera canto formulado en cuento. Porque en su trayectoria sucesiva, Panero buscará nuevos caladeros, notablemente el de la metapoésía. En *Así se fundó Carnaby Street*, ya se encuentra *in nuce* el sujeto y su destrucción que analiza Candel (1992: *passim*) en vena metapoética. Pero en este libro que hemos estudiado aquí, lo diverso era la dicción: en entregas posteriores aumentará el protagonismo dado al yo.

Sin ir más lejos, *Teoría*, la entrega que sigue, se inicia con una suerte de nota al lector advirtiéndole del lugar desde el que se profiere el poema, un intento, todo lo esquivo y ajeno a compromiso que se quiera, de delimitación del yo (Panero, 2001: 77). Porque desde esas mismas líneas prologales ya a libro pasado –*Teoría* es de 1973–, el poeta da fe de haber sentado una base con su entrega inicial. Siempre hablando de sí mismo en tercera persona, eludiendo la figura de un yo cuyos perfiles quisiera equívocos –obsérvese si no el modo en que elude autoría, como si el libro lo hubiese escrito otro– confiesa que “editó un libro (*Así se fundó Carnaby Street*), título que si ahora puede parecer absurdo, entonces no lo era; se trataba con él de aludir a una ‘situación anímica de fin de mundo’” (Panero, 2001: 77). Clausura y fin del mundo de la infancia, añadimos nosotros, paso necesario para la instauración de un sujeto dicente de poliédrica formalización pero enunciación unívoca. En *Así se fundó Carnaby Street*, hay más bien plurivocalismo, no un sujeto que aglutine en su ficción la representación

unitaria del discurso –otra cosa es el ciudadano Leopoldo María Panero–. De hecho en el p^ortico a *Teoría* habla de aquel sujeto proferente en la entrega previa como de alguien que ha muerto, “dejando sólo este *ou tis* que es el que escribe” (Panero, 2001: 77). Muerto el sujeto biográfico, parece querer decirnos Panero aquí, muere con él el soporte de su voz, con lo que de nuevo estaríamos ante la selección del poema en prosa atenta a sus posibilidades de autobiografismo o veridición. Por eso la prosa ocupa en el nuevo libro lugares prologales. Las notas de aviso a la recepción. O el propio “Destruktion ficticia”, aun dentro de la primera parte y pura alegorización del trasunto relatado en la nota-prólogo dirigida al lector; obsérvese si no cómo sintetiza el hecho literario:

He aquí el sarcasmo: una carta que reniega de su destino, desarraigo del forzado compromiso con quien nos ignora, con quien se sirve fatalmente de nosotros, pese a nuestra repugnancia, a la repugnancia que a este papel inspira todo contacto. Juana de Arco es obligada a exponer su martirio para salvarse del martirio. Ya no es martirio si en la hoguera, quema carne y madera que queman (Panero, 1999: 82).

Escenificada la muerte del sujeto propedéutico que da paso al nuevo Panero, el poeta da noticia de su redención: quemar al hombre con su obra, de ahí esta prosa final. Y todo tras un sorprendente poema en inglés de ecos y formulación eliotianos que reproduce con nitidez la tenue decantación del enunciado en versos de naturalidad y necesidad que serán la nueva seña de identidad del poeta Panero. Cuya verdadera obra, hemos de inferir, empieza en este mismo punto, una segunda parte que se intitula, ojo a la adjetivación, “El canto del llanero solitario” (Panero, 2001: 83), es decir, la voz del yo ya en suficiencia. En soledad. Y dentro de ésta, lo que permea es una conciencia nítida de nacimiento, pues el largo poema dividido en diez partes se inicia con una fórmula enigmática, “Verf barrabum” (Panero, 2001: 85), que habría que relacionar, no con el motivo del sortilegio o encantamiento, sino con una suerte de génesis del logos. Un nacimiento del mismo desde un magma previo informe y preverbal que figura el

verbo: *verf*. Pero es en la tercera parte de este verdadero canto de fundación donde se ofrece noticia explícita de hasta qué punto dejar atrás el formato prosístico constituía piedra fundamental en el edificio que se dispone a construir Panero. Allí se pondera la “minimización del ritmo a favor de una escritura” (Panero, 2001: 89), lo cual leemos como periclitación del fragor acumulativo del poema en prosa vigente en *Así se fundó Carnaby Street* en favor de una aventura personal de desarrollo poético, una *escritura*. La anagnórisis del sujeto poemático es claramente perceptible en el pasaje que extractamos por extenso, en el que una condición paupérrima de la unidad poética por excelencia, la palabra, no ya la frase, exige un nuevo soporte. Y no sería quizá del todo desafortunado leer en esa devaluación el exceso de desarrollo prosístico a que los nuevos poetas están sometiendo el poema, verbigracia, la propia antología de Castellet, y la que más a su imagen y semejanza surgió, *Espejo del amor y de la muerte*:

*[...]la palabra
 está devaluada, flota en el vacío
 y son torpes sus pasos, perezosa
 como si fuera agua, así es preciso
 acrisolar su destrucción
 en una nueva extensión lingüística
 negadora del agua, de las formas babosas
 de lo informe, de lo vago o disuelto
 en una nueva extensión no acústica (que será el mar)
 en que no habrá Prose (y será entonces una prosa
 aparente, purificada de todo lirismo)
 ni poema, sino piedra (y será entonces una poeticidad
 no enemiga, pero al menos sí ignorante de la prosa)
 rebasando fronteras de hielo
 en una superficie única
 no dependiente de lo designado, ni de ninguna otra ley
 (asesinaba)
 construyendo (a
 sesinaba) sus propias leyes
 como un castillo en el vacío (Panero, 2001: 90-91).*

La declaración de intenciones es clara. Y qué peso haya podido tener en todo aquella reconvención de Gimferrer y su encomio de los poemas en prosa frente al verso es

difícil de evaluar, pero debiera ser tenido en cuenta. Desde el propio poema, Panero nos ofrece toda una poética plena de lucidez. Clarividencia que valoramos, especialmente, por lo que tiene de crítica de su quehacer anterior. El cual precisa, leemos ahora, minimización, es decir, una suerte de síntesis en pos de la voz verdadera, y un acrisolamiento, imagen que no es gratuita si consideramos el verso como excedente resultante de la destrucción necesaria del bloque integral de la prosa. Todo ello en aras de una nueva expresión. Y obsérvese cómo cifra ésta: como nueva extensión lingüística, es decir, la disposición de la línea versal frente a la de la caja de prosa late con claridad en la mente del poeta. El cual se entrega, con no menos nitidez, al desarrollo de una serie de imágenes acuáticas en las que la prosa es entendida como substancia mostrenca, informe, de ahí la referencia al gasterópodo, dejada atrás en el camino necesario hacia la nueva expresión, el mar, esto es, una alternancia rítmica, como los nuevos versos van y vienen sujetos a su necesidad sobre la arena de la página. Dejado atrás también, es notorio, el componente ideológico que en su obra hasta ahora ha acarreado la prosa: el lirismo, vale decir en el caso de Panero, la nostalgia por el mundo de la infancia. Y es esta equiparación la que revela hasta qué punto para el poeta ambos iban de la mano en su primer libro. Hasta qué punto era necesario romper el bloque conjunto de prosa y niñez para entregarse a un nuevo objeto, el poema, de calidades pétreas, amable en su reproducción del nuevo hombre naciente que renuncia a toda regla compositiva y se apresta a erigir su nueva voz en el vacío circundante, como una fortaleza: “para llegar a las formas más duras y más vacías/ para construir nuestro castillo” (Panero, 2001: 92). Todo un manifiesto a favor de la arquitectura versal en quien parece haber abandonado la estela de Max Jacob para ingresar en un ámbito plenamente mallarmeano. La renuncia al soporte mostrenco de la prosa, inevitablemente ligado al tiempo de la niñez para Panero, supone entonces la entrada en una nueva identidad necesaria. Y ello atañe

también a las categorías ficticias, como recordará el poeta en *Narciso*, donde manifiesta renunciar, junto al soporte acumulativo, *sucesivo*, de formantes, al metarrelato de ceguera que incardinaban en sus primeros poemas, optando ahora más bien por sumir poeta y hombre en el hodierno del poema: “no mera/ sucesión de pinceladas, narración/ ciega, sino la vida/ y la mente toda puestas en juego,/ y perdidas –aquí” (Panero, 2001: 183). Si pensamos, con Milagros Polo, que la obra de Panero es “un proceso fragmentado de desterritorialización del ‘sujeto’” (Polo, 1995: 266), esta evolución o enajenación, este efecto de vaciado del sujeto pasa precisamente por su instauración en el texto, lo que explica el desafecto por la prosa en el poema una vez percibida la necesidad de sintetizar en singular aerodinamia enunciado y enunciación.

De hecho, asistimos a un rebrote del poema en prosa en su obra en 1981, pero es, significativamente, para retomar presupuestos de ficción poética y destrucción biográfica. Nos referimos a la entrega *Tres historias de la vida real* (Panero, 2001: 269), en la que nuestro objeto de estudio le sirve para parapetarse frente a la biografía, en bloques de destructiva narración, *destructoficción*. Obsérvese si no los títulos: “I. La llegada del impostor fingiéndose LMP”, “II. El hombre que se creía LMP”, “El hombre que mató a LPM (The Man Who Shot LPM)”, con ecos del cine de John Ford esta última. Si antes el poema en prosa sirvió para destruir el constructo vital de la infancia, se echa mano de nuevo a él para volver a tirar por tierra cualquier asunción de identidad, sita ahora en el mero nombre. “La poesía destruye al hombre” (Panero, 2001: 305), escribirá ya en 1983. Y en idéntica entrega, la fe de vida entre paréntesis: “(metapoética): la escritura no contesta a mi voz, su laberinto no es el mío, cuando lo negro y lo blanco se funden, ya no hay nadie” (Panero, 2001: 317).

Por eso, el cambio de sujeto tras *Así se fundó Carnaby Street* había de coincidir con un cambio de soporte: cuando se habla de maduración de la voz en este poeta, ello

alude al aprendizaje y maduración de pautas versales; pero también y sobre todo al aprendizaje de la voz, al acendramiento y singularización de la voz en el sujeto que, tras *destruirse* para erigirse en proferente único de la *ficción*, ocupa la totalidad del texto con el zigzagueo enunciativo de su ser en el texto, su ser texto. “Yo he sabido ver el misterio del verso/ que es el misterio de lo que a sí mismo nombra” (Panero, 2001: 469), dirá ya en *Orfebre*, título, por cierto, que no puede ser más claro respecto a la voluntad de oficio y acendramiento de la expresión versal. El dueño del misterio, pues, sabe que en sus inicios en prosa aún latían visos de referencialidad en lo escrito, que la senda del artífice del poema, tal como él la ha vivido, no es otra que una gratuidad de nominalización, una voz que a sí misma se nombre, una dicción exenta en la nada, una nueva objetualidad. La maduración le ha llegado con este libro de título militante e impronta metapoética, lo que revela el crecimiento suficiente de la voz. Una ascesis no gratuita, sino en aras de la pureza expresiva que se alcanza en una de sus últimas entregas, *Buena nueva del desastre*: “porque sólo el verso es puro” (Panero, 2002: 11). El alejamiento inicial del poema en prosa y, tal como lo ha vivido este poeta, de la ganga biográfica que amalgama, es, pues, un intento de purificación. Y no estorba la entrada en sus poemas de léxico más o menos procaz, dado que eso es necesaria acogida de realidad, pureza a su modo en tanto que no prescindible, más bien imprescindible trasunto de esa nada cada vez más abismática. Porque se llega en este libro terminal en su lirismo, culminación de la escalada ascética, si se nos permite el pleonasma, a plantearlo todo en términos que hemos utilizado aquí para aludir a la diferencia poema en prosa-poema en verso. En concreto, la existencia de este último como emblema de lo poético, señalación sostenida de convención poética; más la idea del aire, el blanco de la página como una forma de oxigenar el bloque integral de la prosa, hacer del verso una respiración:

*Ah, el aire del poema
pues el aire es sólo invención del poema
y la rosa un emblema del texto* (Panero, 2002: 36).

Todo ha respondido a una estrategia de invención, no tanto de mundos posibles, como señala Candel (1992: 299), como de propia invención, de la invención de un sujeto unitario, el cual organiza con su perspectiva toda la obra sucesiva del poeta. Y la enunciación “considerada como proceso de realización individual puede definirse en tanto proceso de apropiación” (Candel, 1992: 370)²⁴⁶. Podemos entender entonces la madurez progresiva de Panero tras el libro que aquí hemos estudiado como una apropiación del espacio textual: la madurez prosódica se corresponde con una evolución enunciativa que, tras los mapas urgentes del poema en prosa, se adentra en las sinuosidades de su propia voz, adueñándose de ella en las virtutas necesarias de la dicción: pauta y canon. Era un recorrido que parecía haber intuido su principal valedor y consejero en aquellos inicios: Pere Gimferrer, quien en su celebración de la heterodoxia paneriana, tras el elogio de *Así se fundó Carnaby Street* precisamente en lo que tenía de negación de una tradición, operación de borrado efectuada precisamente a través de la técnica de amalgama del poema en prosa, incluye ya la recomendación de un nuevo rumbo. La canonización de la voz había de pasar inevitablemente por su *pautación*:

Así se fundó Carnaby Street se coloca en el área de lo ambiguo, en los confines del lenguaje criptogramático, del idioma prohibido o sagrado: estamos cerca del lenguaje de la Sinrazón. Pero no estamos aún en ella, y así el poeta podrá, como Artaud, organizar, desde la Sinrazón, un discurso razonable, ser un poeta constructivista a partir de la destrucción, enlazar, en fin, y por un detour inesperado, nuevamente con la tradición del barroco (Gimferrer, 1971b: 106).

²⁴⁶ Quizá sea de relevancia constatar, como hace su biógrafo, que el propio Panero, en la mirada retrospectiva que lanza sobre su obra con motivo de una compilación antológica deja fuera los poemas de *Así se fundó Carnaby Street*, también los de *Teoría*, por considerarlos “apresurados a causa de la edad que tenía cuando los escribí” (Benito Fernández, 1999: 286). Ello le permite empezar de cero en *Narciso...*: “Y es por ello/ por lo que no hay infancia en este país desierto[...].” (Panero, 2001: 145).

Y es inevitable, al leer estas palabras, publicadas, recuérdese, poco después del debú de Panero, seguirle la pista al discurso que este último hilvanará en las declaraciones a Federico Campbell, por ejemplo, en las que ya hemos visto cómo se propone a sí mismo y a Azúa como reductos salvíficos de eso que Gimferrer postula en las palabras citadas: un decir nada, un no decir nada como pura retórica del poema. El *detour* inesperado da cuenta del desafecto necesario en que Panero había de dejar su ejercicio en prosa, salvedad hecha del poema en prosa de *Teoría* en el que propone nueva formulación al ideario de Gimferrer: destructoficción, la ficción al servicio de la destrucción y no al revés, caso del libro que nos ha ocupado aquí, motivación última del poema en prosa.

Y nos parece de relevancia introducir aquí mención breve a quien, como acabamos de ver, marcaba sin duda la pauta y hacía de su manifestación poética inmediato canon: Pere Gimferrer. En efecto, puede sorprender en un estudio de poesía española de los años setenta la carencia de apartado dedicado específicamente al poeta catalán. Puede resultar menos extraño una vez que se comprueba el compartimento habilitado para el estudio: la poesía en prosa, pues es bien sabido que Gimferrer, si salvamos algunos poemas versiculares, no se entregó con profusión a su cultivo en la década séptima del siglo pasado. Ahora bien, hay en su cambio de registro entonces, en torno a 1970, algún indicio de hasta qué punto la prosa del poema, la prosa en el poema, era o podía ser criterio de maduración poética. En uno de los "Trópicos" que incluye en *Els Miralls*, su primer libro de poemas en catalán, inicio de esta segunda etapa creadora, se pueden leer las siguientes palabras:

*y si et digués com ha estat de llarg –encara que inconscient– l'aprenentatge
per tal de donar alguna cohesió als meus somnis,
l'or fiblant de la carn, la nostàlgia, l'encesa memòria,
ens ha tocat de viure uns anys inexistents*

-què en diran, d'aixó?- mai la vida no ha estat tan irreal, tot sembla que succeeixi en el passat i és tan llunyà com ell, l'esforç d'aconseguir un sentir de la vida ¿es potser la funció primordial de l'art -són versos de fa anys- i: ¿és l'obra poètica una interpretació que proposem dels fets? Vull dir: ¿és un esforç de coherència?
(Gimferrer, 1988: 48).

Aquí se sincera Gimferrer. Y lo hace en catalán. Rota la máscara que para él fue el castellano, un sistema impuesto, se presta a reflejarse en el espejo de su lengua materna. Y lo hace, también, en versículos largos que apuntan a la prosa. Pues, si bien aclara que son versos antiguos, no parece gratuito que los haya formalizado ahora, de modo muy similar a Carnero, cuyas evoluciones sobre la página del pensamiento, y el pensamiento mismo, recuerdan estos poemas, atentos al sistema discursivo de la prosa. Nos parece inevitable hablar de nuevo aquí de poema en prosa y verosimilitud, de escritura y verdad, un par que Gimferrer parece buscar desesperadamente con su giro lingüístico, pero no sólo con él, vamos viendo. El esfuerzo de veridición, pasados los fuegos de artificio de una personalidad oculta tras discursos historicistas, se centra también en el poema que al otro lado del espejo es prosa. Todo el suntuoso edificio previo se rompe ante uno solo de estos versículos y el caudal de emoción verosímil que convocan. Aquí empieza Gimferrer. Un poeta que habla de aprendizaje, el aprendizaje que le aconsejaba a Panero del verso y que a él le ha llevado a cambiar de idioma, su particular *detour*. Por ello ahora lo metapoético es pura necesidad, una forma de *coherencia*: vislumbra la unidad necesaria entre voz y obra, esa síntesis que en Panero pasó precisamente por dejar atrás el poema en prosa. Y llegamos al poema que cierra este libro de redención y anagnórisis, nunca la una sin la otra, en el que podría ser a Panero a quien interroga: "La destrucció de l'art./ la construcció de l'art, són el mateix camí?" (Gimferrer, 1988: 62). Lo resultante no es tanto metapoesía como *poesía*, una y evidente, verosímil, coherente, fundida en sí sobre la página. La destrucción del arte, la construcción del arte *son* el mismo camino. Lo comprendió Panero al hacer de la ficción demoleadora palabra; lo ha

comprendido Gimferrer al quebrar la máscara y dejar la palabra sola en su suficiencia. Por eso, no hay metapoesía, como dirá Jenaro Talens. O bien, cuando *hay* poesía no puede haber otra cosa. Todo el Gimferrer anterior parece tras este primer libro un ejercicio de experimentación (Provencio, 1988: 113), o más bien explicable, como el Panero anterior a *Narciso*, y seguimos hablando de espejos, como tránsito o sujeto mediático hacia la voz suficiente. Seamos sinceros: Gimferrer, en castellano, se estaba perdiendo. O, más bien, ya no se veía. Coincidimos, según esto, con la afirmación de Milagros Polo: “Sus primeros libros que le dieron fama, son acaso menores que sus libros en catalán” (Polo, 1995: 46). Porque hay más verdadera poesía en muchos de estos pasajes que adivinan el desierto que en toda la impostada pérdida previa. Que no fue pérdida verdadera hasta que no fue vislumbrada en el contorno de una palabra enfrentada a sí misma, el anverso de cuyo reflejo aflora en calidades poéticas próximas a la prosa. Ficticia emoción –construida precisamente para ser destruida ahora– del mar que arde o la muerte como flor en el ojal. Incluso había más verídica poesía en *Malienus* que en los otros libros, los cuales tienen sentido, su éxito tiene sentido, en una sensibilidad coral castrada que hubo de recurrir a pirotecnias formales para destruir las existentes ruinas y poder hallar así su camino. En muchos de cuyos casos, seamos de nuevo sinceros, no fue la continuidad del discurso poético. Lo que sí parece claro es que una de esas formas de artificio, vamos viendo, fue el poema en prosa.

En lo estudiado hasta ahora parece que, a diferencia por ejemplo del poema en prosa norteamericano, en que tras la irrupción en los años sesenta y setenta se conoció una suerte de auge desideologizado, en el caso aquí seguido se pueda hablar de una contestación que pasó rápidamente a ser absorbida por la convención imperante. Vistos los ejemplos de Ferrer Lerín y Panero, que concentran su ejercicio poético en prosa en la primera mitad de los años setenta, no parece que nuestro objeto de estudio

sobreviviera a aquella formulación del mismo que lo propuso como correa de transmisión de una serie de valores todos ellos aparentemente superfluos en su promiscua proliferación, todos muy sintomáticos, muy coyunturales, si se nos permite adaptar un término en boga. ¿O sí sobrevivió?

**11. LECTURA DEL MUNDO COMO TEXTO: EL
POEMA EN PROSA EN *TINTA* DE ANDRÉS SÁNCHEZ
ROBAYNA**

Tinta, de Andrés Sánchez Robayna, libro escrito en su práctica totalidad en prosa, lleva como fecha de escritura los años finales de la década que nos ocupa, datándose diez años más tarde, al final de los ochenta, una nueva afloración del poema en prosa en la obra del autor: *Fuego blanco*, 1989-1991. Benigno León (2000: 353), en su monografía sobre poesía en prosa en las Islas Canarias, recuerda que se data la dedicación del poeta a nuestro objeto de estudio con anterioridad, en los estadios iniciales de *Día de aire*, el que acabará siendo su primer libro. Antes, en la plaquette *Tiempo de efigies*, de tan temprana fecha como 1970, se constata la existencia en un poema de cuatro fragmentos en prosa. Posteriormente, los poemas completos que va recogiendo el autor, primero en 1986, *Poemas 1970-1985*, posteriormente en la edición que manejamos, *Poemas (1970-1999)*, perdura el aéreo título y una revisión profunda que ha dejado fuera los textos en prosa. Se nos ofrece la posibilidad de jugar con ambos títulos, leer en el privilegio de la levedad del aire sobre la compacidad de la efigie trasunto del acendramiento y destilación de la escritura hacia una levedad que ha pasado por dinamitar, entre otros, los poemas en prosa y quedarse con su escueto trazo. Menos sugerente, quizá, pero más centrado en el análisis que aquí realizamos, es enmarcar esta predilección inicial del poeta por el verso tras profunda síntesis y el desafecto por la prosa, dentro de la corriente generalizada de práctica de nuestro objeto de estudio en la década, ejercicio que, tras un primer brote muy adscrito a la necesaria contestación al tipo inicial hegemónico inmediatamente antes, da paso a prácticas de aceptación y maduración versal. La vuelta al formato de la prosa en el poema será, así, en el caso de Sánchez Robayna, tal y como queda reflejado en la sanción que el poeta da de su obra, un recurso independiente de toda coyuntura epocal, un tracto de su propia evolución.

La gestación de *Tinta*, es evidente, ocupa el periodo que nos hemos propuesto estudiar, y algunos de sus poemas se retrotraen a fecha tan temprana como

1975. Supone el tránsito por la prosa como formato de expresión poética, “una innovación en su obra” (Terry, 2002: 101), como ha visto la crítica. Este dato, sumado al hecho de que el libro responda a idéntico título que la sección íntegramente formada por poemas en prosa, avalaría ya un acercamiento a la práctica que Sánchez Robayna buscó en nuestro objeto de estudio. La filiación que el libro sugiere para con el estructuralismo favorece, además, un ángulo nuevo de análisis del fenómeno. No en vano, un poema central de esta entrega lleva el significativo título de “Sistema”, y va dedicado a Severo Sarduy. El libro se inicia, sin embargo, con una fragmentación del texto poético bien lejos del modelo en bloque que caracteriza toda poesía en prosa. Responde este fragmentarismo versal a una labor de continuidad y acendramiento con la obra anterior y posterior, respectivamente, la escansión de las palabras sobre la página en insularidad casi abismática, fenómeno que conocerá una suerte de culminación en el libro que sigue a *Tinta, La roca*, en el que, de forma similar a como dispusiera William Carlos Williams parte de sus poemas más característicos, ofrece la soledad de cada palabra a modo de escueta y potente unidad versal en su simbología.

En un ensayo sobre Ungaretti coetáneo de la escritura de *La roca*, puede verse la preocupación profunda de Sánchez Robayna (1985: 32) por el espacio en blanco de la página, su valor semiótico, así como los presupuestos teóricos que fundamentan su práctica de economía versal en este libro. Domínguez Rey (1985: 5) ha formulado para esta entrega calificativos del orden de *geometrismo semántico, estructuras cubistas, o errancia del significante*. Sobre la roca ha crecido la palmera erecta del poema, y ese libro, *La roca*, supuso ya un reconocimiento al serle concedido el Premio de la Crítica en 1985. Domínguez Rey, que señaló bien el cambio de soporte de un libro a otro, habló de este último como ocupado en “una figuración erecta, un principio apolíneo de reminiscencias pitagóricas” (Domínguez Rey, 1985: 5). Pero antes, el espacio basáltico

ha sido transitado, esculpido, más bien, en su compacidad, por un poema en prosa que parece querer subrayar con la alusión a su naturaleza escrita, a la tinta que lo constituye, el rigor matérico de esta escritura.

Isla, roca, palmera, elementos caros a la poética de Sánchez Robayna, cuya obra es una síntesis de excelencia de la rica tradición insular canaria, que van conociendo representación textual propia en su poética²⁴⁷. Dentro de la misma, se ha señalado cómo los tres primeros libros, *Clima*, *Tinta* y *La roca*, constituyen un ciclo o estadio inicial caracterizado por una mayor síntesis expresiva, algo culminado en *La roca* que *Tinta* explora desde un neobarroquismo singular, un primer apego a lo mítico, muy adscrito a una topografía isleña, que evolucionará hacia lo místico (Palenzuela, 1993: 8). Terry (2002: 107) prefiere el término lato *religioso* al de *místico* para esta evolución. El propio poeta ha relacionado ambos aspectos, mito e insularidad (Terry, 2002: 87). Y como *metáfora ontológica* entiende lo insular Gómez Montero (1996: 42) en la poética de nuestro autor. Nosotros, desde estas páginas, queremos llamar la atención sobre la metáfora textual que pasa por leer el poema en prosa como isla. Y estamos hablando de percepción. Antes, en las conclusiones a la primera parte de este trabajo, proponíamos la aparición de un poema en prosa sobre la página como trasunto rescatado, flotando, en la inmensidad del blanco abismático. Pues bien, ¿qué mejor acendramiento de esa metáfora que proponer ahora el poema en prosa que constituye *Tinta* a modo de isla de suficiencia textual rescatada a la progresión oceánica del papel? Tierra sostenida sobre el agua, tinta desplegada en la blancura, ¿no se nos ofrece acaso aquí el poema en prosa como compacto cuerpo de sentido suficiente? Y todo el libro, ¿no es entonces archipiélago?

²⁴⁷ Véase León (2000) para un estudio de esta tradición en lo que atañe al poema en prosa.

11.1 Lirismo e impersonalización

Siguiendo con la comparación del formato textual en ambos libros, *Tinta* y *La roca*, se nos ocurre traer a colación aquellas palabras de Manuel Ballesterio en las que ponderaba la facultad versal de hacer el discurso poético una suerte de intemporalidad. Hablaba allí del poema –haciendo como emblema de éste su manifestación privativa en verso– como auténtico aislamiento de un momento presente. Frente a esto, veremos que *Tinta* puede muy bien leerse como inmersión del poema en el texto del mundo, reintegración de lo poético en el discurso ininterrumpido de la realidad. La selección del formato por parte de Sánchez Robayna no nos parece gratuita, en definitiva. Veámos cómo una lectura del soporte versal en el poema cualificaba éste como introductor de intemporalidad e idealidad, y cómo ambos supuestos “expulsan la temporalidad del mundo” (Ballesterio, 1974: 106). Frente a esta interpretación que privilegia el uso emblemático del verso para el poema, recordábamos más arriba que el poema en prosa puede venir precisamente a restaurar el discurso poético en el mundano, por su carácter irónico, urbano, y por su alejamiento, en definitiva, de estrategias monológicas de enunciación. Pero es que también debido a la renuncia a segmentar el *continuum*, el poema en prosa hace una suerte de lectura extraordinariamente comprometida del mundo. Buscando, así, la prosa en el poema, frente al parámetro de idealidad, un acercamiento crítico, nunca mimético de la realidad. Y en esta dirección, creemos, es donde ha elegido moverse el modelo de Sánchez Robayna aquí.

No hay que olvidar la huella explícita de Ponge, su extremada poética de la objetualidad. De la impersonalidad, podríamos decir, una ruptura del antropocentrismo, del sujeto central –que también asediará Talens– tal y como viene siendo entendido y venerado en Occidente: “para extremar la impersonalización, para eliminar la presencia

emocional de la primera persona en la que se basa toda la tradición lírica, el poeta intensifica la concepción del poema como percepción” (Masoliver, 1985: 79)²⁴⁸. Y el poema en prosa en *Tinta*, nos apresuramos a decir, es una suerte de compromiso con la naturaleza perceptiva del proceso poético, su disposición sin trabas sobre el papel. Pues esa impersonalización, como de hecho efectuara el propio Ponge, o una Gertrude Stein también del lado de las cosas, se consigue en este libro rompiendo la representación canónica del sujeto lírico –la tirada letánica de versos en discurso confesional– a través de la impresión en la página del poema-objeto, ese poema acertadamente definido como *fluencia de volumen* (Domínguez Rey, 1988: 140), poema-representación, vale decir aquí, poema en prosa. La labor de icónica comparecencia será más radical en el libro siguiente, *La roca*, y a él van dedicadas las palabras que citamos a continuación. Pero valen, creemos –de hecho estamos hablando del libro inmediatamente anterior– para *Tinta*, una entrega en la que también la poesía de Sánchez Robayna “impone, naturalmente, la forma del poema libre ya de las leyes externas y convencionales de la métrica, con un desarrollo que coincide con el acto de la percepción que es al mismo tiempo el acto de la creación” (Masoliver, 1985: 80). Naturalidad de exposición, libertad frente a patrones externos, desarrollo unitario de proceso de percepción y presencia, ¿no estamos invocando con este rosario de términos, en síntesis, la propia poética del poema en prosa? Por aquella fecha constataba el poeta en sus diarios una suerte de lucha contra el lirismo que adivinaba nuevo norte en sus escritos: “Oponerse al

²⁴⁸ No estorba la presencia de hecho de esa primera persona en el poema en toda la obra de Sánchez Robayna (Domínguez Rey, 1991: 360). En realidad se trata de habilitar estrategias expresivas, no pocas de las cuales pasan por revisar el plano de la enunciación, que hagan posible esa comparecencia en el poema. La tan llevada fórmula del personaje histórico, heredada con fervor por la promoción que siguiera a los poetas de los setenta de la archiestética de éstos, es sólo una salida más a la aporía del yo en lo contemporáneo, no la única, como esta nueva poesía figurativa *del personaje poético y del estilo literario* gusta teorizar (García Montero, 1994: 12). Que el poeta no figure en el tejido de su poema con nombre y apellidos, lo que parece estar en juego en la lírica moderna, conoce diversa formulación: puede buscar la identidad de un muerto para desde allí hablar sin pudor, pero adscribiéndose aún a cierta autocomplacencia enunciativa, mullido en el confesionalismo de sus versos; puede también urdir el

chantage lírico. Impersonalidad” (Sánchez Robayna, 1996: 16). Abundando más allá, descubrimos que ese nuevo contorno del lirismo busca su perfil en una labor de *diseño*, maravillado ante el hallazgo de esta voluntad designativa en un poeta como G. M. Hopkins. La reconvención para con el canon de tiradas versales desleído en confesionalidad, la búsqueda de un diseño objetivo poema adentro, de un *lenguaje en diseño*, nos parece, hablan de un creador que ha tentado los límites de la escritura en el *inscape* –es término, recuérdese, acuñado por Hopkins–, la fuga hacia su propia aerodinamia, del poema en prosa. De Hopkins son las siguientes palabras: “The further in anything, as a work of art, the organisation is carried out, the deeper the form penetrates” (*apud* Wesling, 1985: 115). Estamos ante la inmersión en el propio diseño de la obra, el acendramiento de su organización, en palabras literales. Y ello tiene que ver con la afloración profunda, si se nos permite el oxímoron, de la forma poética en la obra de Sánchez Robayna. Wesling pone, además, en relación aquí verso libre, *sprung rhythm* –la aportación particular de Hopkins–, y poema en prosa como síntomas de la nueva poética, *form as proceeding*, en término de Coleridge, que aflora con la Modernidad. Y el hilo conductor que une a esta tríada, aclara Wesling (1985: 120), es su preocupación por las minucias del idioma, un rescate de los detalles del lenguaje, algo no alejado de aquella bajada a los ínferos del mismo que María Zambrano preludiara. Y todo esto, nos parece, guarda no poca relación con el cuidado rescate de esa imaginación fonológica, ese furor fónico impreso en las unidades mínimas, que Sánchez Robayna ha llevado a cabo en toda esta parte inicial de su obra, y que también estos poemas en prosa han dignificado hasta la altura de una nueva significación.

entramado del texto a fin de dinamitar desde dentro la propia noción de autoría, incómodo con todo atisbo de imposición de un yo.

11. 2 Fragmento: preparación para el poema en prosa

De lleno ya con el libro, en un primer vistazo a los poemas iniciales, se cualifica esa fragmentación de la que hablábamos antes. Estamos ante un texto dislocado, sí, pero no de manera vertical, o escalonada como ocurrirá antes y después en la obra del autor, sino que lo quebrado se dispone a lo largo, por así decir, remedando visualmente la caja de prosa que constituye el soporte tipográfico²⁴⁹. Es decir, estos preliminares, aún lejos del poema en prosa, apuntan ya a él al proponer lo fragmentario como fenómeno dentro de la ordenación textual prosística. La renuncia a esa idealidad inscrita por Ballesterero dentro del ideario versal en la poesía, es legible en unos preliminares que, lejos de conformarse al modelo textual al uso, busca una forma otra de ideación. Una forma, es notorio, más próxima al modelo representacional del poema en prosa, a la caja de la prosa, bien que se presente ésta fragmentada en arquitectura, que al inveterado recurso bustrofélico del verso. El ojo es conducido así de izquierda a derecha a lo largo de toda la extensión del renglón, y el poema es un palimpsesto de lo que vendrá en toda su negrura, una negrura, la de la tinta, que en Sánchez Robayna –recordemos el título, *La luz negra*, de su libro de ensayos– es sinónimo de luminosidad. Si el hombre no hace sino perseguir negro sobre blanco, como ilustra la cita de Mallarmé incluida más adelante, educado en este periplo horizontal, rompiéndose ya aquí la convención de alternancia y verticalidad del poema en verso, el ojo halla una suerte de remanso o

²⁴⁹ La voluntad de insertar espacios en blanco en la arboladura del poema en estos fragmentos iniciales se ve claramente si constatamos que en las ediciones posteriores se han espaciado notablemente los dos versos del primer poema, “El mar que llega desde claves de piano”, presentado de forma aún convencionalmente compacta en la primera edición (Sánchez Robayna, 1981: 17). El espaciamiento lleva a romper en dos la palabra de cuño propio inicial, *brisasclaves*, sobre un esquema de fusión léxica del que trataremos más adelante. Parece que una intención –el aireado de base horizontal del verso– hubiera sido privilegiada sobre otra, la síntesis de vocablos, fenómeno que, es notorio, sí permanecerá en los poemas en prosa del libro. Éstos, por su parte, conocen el fenómeno opuesto: de dos párrafos (Sánchez Robayna, 1981: 27, 43), en ocasiones pasan a uno solo, subrayando la compacidad de un soporte frente a otro. Decir, además, que estos poemas iniciales cuentan con indicación de fecha, 1978, distinta al resto, 1978-1979, en la edición primera.

culminación cuando llega a la sección que da título y constituye la mayor parte del libro. La voluntad de escribir poesía en prosa queda clara, pues se ponen al servicio propedéutico de su descodificación los recursos antes ensayados de fragmentación del texto poético. Y esta parte inicial se titula “Lectura”, lo cual verifica su naturaleza hermenéutica: es un pórtico de iniciación, transición de un libro a otro (Domínguez Rey, 1988: 141), un umbral de sombra para el ojo.

Se trata además de poemas a los que el propio Sánchez Robayna (1999: 198) ha aludido como punto crítico dentro de su trayectoria poética. Allí mismo, en la lectura efectuada en la Universidad de Austin en 1984, aclara que a esta parte inicial de *Tinta* le precedió en su día, antes de que se gestara en su completud el libro, una cita de Ungaretti en la que el poeta italiano define el fragmento, su naturaleza intermedia entre dos opacidades de sentido. Y a continuación aporta valiosa noticia sobre el espíritu generador de la serie que nos ocupa, los poemas en prosa. Allí atribuye gran importancia generatriz al sonido, a la vez que, de modo bien consciente, aporta términos que ayudan a comprender la ruptura de la convención versal, por cuanto que introducen nuevos criterios de iteración. Reproducimos aquí esas palabras con cierta extensión por considerarlas de interés para nuestro estudio:

Lo puramente sonoro cobraba, en fin, cada vez más relieve, pues no se trataba ya únicamente del ritmo, sino de la sugestión fonética en estado casi puro. Las asociaciones sonoras, que desempeñan en la rima un papel fundamental, se producían en el interior del verso y unían así campos de percepción y de sentido cuya misma imprevisión me seducía, pues el lenguaje revelaba no sólo lo no buscado, sino también, literalmente, lo no sabido, y que sólo en el proceso de escritura se ofrecía en todo su poder de sugestión, en su misteriosa potencialidad cognoscitiva. He hablado de versos y de rimas, pero debo aclarar que se trata, en realidad, de prosa y de efectos sonoros que tienen que ver con la rima de un modo parcial solamente. Son breves fragmentos de prosa que, con el título general de Tinta, fueron escritos en 1978 y 1979 (Sánchez Robayna, 1999: 200).

Merece la pena considerar varios aspectos aquí. Primero, aclarar que estos poemas en prosa, como ocurre con los precedentes textos de “Lectura”, tienen muy presente un

ideario de fragmentariedad. Podía haberse adivinado por lo expuesto anteriormente. No es la primera vez en la historia de las formas que aparecen emparentadas ambas variedades textuales, poema en prosa y fragmento, surgidas de modo coetáneo y bajo espíritu común.

11. 3 Proceso, presencia, percepción

Pero también nos interesa señalar el papel dado a la prosa del poema —nótese que no hay mención explícita de poema en prosa— como una estrategia pertinente de ruptura de la convención versal, inmerso como está el poeta aquí en un proceso de autenticación, de búsqueda de una realidad textual más abierta —porque menos cartografiada— a la comparecencia efectiva de lo real. Declara Sánchez Robayna estar buscando una plasmación escrita que se vaya haciendo conforme avanza el proceso, la escritura *ad hoc* del poema en prosa, la singular fusión de proceso y presencia que, vimos, la crítica ha señalado como peculiaridad de nuestro objeto de estudio. Y hay en todo este fragmento de la lectura del poeta que hemos extractado una búsqueda muy acusada de pureza, autenticidad de la experiencia escrita, restitución de calidades sonoras, en fin, aspectos que recuerdan de nuevo lo que, hemos visto, la crítica entiende como mayor verosimilitud de la poesía en prosa para con el fenómeno de la escritura, mayor cercanía, vaya, entre proceso y presencia. La crítica se ha mostrado atenta a tal extremo. Concretamente a la hora de ilustrar, con un poema en prosa de *Tinta*, “cómo el espacio mismo es el agente de la escritura” (Gómez Montero, 1996: 51). Es decir, cómo el poema en prosa es idóneo, *ad hoc*, para esa agencia de espacialidad que renuncia a subrayar de modo grueso su poeticidad: “Poéticamente no existe objeto en sí fuera del darse como objeto” (Domínguez Rey, 1988: 144). Como la golondrina de Ramos Sucre

que antes convocamos, esa naturaleza fundida de forma y función, busca *proporción entre el medio y el fin, entre el método y el resultado*: el título del libro, al hacer del medio fin, del procedimiento, el resultado, se muestra acusadamente acorde con este supuesto. Y el ejercicio de Sánchez Robayna nos habla de una experimentación no gratuita, sino necesaria que busca explotar todos los recursos del espacio textual, al renunciar a todo modo de ordenación asimétrica, según lo hemos formulado, en un libro como *La roca*; también descantillando el espacio textual en aras de la restitución objetual al poema en el libro que nos ocupa.

Si recordamos las palabras de T. S. Eliot citadas en la primera parte de este trabajo, según las cuales una vez levantado el hilván de la rima, se destapan formas otras de expresión, surgen nuevas posibilidades de discurso poético afines a la prosa, el fenómeno que busca aquí Sánchez Robayna es justamente ése, devolverle al lenguaje poético una suficiencia eufónica no subrayada por la pauta versal e independientemente de ésta, en estado casi puro, asociado a la propia contigüidad que de suyo establecían las palabras, fundando en esa solidaridad no pre-establecida, en esa asociación interna, una guía hacia el sentido, hacia los adentros no sabidos del sentido. Obsérvese que el poeta está invocando, junto al criterio del sentido, el de la percepción, fenómeno de relevancia en nuestro análisis semiótico del poema en prosa. Impregnando aquí además de una nueva sensorialidad, pues en última instancia Sánchez Robayna no apela sólo a la *gestalt*, a la forma textual sobre el fondo blanco de la página, sino al valor perceptivo de la pura sonoridad; a la fusión de ambos como sendero hacia una mayor y más efectiva comparecencia de lo real, fenómeno de cualidades mistericas que, insistimos, *sólo en el proceso de escritura se ofrecía*, amparado en la posibilidad que brinda el poema en prosa a la hora de aunar proceso y presencia. Para alcanzar a las zonas de lo real que el poeta busca aquí, se le hace necesario un formato de

comparecencia, una *realidad* textual, capaz de dar de sí la red y el vuelo —el único trasunto real que da de sí el mundo— del pájaro.

Y dentro de este intento por unir proceso y presencia, hay voluntad clara de cuestionamiento del propio acto de escritura toda vez que se erige el poema en sujeto y objeto del proceso. En su ensayo sobre Ponge escribe el poeta palabras que lo ilustran:

la poesía ya no es reconocible como tal por referencia a una intención de poesía sino por una voluntad supraliteraria que convierte al metalenguaje en lenguaje-objeto, en un texto redondo, circular, matemático. Lenguaje que no remite ya a un parámetro, a una categoría poética, sino, en sentido estricto, a su propio ser textual, a su propio proceso: simultaneidad de proceso creador y poema, de experiencia del lenguaje y voluntad "científica" de expresión, lo que hace de Ponge, según Max Bense, un "Braque en prosa" (Sánchez Robayna, 1985: 132).

La larga cita merece la mención, creemos, por hallarse en estas líneas más de una clave para entender el ejercicio de Sánchez Robayna en prosa en *Tinta*. Y llamamos la atención acerca de la coincidencia, al hablar de metapoesía, con las salvedades que, veremos, introduce para este fenómeno Jenaro Talens. La intención de hacer del poema centro de la escritura, de hablar del poema *desde* el poema —y en esa idea de posición está la piedra de toque de lo metapoético, dirá Talens— es notoria²⁵⁰. Circularidad, proceso y presencia, prosa, son términos que irán saliendo en nuestro análisis a lo largo de estas páginas. Y es que en el libro que nos ocupa, desde el título, hasta las palabras que constituyen el centro magnético de estos poemas iniciales, queda convocado el lector a un recorrido cultural por el proceso de constitución del propio texto.

²⁵⁰ Véase el lugar de Ponge: "Sin duda basta nombrar cualquier cosa —de una cierta manera— para expresar todo el hombre y, al mismo tiempo, glorificar la materia" (Sánchez Robayna, 1985: 140). En esa cierta manera, ese lugar *desde* el que se nombra, esto es, se mira, está la clave del ejercicio metapoético.

11.3.1 El texto del mundo

La misma cita de Góngora, *en el papel diáfano del cielo*, ubica la lectura en esta problematización de texto y mundo, un camino reversible de uno a otro que ofrece del lado del primero los retazos del último, el cual, sólo en cuanto que mundo hecho texto, es entendido por el poeta como habitable, esto es, decible²⁵¹. Y se trata de una cita que remite a otra de Mallarmé inscrita en un libro anterior de Sánchez Robayna, *Clima*, y en la que el poeta francés alude, en singular sintonía con nuestro clásico, a la obra escrita en el papel del cielo –el propio Sánchez Robayna ha reconocido el valor ecoico en su obra, “con una cierta voluntad de simetría”, de ambas citas, y adscribe el lugar original a Plotino (Palenzuela, 1985: 5)–. Parece que hubiera de darse en cada uno de estos poemas una unidad mínima de alusión textual para que el mundo convocado, apenas descrito, fuera traducible a experiencia. Se alternan así fragmentos de realidad con lo que parece su validación poemática: su cifra en texto. Lo metapoético conoce de este modo una nueva autenticidad, pues ya no se trata de la estéril convocatoria de la escritura en lo escrito, acusación que, veremos, esgrimirá una parte de la crítica, sino de una cohabitación de texto y mundo en el primero que a través de la prominencia otorgada a aquél, hace válido en su comparecer a éste. En esta gramática compositiva, la asunción del límite no es tautológico sujeto del poema, sino centro *desde el que* decir con más certera voz el mundo. El gato, la tartana, la lona arqueada, la propia bañista, los

²⁵¹ No cabe pensar en la poesía de Sánchez Robayna como en una suerte de ascesis de renuncia al mundo. “No se trata, pues, de oponer lo poético a lo real” (Talens, 2000b: 316). Véanse sus reflexiones al respecto en torno a la obra de Rilke (Sánchez Robayna, 1985: 17). Ha llamado la atención sobre la nueva noción de autor legible en la obra de Sánchez Robayna, rasgo que comparte con el propio Talens, pensamos, Gómez Montero (1996: 52). Y la superación de la tradición romántica que señala en Ponge (Sánchez Robayna, 1985: 137), alejada del malditismo solipsista y tautológico, casa muy bien con esta sana renuncia a toda ascesis o escisión para con el siglo. Lo ha señalado también acertadamente Juan Malpartida (1998: 242). Por lo que respecta al poeta áureo, en el mismo ensayo sobre Ponge habla de Góngora como un único parangón para con el poeta francés de materialismo textual en castellano. Hay que pensar que *Tinta* es esfuerzo consciente por alinearse en esa tradición.

elementos de lo natural sólo existen en tanto que convocados al poema: “Este espacio es todo espacio” (Sánchez Robayna, 2000: 90).

La sección que da título al libro se abre con “Unidad”, poema en el que el fenómeno descrito es palpable: la unidad aludida es el propio texto que consigue en su comparecencia aunar los múltiples fragmentos que componen la realidad. Está en juego la cabal naturaleza del fenómeno perceptivo. Dice el poeta en su diario a propósito de una exposición: “En uno de los textos de las vitrinas leí que los ojos de los gatos negros han sido descritos como ‘ventanas que se abren sobre otro mundo’. (Me acordé de mi poema de 1975 titulado ‘Unidad’.)” (Sánchez Robayna, 1996: 297). En el poema el gato es el motivo animado de lo natural que inmanita con su forma y la proyección de su mirada *–En los ojos del gato el sol sesteá–* todo el entorno. Lo fragmentario de la percepción cuaja así, a través de los ojos del gato, esas ventanas abiertas en su propia negrura, en la experiencia unitaria del poema, uno con él y en él verificable. Y, de igual modo que el mecanismo perceptivo no es reducible a pura linealidad, el poeta echa mano de una serie de recursos combinatorios en la sintaxis que acercan ésta a la parataxis, a la alternancia de elementos, a una recurrencia de los mismos en torno a ordenación de núcleos de sentido, a veces paronomásticos, que haría las delicias de un estudioso como Riffaterre. Y es justamente en la cruz de sintagma y paradigma donde se libra la batalla del sentido, bien vista por el crítico que a continuación citamos:

Técnicamente, tal identificación se apoya en el cruce del paradigma y del sintagma en el punto de la concepción y expresión poética; es decir, en el paradigma que resulta del sintagma, o éste de aquél. No se trata de una proyección desde el sistema, desde atrás, como quieren algunos intérpretes de R. Jakobson, sino de una operación nueva, epifánica, que surge en proceso, en el acto mismo de la escritura, como el lenguaje aparece, nuevo, en la praxis, antes inexistente, de sonido y pensamiento (Domínguez Rey, 1988: 143).

La identificación aludida, que lo es de espacio y tiempo, se produce gracias a una suerte de aerodinamia, una cualidad necesaria de la escritura a la que estorba toda ganga. Para tal fusión, la impostación del patrón versal, el sistema retroactivo aludido en la cita, supone un obstáculo considerable. La lectura correcta de Jakobson aclara esto. En un libro como *La roca*, la identificación de proceso y presencia, lo que ulteriormente está en juego aquí, pasa por hacer una combinatoria de la propia manifestación, una suerte de sintaxis epifánica. Pero en *Tinta*, el recurso de gramaticalización del significante, el hacer de él un arte combinatoria, esto es, un paradigma de suficiencia independiente de todo patrón, toda espera versal, lleva de forma inusitada la iteración al ámbito de la prosa. La epifanía, por así decirlo, atañe a todo el poema en su desarrollo horizontal suficiente, siendo precisamente la repetición fonosemántica, la matriz de sentido, la variación paradigmática que no renuncia –sigue siendo prosa– a su disposición en sintagma²⁵². Y su recurrencia no atiende a anticipación o espera alguna –*waiting is a form of violence*, ha dejado escrito el poeta estadounidense Keith Waldrop–, sino que más bien responde, como ve bien Domínguez Rey, a un movimiento generativo, proyectivo en lo que tiene de intento de agotar las posibilidades de la propia matriz. Ahí ha basado su análisis Riffaterre, como ya viéramos. Y ahí cifra Sánchez Robayna la vigencia de su modelo iterativo sin hacer uso de la impostación que supone el patrón versal, sin hacer, es notorio, violencia en la anticipación; paradigma que no precisa ya la vuelta tipográfica, sino un recurso renovado de repetición. No en vano se ha llegado a afirmar que el poeta canario “estaba encaminado, por las características de su obra, a desembocar en este género” (León, 2000: 352). Un recorrido necesario hacia el poema en prosa precisamente en las posibilidades que ofrece de escritura no pautada por el patrón convencional del verso.

²⁵² Un fenómeno similar ejemplifica Gabriel Ferrater (2002: 50) en sonetos de J. V. Foix. Allí, rompiendo el *sistema de esperas* que es toda métrica, es fórmula de Ferrater, se superpone un paradigma

Recurso éste, además, que explica precisamente por qué Sánchez Robayna ha optado en esta entrega por el poema en prosa: supone una forma más verosímil de plasmación de lo real en el tapiz ecoico pero unitario de la realidad. La pauta es sintáctica, no versal, es decir, va más allá de una ordenación puramente visual para ocupar con suficiencia los periodos y asumir con entereza el mundo como primer arte combinatoria. En realidad el poema es una presentación inicial de lo que preside el libro como realidad fenoménica: el sistema, siendo la huella estructuralista clara y, quizás, aunque más adelante habrá que cualificar esta afirmación, otro de los motivos fundamentales que llevaran al poeta a optar por nuestro objeto de estudio para esta entrega. El poema en prosa da cuenta aquí con más certeza de la unidad problemática del mundo; sirve, si cabe, para “revelar, descubrir las relaciones secretas entre las cosas” (Malpartida, 1998: 236). Ha escrito Severo Sarduy, recordemos, el dedicatorio de uno de los poemas fundamentales de *Tinta*:

se trata de imitar a la naturaleza. Pero, por supuesto, no en su apariencia –proyecto de realismo ingenuo–, sino en su funcionamiento: utilizar el caos, convocar el azar, insistir en lo imperceptible, privilegiar lo inacabado. Alternar lo fuerte, continuo y viril, con lo interrumpido y femenino. Teatralizar la unidad de todos los fenómenos (Sarduy, 1999: 107).

Nos parece de relevancia esta cita para ilustrar el modo de proceder que Sánchez Robayna plasma en el libro que analizamos. Destacamos, así, el énfasis puesto en la forma de mimetizar, no la apariencia, sino el propio funcionamiento, por acreción, de la realidad, de dar cuenta de su azar sin querer introducir pauta alguna; y obsérvese cómo según esta lectura que sugerimos, el poema en prosa podría asociarse a una forma compacta, fuerte, de manifestación, siendo entonces la entrega siguiente de Sánchez Robayna, *La roca*, y la dislocación extrema del verso que introduce, una suerte de

sobre la cadena sintagmática para ofrecer un verso no reñido con la naturalidad idiomática de la lengua.

extremada feminidad textual. En última instancia, nos dice Sarduy, se trata de hacer del texto teatro, lugar de representación fenoménica, léase de comparecencia. Y el ojo, que visita sucesivamente los elementos que dan forma acrecida a la realidad, se entrega sin ambages a un recorrido de enumeración profundamente respetuoso con el orden de lo real. La renuncia a toda pauta visual ubica el libro en un ejercicio extremado de veridicción. De ahí, quizás, el título: la única manera de evocar con justeza esta fidelidad para con la naturaleza del fenómeno es aludir a su propia condición matérica: a la tinta que lo constituye sin conocer pautación, sin otra blancura que el entorno abismático de la página frente al que se erige y proclama su unidad, su identidad.

Escritura y representación escenifican con particular incidencia en este libro una de las constantes señaladas por la crítica en Sánchez Robayna:

Representación del espacio y espacio de la escritura: esta dualidad sugiere ya la ambigüedad innata a naturaleza y escritura en la poética de Andrés Sánchez Robayna, la contigüidad entre las nociones de espacio y representación. Es un rasgo básico de sus poemas su condición amimética, por lo que la función descriptiva de los elementos de la naturaleza que tienen cabida en el espacio del poema se ve desplazada por su función sígnica (Gómez Montero, 1996: 43)

Pero este a-mimetismo, por tomar la fórmula del crítico citado, atañe al aspecto temático, superado en una suerte de reactivación ontológica del elemento compareciente en el poema con economía de rasgos que garantizan una muy pongiana objetualidad. Desde el lado de la forma, sin embargo, los poemas, especialmente en una entrega radical como *La roca*, se diría que buscan mimetizar el objeto en su disposición sobre la página, cociente semiótico que debe no poco a la poesía concreta, entre otros antecedentes. En un libro como el que nos ocupa, sin embargo, la aparente renuncia a mimetizar lo epifánico del objeto natural garantiza, por su parte, una suerte de a-mimetismo que deviene objetualidad extrema del poema. Es como si este fenómeno

acuñado por Gómez Montero para dar cuenta de un trasunto ideológico, la no comparecencia de descripciones que estorben lo epifánico del elemento convocado, llevara consigo en *Tinta* una voluntad de neutralidad total en la disposición gráfica del poema, una renuncia extrema a subrayar cualquier atisbo de forma; cualquier asunción formal que fuera más allá de la única contemplada aquí: la de la propia tinta que corre en suficiencia y sin estorbo por la página. Parece clara la motivación, tras esta segunda entrega basamental, si se nos permite el epíteto, de *La roca*, una suerte de individuación de lo que era mostrenca realidad fenoménica en el libro que nos ocupa, al llevar hasta el extremo estrategias tipográficas de mimetización. Pero *Tinta*, como una tabula rasa inversa, había de escribirse necesariamente en prosa. Y todo ello nos lleva a la consideración del poema como trasunto de temporalidad, tal y como recogíamos esta idea de Manuel Ballester páginas más arriba. Concretamente, *La roca*, conllevará una forma de cualificar el ideal temporal que el verso suponría según el veterano crítico; un acendramiento del rescate extremado hasta la iconicidad. Pero *Tinta* no supone merma semiótica, pues no sólo representa una forma ideal de esa comparecencia, sino que, cualificada también en su renuncia, asume la propia *ideación* de ese tiempo rescatado.

Al hablar de la peculiaridad enunciativa de un libro como *La roca*, en el que la pautación versal conoce dimensión extrema, ha aclarado la crítica “que no pretende transcribir en su escritura el ritmo de la voz sino construir esta última como resultado de la ubicación de las palabras en el espacio” (Talens, 2000b: 314). Pues bien, para el caso de *Tinta* y los poemas en prosa, creemos que se hace extensible esta voluntad de construcción de la voz, como una forma de construir el texto, que es mundo y sin otra jerarquía que su acontecer se manifiesta. Y parece natural que haya sido después de entregarse a la poesía en prosa, con el mayor énfasis que ésta otorga a la espacialidad, a la ocupación del espacio, cuando el poeta haya evolucionado hacia distintas formas de

conjugación de esa gramática espacial. Se trata, en cualquier caso, de una opción por nuestro objeto de estudio muy a conciencia, pues al delimitar el alcance de éste en la obra poética de Severo Sarduy, escribe Sánchez Robayna:

Sarduy ensaya igualmente las posibilidades de la prosa –una de las formas, el poema en prosa, como es de sobra sabido, determinantes de la poética de la Modernidad: el único género artístico, se ha dicho con razón, de invención moderna– como un modo de “fluidificar” el ritmo o los ritmos fijos. Se diría que el poeta trataba de encontrar de ese modo un cierto efecto de contrapunto a una musicalidad estricta (la de los ritmos regulares) mediante la inserción, en un esquema de alternancias, de fragmentos de una prosa no marcada por el “número” y susceptible de alojar, como ocurre con la música de jazz o con la pintura informalista, una cierta “improvisación”, entendida ésta en un sentido estrictamente musical, es decir, una determinada libertad rítmica alcanzada a través de combinaciones musicales no previstas, no predeterminadas (apud Sarduy, 1999: 1553).

Creemos que la longitud de la cita está justificada. Primero, porque llama la atención sobre la conciencia genérica que Sánchez Robayna tiene del formato, en especial su adscripción al sustrato de mayor radicalidad moderna de la tradición. Pero sobre todo por las notas impagables que ofrece del modo de proceder de su propia estrategia textual al seleccionarlo para *Tinta*. Y es que nos hemos de encontrar en nuestro análisis de este libro con los presupuestos que el poeta sintetiza en su lectura de los *Poemas bizantinos* de Sarduy. Habremos de ver cómo opta por una mayor fluidez de comparecencia de lo real en el texto, un nuevo ritmo que no es sino intento de plasmación del propio mundo, leído como una partitura casi; y como tal, compuesta respetando su acreción, no con número impostado, sino haciendo contrapunto –una forma acusada de simultaneidad– de su fluir, alternando sin pautar groseramente el texto, respetando el azar del que antes hablara Sarduy presente aquí en la improvisación, huyendo de lo predeterminado, algo que es lícito leer como lo versal. Pero se trata, insistimos, de recursos puestos al servicio de una voluntad de expresión inconfundible: la de dar cuenta de manera más fiel del texto del mundo, del mundo en el texto.

11. 3. 2 *Objetos verticales: el árbol, el vaso*

Ocupado el texto por el mundo, éste puede desalojar aquel, dejarlo vacante en un ejercicio de reversibilidad que, insistimos, debe mucho de su vigor a la naturaleza prosística de los poemas. Sólo así se puede, en un único poema, llamar al árbol y verificar a la vez su huída. “ESTE solo árbol nocturno” (Sánchez Robayna, 2000: 98) –y el déftico lo instaure directamente *en* el texto no como elemento descrito desde él– irá desocupando el poema a medida que crece en su seno. De manera que consigue pesar sobre su escritura, esto es, sólo en tanto que nombrado alcanza naturaleza grávida, vale decir pesada, pero también fecundada, por el sentido. Y sólo desde esa perspectiva puede tener lugar la ulterior desocupación, *la ausencia del árbol y su idea*. Obsérvese cómo ha sido el texto el que ha dado condición de realidad al árbol, elemento natural que quizá de suyo pueda pasar por parangón de lo real en tanto que unido de raíz a la realidad. Pero este árbol, en otras entregas palmera erigida en la verticalidad del espacio versal, renuncia a ese recurso de representación mimética en lo visual para atender a un proceso más refinado de validación. No el que busca garante visual en lo puramente epifánico, algo que sí interesará al poeta en entregas posteriores, sino el que procura fundir en uno ambos, proceso y presencia, pues sólo así, se *verificará* su ausencia. La prosa del poema sirve aquí a Sánchez Robayna para dar cuenta con mayor verosimilitud de ese fenómeno de vaciado de existencia.

Parece de interés, visto esto, que comparezca ahora el discurso erótico, cifrado en un breve poema en prosa que es trasunto del cuerpo amado. Parece el poeta atento a aquel lugar barthesiano que cita en sus ensayos, “hay que volver a poner el cuerpo en la escritura” (Sánchez Robayna, 1985: 112), reivindicar la más antigua rebelión, aquella

del cuerpo, como bien recuerda el poeta en su aproximación a Camus (Sánchez Robayna, 1998: 74); el cuerpo amado en este caso, *erografiado*. Pero es un erotismo tangencial, acarreado como el resto de formantes a esta ceremonia de comparecencia de lo real. Su centralidad es, como no podía ser menos, su excelencia en la renuncia, ese desconocimiento mentado en el poema, un anonadamiento salvado –es decir, no desleído en arrebató místico– por el propio periplo de la serie en la que se inserta el poema; por la negación del poeta a renunciar, desde dudosa ascesis, a su cota alícuota de mundo²⁵³. La voluntad de inquirir, las distintas perspectivas de acoso a lo real se detienen momentáneamente en un elemento más, un lugar otro, el sexo de la amada. De cuya oscuridad se pasa, en buena lógica, a la clara comparecencia de otro cuerpo, esta vez transido en transparencia: el vaso de agua. Y este poema, de relativa extensión, conocerá eco sucesivo en textos homónimos de *La roca*, el libro siguiente, de modo ya versal y fragmentario, a modo de sendas variaciones.

Pero volviendo al contraste que se busca establecer entre estos dos lugares de extrañamiento, sexo y vaso, es de interés constatar que el poema dedicado a este último motivo tiene lugar a plena luz del día y no en las entrañas de la noche como el anterior. Por eso, por ostentar el momento plenitud visible, el vaso de agua es un pretexto idóneo –y afirmamos esto en toda su literalidad, pues es un poema con título, es decir, con pretexto– para reflexionar sobre los elementos de lo real que giran en torno al objeto de cristal colmado de agua. La idea de giro tampoco es gratuita. En realidad, define muy bien la acreción sintáctica de estos poemas, las estrategias de combinación, variación léxica y acentuada parataxis que acercan los textos a verdaderos temas musicales. Pero ajeno a esta repetición, el vaso de agua, que no es medida, sino *pleno mediodía*, se

²⁵³ Véase: “cuando lo elegíaco y lloroso domina casi con exclusividad la paleta temática general, sorprende en Sánchez Robayna la luminosidad y exaltación con que se canta ese hecho incomprendible pero maravilloso de estar vivo” (Talens, 2000b: 313). Véase también: “Hay un rehuir el peligro que esta

ofrece como un tótem a la contemplación, como un vértice al giro de la realidad en torno. Y esta naturaleza giratoria es obedecida también desde el discurso, en el que se alternan, en el que giran frases puramente descriptivas, escuetas y casi científicas en su voluntad de designación, con otras de clara voluntad metafísica: fuga con variaciones, o más bien, variaciones encadenadas como puntos nodales de sucesivas fugas. Y en el centro, la ausencia, ese fenómeno irreal de realidad convocado, legitimado, en todos estos poemas que quizá la transparencia del recipiente incardina con especial justeza: *el vaso es la mirada*²⁵⁴.

El poema en prosa, esta vez dispuesto en forma de párrafos, va dando forma así a la realidad en torno a un bloque de luz apenas existente en cuya órbita de quietud gira el mundo: *presencia y ausencia son formas giratorias*, por eso en este libro de especial compromiso con las dos, la opción es por el poema en prosa, *forma* especialmente capaz de aunar ambas en un espacio de suficiencia compacta. El zigzag que ofrece la forma versal es desestimado en favor de un desarrollo que combina el giro de la alternancia paratáctica con la linealidad, la durabilidad del proceso de escritura. Establecido el lugar, desbrozado el bloque de mundo para que el texto haga comparecer el vaso, para que el vaso comparezca en texto, la entrega siguiente, *La roca*, recordamos, un giro de ciento ochenta grados en lo formal al escenificar versos cortísimos, supone variación sobre el mismo en la que lo fragmentario permite nuevas perspectivas de un único lugar. Su esencialización, más bien, pues el giro llevará al mismo punto: el vaso que es mirada, o el deseo que es transparencia. Bajo la misma luz.

Parece significativo que estos poemas presenten un sujeto vertical en su centro: árbol, cuerpo, vaso, y de este eje partan casi orbitalmente a nombrar la realidad en

poesía comporta: el peligro del abismamiento, de la reflexión de sí misma" (Krawietz, 1995: 24). Su lado lúdico ha sido señalado precisamente en *Tinta* (Gómez Montero, 1996: 45).

²⁵⁴ Para un estudio más detenido del *leit-motif* del vaso de agua en la poesía de Sánchez Robayna, véase Palenzuela (1993: 19-22). Domínguez Rey (1985: 5) ve en este motivo la máxima huella de Ponge.

torno. El pretexto, explicitado en el título o no, abre y cierra no tanto concéntrica como circularmente el periplo textual en busca del sentido. Hay una necesidad más acuciada de nombrar el mundo alrededor, como si la presencia del objeto mentado no bastase y sólo fuera lícita su epifanía a través de la abigarrada comparecencia de lo real, devenido realidad, unidad, en estos poemas en prosa. Tómese, por ejemplo, el poema que sigue a “El vaso de agua”, sin título, pero centrado en el árbol nuevamente, en el que la prosa del poema ayuda de modo singular a adensar la sinestesia que lo preside. No estamos diciendo que la poesía en prosa sea más proclive o favorezca en mayor medida una determinada figura retórica. Pero sí parece claro que, inscrito como está aquí Sánchez Robayna en una labor de catalogación problemática de la realidad, el poema en prosa acoge en su seno un número más elevado y más continuado de elementos que su homónimo en verso. Ayuda, además, a confundir, esto es, fundir en uno, los polos opuestos convocados de luz y sonido. “CONTEMPLÉ el árbol, pero no oí su murmullo” (Sánchez Robayna, 2000: 101), dice el poema en su inicio, y esa sola frase aún en su extensión el paradójico caudal de realidad. Pautarla tal y como haría el verso, bien recurriendo a una suerte de esticomitia sintáctica, es decir, quebrando el periodo tras la coma, bien echando mano del encabalgamiento, no dejaría de introducir una mínima jerarquía, un orden. Y Sánchez Robayna no está dispuesto aquí a incidir de ese modo sobre la propia percepción de lo real, de suyo indivisa, mostrenca. Digamos que el poema en prosa le permite un arte combinatoria no jerarquizada, la plasmación de la mirada de una forma casi instantánea –“La materia del mundo se transforma, a través de la mirada del espíritu, en sacra materia verbal” (Rafael José Díaz, 1995: 26)–, sin otra pauta ni escala que la del propio proceso de mirar, concediendo la única valoración posible sólo al final, cuando el árbol ha crecido –y se ha cualificado– con todo el caudal de realidad, conflictiva, paradójica, sinestésica que lo rodea. Sólo así, en un crecimiento

no desbastado, no desnaturalizado por la pauta versal, puede el árbol presidir sobre su propia destrucción, su propia ausencia, y conformar en unidad su propia arborescencia con la de la llama²⁵⁵.

Pero la prosa en el poema sirve especialmente para acoger en su seno la fluencia de lo real, su formalización de realidad textual. El poema que sigue lo ilustra admirablemente: “FLUYE, fluye sin fin, oh tejido invasor, oh red que ciernes” (Sánchez Robayna, 2000: 102). Muestra en su propio tejido la formalización de lo real en realidad, la realización de lo que es tan sólo presentido al inicio en forma final: la luz, hecha realidad justamente a través de los elementos que, nombrados, son traspasados por la claridad negra de la tinta y así comparecen para darle forma a lo que antes se acogía a la fenomenología del objeto continente, árbol, cuerpo, vaso, y aquí germina en la sola realidad procesual del poema: “Una instantaneidad cegadora, quieta. Ni silencio ni sombra: trazo abierto a sí mismo, a su propia energía. [...] Paul Klee y Stéphane Mallarmé leen figurativamente esta nada allí donde la nada es ya figura” (Sánchez Robayna, 1985: 161). A través de la proliferación de elementos de lo real, favorecida ésta por la prosa y su discurso sin interrupción, la luz se vislumbra en aquello que alumbraba; animal siempre carente en su huida, la luz es aquí presente en el espacio del poema, *segmentado* y *rodante*, es decir, inscrito en la naturaleza combinatoria que antes señalábamos, por acreción continua de segmentos. La alternancia que así se constituye es el principal aporte del formato elegido, del poema en prosa, que establece, además de la nueva jerarquía o renuncia a la misma ya mentada, una combinación entre elementos antitéticos, ausencia y sed, agua y fuego, reducidos a la progresión unitaria del texto,

²⁵⁵ Obsérvese, en ese sentido, la variación que ha introducido el poeta en ediciones sucesivas, reemplazando el inicial “planetas penetrando en el árbol quemado” (Sánchez Robayna, 1981: 32), por una formalización más certera de la imagen que elimina el exceso astral y fija con justeza la deflagración: “el incendio total que el árbol presidía” (Sánchez Robayna, 2000: 101).

presentes en la extensión de su proceso. A su vez, la antítesis refuerza, tensándolo, el recorrido, es *el agua de esta nada*, la tinta de esta luz.

11. 4 Unidad: sistema: estructura

“Sistema”, dedicado a Severo Sarduy, cierra esta serie inicial de poemas en prosa, que había abierto “Unidad”, términos de indudable equivalencia en el periplo que constituye el libro²⁵⁶. No en vano la dicción se asemeja, presentando “Sistema” una propensión a las frases cortas, yuxtaposición que le permite al poeta alternar unidades diversas, microcosmos que evocan o contienen macrocosmos, en una línea claramente estructuralista. La hoja contiene el otoño, la unidad mínima de sentido explica el texto del mundo. Y late un pulso romántico también en todo esto, como recuerda el propio poeta al citar a Schlegel en sus ensayos: “cada totalidad podría ser perfectamente una fracción, cada fracción una totalidad” (Sánchez Robayna, 1985: 113). Ahora bien, contrastado con su ensayo sobre Ponge, hay que señalar que en este último pondera en el autor francés precisamente el alejamiento –un adensamiento en realidad– de esa tradición: “Es preciso que el objeto se exprese, y no dar, una y otra vez, un relato antropocéntrico... Ponge se sitúa un paso más allá, en el borde de un proyecto *científico*, acabando con el lastre de la tradición romántica y simbolista” (Sánchez Robayna, 1985: 137). Su negación le habría llevado a una nueva escritura, nada *tantálica*. Hay que pensar que el propio Sánchez Robayna tuviera ese nuevo referente en *Tinta*, donde da pábulo a uno de los recursos de Ponge y otros autores inmersos en esa nueva forma de mirar el mundo que busca restituir su objetualidad a lo real: el poema en prosa. Véase si

²⁵⁶ Todos estos títulos, “Unidad”, “El vaso de agua”, “Sistema”, la parte central, “Tinta”, “Miriada”, posteriormente “Miríada”, o “Madridgal”, fueron añadidos con posterioridad a la primera edición. No así las respectivas dedicatorias. La retitulación, creemos, acentúa la centralidad de la idea sobre la que gira todo el libro.

no este lugar que traduce de Ponge: “una escritura *no-significativa*, no referida a ningún sistema de significación; se trata de un universo indefinido: hablando en propiedad, *inmenso*, sin medida” (Sánchez Robayna, 1985: 139). Todo remite al poema en prosa, frente al versal, como soporte no señalado, no significativo de expresión poética; soporte *inmenso*, esto es, no sometido a medida o a metro, no versificado.

Pues difícilmente se habría logrado esa impresión de alternancia de elementos, de acreción circular, de otra forma que recurriendo al poema en prosa. Porque el resultado es un abigarrado tapiz que recuerda la obra pictórica del propio Sarduy, de Rothko, a quien explícitamente dedica el texto central (Terry, 2002: 102), o la de Pollock, esos cuadros estructuralistas en los que el segmento es fiel y microscópico reflejo, en cuanto que la contiene, de la obra. La gramática del color, junto a la repetición de las figuras, se pone en práctica aquí, de manera que fragmentos del primer párrafo podrían cambiarse con otros del final. El elemento unitario, sistémico, es la anáfora, “Ved el otoño. Ved. Sobre la hoja ved el otoño” (Sánchez Robayna, 2000: 103). De esta manera se rompe la linealidad inherente al discurso poético, recuérdese, más asociado comúnmente a la música que a las artes plásticas. El poema en prosa sirve así para hacer del texto espacio de representación, lo acerca a calidades pictóricas, sin renunciar a su ineludible progresión, ya que al final, tras la alternancia de formantes y el magnífico tapiz textual resultante, la mirada no ha podido menos que ser, ella también, dirigida.

Pues la frase final, “Ved la hora roja”, acumula en su parvedad todo el recorrido y lo cualifica: la hoja roja ha devenido hora roja, esencialización del y en el tiempo. Y ha recordado Terry (2002: 104) el propio tránsito que esto supone como mimesis verbal del cuadro de Rothko que sirve de pie al poema. El recorrido no ha sido, pues, gratuito. Y nuevamente lo metapoético hace acto de aparición en la singular referencia desde dentro a la labor de composición y escritura. Reescritura aquí, dado que la voz se halla muy

atenta a sus propias posibilidades de combinación: “Digo: *Diríase que la hoja roja descansa sobre una hora indecisa*; lo escribo y lo leo. Y lo desleo: preveo que *hoja y hora* pueden asociarse de otra forma, establecer una corriente” (Sánchez Robayna, 2000: 103). Es decir, constituirse en vasos comunicantes, hacer de la gramática más que nunca un arte combinatoria, deshacer el poema desde dentro del poema, asumir con entereza lo metapoético, “ese lenguaje de densidad micrológica reflexionado sobre sí mismo” (Sánchez Robayna, 1985: 144), tal y como lo puso el poeta al hablar de Mallarmé; “La densidad poética pretende en sus relaciones la sustancia real” (Domínguez Rey, 1985: 6). Y nada de esto habría sido posible, o no al menos dando esa idea de tupida red que el poeta busca, sin recurrir al poema en prosa, pues el poema en verso le habría obligado a un suerte de impostación de la mirada, una verticalidad más próxima a lo escultórico, al objeto exento, que al ecuménico trabado del tapiz.

Por los años de escritura de estos poemas, se ocupó Sánchez Robayna en un ensayo de la poesía final del Juan Ramón Jiménez, y allí escribió reflexiones que ayudan a comprender el propio ejercicio del poeta canario en el libro que analizamos. Habla, al tratar del poema *Espacio*, de una forma otra de estructura no supeditada al verso:

la sintaxis entrecortada, de períodos brevísimos, suscita la sensación de continuidad o sucesión, con la tenaz reaparición de los mismos sustantivos y adjetivos, giros en los que se funda un discurso aparentemente inacabable, fluyente, amplio, renaciente. [...] De ahí los encadenamientos de las mismas ideas, la reaparición creciente de los elementos (agua, tierra, sol, sombra, aire...), hasta suscitar un espacio pleno, un espacio del universo-palabra (Sánchez Robayna, 1985: 51).

Son palabras perfectamente aplicables al edificio erigido por el propio Sánchez Robayna en *Tinta*. Y de igual manera a como concluye que Juan Ramón tenía por fuerza que acabar mirándose, vista su propensión hacia una modernidad radical, en el espejo

del poema en prosa, la opción del propio Sánchez Robayna en el libro que nos ocupa asume pareja necesidad “en un poema cuya proposición es la proposición central de la poesía moderna, en un poema cuyo motivo es su propia escritura” (Sánchez Robayna, 1985: 52). Su propia estructura, podríamos decir, visto el intento mayor del poeta en este libro.

11.4.1 Palimpsesto y poema en prosa

Pero, lejos de autocomplacerse en el arrobo estructuralista, Sánchez Robayna acentúa la voluntad de problematización del propio texto y, tras el homenaje a Severo Sarduy, da paso a otro autor que ha cuestionado el discurso literario, Jacques Roubaud. La serie que bajo su dedicatoria se inaugura, la segunda como se indica en romanos, ya a primera vista es novedad con respecto a la anterior, pues la compacidad textual ha dado paso aquí a fragmentación lineal que introduce espacios en blanco en la arboladura del poema y alterna cuerpos mayores en prosa con palabras aisladas. Eso sí, como en los poemas del inicio del libro, esta fragmentación se lleva a cabo sobre el sistema de la prosa, no del verso, y los retazos de frases, las palabras aisladas, aparecen en una secuencia espacial que remite de nuevo a epifanía palimpséstica en una caja de prosa²⁵⁷.

El espacio del poema se problematiza, y el sujeto del mismo se vuelve concéntrico, pues estamos ante la parte más asumidamente metapoética del libro. Hay que añadir a todo esto que no aparece puntuación alguna, limitándose la pauta al renglón, a la vez que la abundancia de paréntesis introduce en el poema una suerte de agujeros negros, pausas del sentido que busca nueva dimensión en un espacio otro dentro del texto. Renueva esta serie la con-fusión mundo-texto del inicio, dando cabida

²⁵⁷ Ha recordado Arthur Terry (2002:103) el efecto palimpséstico que ya Haroldo de Campos atribuyó a algún poema del libro. También el “gesto palimpséstico del acto de escritura” (Pont, 1990: 262).

el poema a fragmentos de realidad que más bien parecen un peaje a pagar por el recorrido ulterior, aquel del sentido del propio discurso poemático. La noche es, así, “escrita y desleída sobre el blanco” (Sánchez Robayna, 2000: 104), la con-fusión entre el *topos* y el *grafos*, una suerte de culminación en este último: “llega como un texto en el lugar concéntrico de la lectura” (Sánchez Robayna, 2000: 105).

Y nuevamente, la noche da paso a su concentración, el cuerpo, descrito en este caso con un deleite –tras la madurez que ha alcanzado ya a estas alturas el discurso concéntrico desarrollado– y una eficacia que le permite al poeta utilizar el recurso paragrafíco a modo de mimesis de la representación anatómica, articulando en aparte no sólo el texto, sino el propio cuerpo descrito, esto es, recorrido. El hiato con que se abre este tercer poema de la serie, “HENDEDURA con nombre de aspa arco nocturno que se cierra” (Sánchez Robayna, 2000: 106), queda magníficamente reproducido toda vez que el espacio en blanco hiende el texto y lo articula, lo hace no sólo legible, sino visible. Visibilidad y legibilidad que acuden a informar la sinestesia final, otro recurso escenificado anteriormente, culminando un poema que hace certeramente cuerpo, vale decir, presencia, de su propio proceso de representación. El poema en prosa, la serie de atributos tipográficos asociados a su ideario, es un soporte textual buscado con especiales intención y aprovechamiento por Sánchez Robayna aquí. Quizá más que en ninguno de sus coetáneos, su opción por el poema en prosa supone no tanto recurso de contestación muy adscrito a circunstancias ideológicas circundantes, como una voluntad de experimentación textual conscientemente llevada a sus extremos²⁵⁸. También, es notorio, se produce bien entrada ya la década, cuando el poeta ha alcanzado una madurez que sus compañeros no ostentaban en los estadios iniciales. Por eso su

²⁵⁸ Síntesis del planteamiento ideológico del poeta se halla en su breve ensayo sobre la postmodernidad (Sánchez Robayna, 1985: 157). Allí cuestiona inteligentemente la vigencia del fenómeno y se alinea con el proyecto vanguardista. Incluye además una reconversión en clave de ironía al beneplácito excesivo

ejercicio al respecto ofrece el contraste de una perspectiva más continuada de estudio a través los años finales de la década. Y supone, en definitiva, el afianzamiento de una de las corrientes identitarias del poema en prosa: la proclividad metapoética.

La tinta urde el “tejido del aire nocturno” (Sánchez Robayna, 2000: 107) y desemboca en el propio cuerpo manuscrito, levantando así el poema acta de su propia formalización, erigido en última instancia entre la tensión que informa la urdimbre mundo-texto. Porque el poema es, se define a sí mismo como “MEDITACIÓN en círculo tensión” (Sánchez Robayna, 2000: 108). Siendo las vueltas de ese fenómeno circular no las sinuosidades del verso, sino un movimiento más amplio. Lo que vuelve no es la línea, en bustrofédica alternancia, sino el motivo, el tema, como en las variaciones musicales. Y en cada vuelta, acarrea los grumos de sentido previos, varía y se enriquece mientras apela en la mirada a la única continuidad visual de su decantación: a la tinta. Y parece que sea también la única realidad, ya que en el conflicto aludido, la tensión siempre vence del lado del texto, no del mundo. Pues, una vez convocados los elementos de la realidad en el poema, sólo pasan a la existencia en tanto que inscritos en la labor de lectura. La cual, hemos de entender, los transubstantiviza: “en las líneas del mar la puntuación de pájaros entre pirámides de arena los ojos leen los márgenes hendidos ya no hay pájaros página pirámides que el sol levanta hacia la nada” (Sánchez Robayna, 2000: 109). Se produce en este poema también un ejemplo de la iteración de motivos que veíamos antes, variación fónica que lleva de unas palabras a otras y que la semiótica analizaba como valioso patrón combinatorio en el poema en prosa. Así, la variación que introduce la bilabial sorda oscila y vira desde *puntuación-pájaros-pirámides*, hasta la nueva secuencia *pájaros-página-pirámides*, siendo la ordenación final una suerte de motivo musical que corre

hacia lo *kitsch*. Propone una estética, en fin, enfrentada al ideario novísimo en lo que tiene de epigonal y de renuncia a la gran batalla aún por entablar: la de la modernidad.

paralelo a la instauración de un sentido inequívoco: la preeminencia de lo escrito, su erigirse sobre el mundo que vacía al pronunciar, sobre la luz leída.

Todo conoce una suerte de culminación en el poema final de esta serie. Significativamente, el sujeto es la roca, título de la entrega posterior. Pero aquí, Sánchez Robayna parece inmerso en el acto de creación del propio objeto, pues este poema en prosa, de concentración y compacidad notables, viene a ocupar con la tinta de su proceso el hueco dejado por la realidad que se nombra. Para ello es fundamental, creemos, el recurso al poema en prosa, desestimado en el libro posterior, cuando al poeta le interesa precisamente introducir nueva voz en lo mentado. Aquí, el discurso prosístico sirve inmejorablemente a Sánchez Robayna para dar forma a un objeto en torno a las coordenadas vistas: circularidad, variación, tensión. El objeto resultante es prácticamente circular. Y para ese logro, tanto en lo visible como en el periplo de lo legible, la pauta versal habría estorbado, habría introducido una arquitectura lejana de la naturaleza basáltica, basamental, ajena a toda articulación, que el poeta quiere ofrecer. La roca, entre paréntesis su esencialización, la noche, abre y cierra el texto con un incremento final que la cualifica, la hace objeto de artificio: bajorrelieve. El triunfo de lo escritural sobre lo natural –único posible en el texto, vaciado que es del mundo que nombra–, la propuesta de la poesía como re-creación del mundo (Sánchez Robayna, 1985: 23), queda palpable aquí.

11. 5 Más allá de la poesía concreta

Y a continuación viene el poema que da título al libro y, suponemos, cifra central de ese diálogo entablado entre mundo y texto. Está dividido en tres partes, y dedicado a Haroldo de Campos, quien escribió el preliminar de la edición primera. Dato

este último que no resulta en absoluto gratuito, pues el poeta brasileño viene a estas páginas con la autoridad que le conceden sus experimentos en poesía concreta, un fenómeno ocupado en indagar en la naturaleza no solamente verbal de la poesía, sino en las posibilidades de expresar también calidades vocales y visuales, consideraciones, por cierto, presentes en todo acercamiento al poema en prosa, como veíamos. Y de especial interés para este libro, *Tinta*, nos parece la voluntad de los concretistas por dar con una síntesis capaz de proponer como poema la mera aparición de trazos negros sobre la página en blanco, o viceversa, algo que no es sino un intento por incorporar al texto poético una nueva gramática visual y táctil.

Pues *Tinta*, ya desde el mismo título, parece un implícito homenaje a la concreción poética. No hay que olvidar el ensayo que Sánchez Robayna dedicara, por los mismos años de escritura del libro que analizamos, al autor brasileño, en el que, como en otros lugares de crítica literaria del poeta canario, las palabras reverberan sobre la praxis de la obra propia. Allí se menciona a Mallarmé, también frecuente en sus ensayos²⁵⁹. Su noción del mundo como texto (Palenzuela, 1985: 5), del propio texto como escena (Sánchez Robayna, 1985: 94). Y se presta especial atención a las fusiones léxicas del poeta brasileño, recurso que aparecerá varias veces en *Tinta*. Por lo que respecta al concepto primero, a la lectura del mundo como texto, importa señalar que Sánchez Robayna admite la vigencia de esta metáfora con más radicalidad en el libro que nos ocupa: “No sabría, por mi parte, en cuanto a la presencia de la metáfora [el mundo como texto], separar *Tinta* de los poemas que le preceden y siguen, aunque, como tú dices, tal vez sea en ese libro donde se hace más presente o nítida” (Palenzuela, 1985: 5). Y nosotros nos preguntamos, ¿tiene que ver esa mayor presencia, esa mayor nitidez del contorno del mundo en el texto, como texto, con que *Tinta* esté compuesto

²⁵⁹ Para la huella mallarmeana en su obra, véase Palenzuela (1993: 13) y Sánchez Robayna (1999: 188).

en forma de poemas en prosa? Porque, si antes hablábamos de la proclividad estructuralista en este libro de Sánchez Robayna, su inclinación a escenificar planos de expresión como unidad, sistema, sin ir más lejos, la reconocida huella de Sarduy también, no hay que olvidar que unos coetáneos del poeta por aquellos años setenta, los poetas del grupo “Claraboya”, ya señalaban en su manifiesto teórico la conexión existente entre estructuralismo y poesía concreta (Delgado, 1971: 15).

Pero más claramente asociada al ideario de la poesía concreta es la propia técnica de composición poemática, la acreción fónica de que hablamos más abajo. Este recurso, puesto de manifiesto en el análisis del poema en prosa por los estudios de Riffaterre, como hemos visto, interesa a Sánchez Robayna en la medida en que explica la técnica de Haroldo de Campos, una *fenomenología de la composición*, algo que se lee como “*isomorfia* de estructura y contenido” (Sánchez Robayna, 1985: 100), y en la que priman los factores de proximidad y semejanza fónica sobre la pura psicología a la hora de desarrollar el discurso. Lo veremos más adelante en la propia estructura del poema que escenifica *Tinta*. Y veremos que actúa con una función clara: hacer el texto más presente, llevar su proceso a una representación acusada, algo que, si bien Sánchez Robayna parece haber bebido en los manantiales de la poesía concreta, no deja de ser categoría estética definitoria de toda poesía en prosa, como hemos visto a lo largo de estas páginas.

De las tres partes, la central es el único fragmento del libro que se ofrece de manera convencionalmente versal. Y tiene su importancia, pues es el espacio de la posesión, de la disposición articulada del deseo. Si el primer fragmento alude a la constitución del texto en eco de otras formas compactas de la realidad, roca, rama, y termina con referencia a la posesión, “el soplo súcubo” (Sánchez Robayna, 2000: 111), la inspiración que informa el objeto, la sección versal hace posible la entrada en el texto,

a su vez, de una respiración lo suficientemente acompasada, pautada, como para favorecer la unión que en tentativas anteriores se ha resuelto siempre del lado textual y que aquí, en la no mención precisamente del mismo, alcanza una especie de clímax inefable: “aquí te poseo bóveda otra enarcada y oscura” (Sánchez Robayna, 2000: 111). Queda claro, pues, que el periplo era esa búsqueda de sublimación, cifrada en una otredad cósmica, noctívaga, lucífaga, casi –aunque no necesariamente lucífuga–, que constituye aliento de la poesía romántica europea y que Sánchez Robayna transita desde el margen de la insularidad, allí donde el centro siempre se manifiesta con un énfasis inequívoco²⁶⁰. Luego, en el fragmento tercero que cierra el poema, se vuelve a escenificar la tensión no consumada en unión de contrarios que ha signado estos poemas: “el cielo negro y su escritura blanca cerrados sobre el paseo de palmeras se vierten se tienden se escriben” (Sánchez Robayna, 2000: 112). Y, en última instancia, su esencialización; la noche, esto es, la tinta.

El hombre persigue negro sobre blanco. La cita de Mallarmé separa el poema central y homónimo del libro de la sección cuarta en la que los poemas, todos en prosa, están dispuestos en un solo párrafo y presentan, por lo general, longitud mayor. La serie se inicia con el titulado “Cuadrado negro”, a su manera ecoico de “El vaso de agua”, un bloque integral, esta vez de negrura, que no parece gratuito atribuir a la propia aparición de un poema en prosa sobre el blanco de la página. En realidad, el texto es un análisis de las posibilidades visuales que encierra el poema, descrito en la culminación como un dado negro. No se nos escapa la alusión digital, el intento por hacer del texto, como enseñaba la poesía concreta, no sólo objeto legible y visual, sino táctil. Y en ese empeño, parece conveniente una atención especial a las aristas que delimitan realidad textual frente al abismo de la página en blanco: “EL borde acuña su fracción de nada el

²⁶⁰ Vid.: “un espacio en las fronteras o márgenes de Europa, cuya seducción [...] opera como privilegiado espacio para la epifanía y la otredad de la conciencia europea” (Sánchez Robayna, 1985: 176).

centro acude a cada punto” (Sánchez Robayna, 2000: 114). Del borde al centro, parece querer llevarnos el poema hacia una pluridimensión que rompa la pura linealidad; de nuevo la premisa estructuralista de que cada formante comprenda en sí la unidad total.

Totalidad, “Miríada”, título del poema que sigue y que es una auténtica proliferación de puntos en fuga, de un modo muy mallarmeano, intensificando el polo del significante sobre la común preeminencia del significado, todos recogidos dentro del cuadrado negro del texto. En este poema se ha llegado a proponer una lectura de su título como “‘Miriada’, conjunción probable de miríada y mirada” (Domínguez Rey, 1988: 143). ¿Error tipográfico? El propio poeta, en sus primer libro de diarios, lo transcribe sin tilde, dando pábulo a esta interpretación. Y en la primera edición así aparece (Sánchez Robayna, 1981: 54). Dentro de su primera entrega memorialista, ilustra además su intento con unos versos de Lope *–como suele escribir renglón de fuego / cometa por los aires encendida–* y añade que “podrían servir como lema, a posteriori, para el poema ‘Miriada’ [...]. En realidad, podrían componer una cita para todo *Tinta*” (Sánchez Robayna, 1996: 45). Está aludiendo en realidad a la formulación ya señalada del mundo como texto.

La explosión de fuegos artificiales que sirve de pretexto, de pie de realidad, por así decir, al periplo discursivo, conoce una eclosión pareja en lo verbal, acentuada por la carencia de signos de puntuación. Lo que pauta el discurso es más bien la variación lexemática, fónica, de nuevo asumiendo el discurso naturaleza de variación musical: *tinta estentórea, mancha la noche, sube al balcón, latiendo a tientas, las cintas y sus círculos, volcadas vocales*, por mencionar los más evidentes, así hasta culminar en *súbitos cubos*. Se trata de pares asociados fonéticamente que hacen que el discurso no tanto avance como gire sobre sí mismo. El efecto conseguido es notable, pero la pirotecnia verbal no se queda ahí, y la progresión, además de hacerse inexorable, vuelve

a cualificarse en el final, reducido todo el festín para los sentidos –no escasean tampoco las sinestesias– al sucumbir en esos cubos de naturaleza súbita que nos llevan de nuevo al triunfo o preeminencia del polo textual. En su ensayo sobre Haroldo de Campos, nuestro autor recoge palabras de la teoría concretista muy significativas para su ejercicio aquí:

las funciones-relaciones gráfico-fonéticas [...] y el uso sustantivo del espacio como elemento de composición mantienen una dialéctica simultánea de mirada y aliento, que, aliada a la síntesis ideogramática del significado, crea una totalidad sensible verbicovisual, a fin de yuxtaponer palabras y experiencias en un estrecho flujo fenomenológico (Sánchez Robayna, 1985: 100).

A continuación, Sánchez Robayna ejemplifica estos supuestos teóricos con textos haroldianos, con lo que se nos ofrece la posibilidad de ver la distancia que opera con respecto a los mismos *Tinta*. Y es que la poesía concreta, como todo *ismo*, lleva hasta las últimas consecuencias de la experimentación el sustrato teórico que la informa, mientras que Sánchez Robayna tan sólo echa mano de los recursos que más le seducen para amoldarlos a su propia voluntad de expresión. Incluso en los poemas de mayor radicalidad perdura siempre un hilo del discurso, la voluntad de ser fiel a él, ausente en la poesía concreta. Parece claro que el poeta ha operado con conocimiento de la tradición, no supeditado a ella. Una tradición que incluye, al trasluz de lo concreto, la huella de Mallarmé, una vez más, Joyce y la poesía ideogramática china, a su vez a través de Pound (Sánchez Robayna, 1985: 194; de Campos, 1977: 45)²⁶¹.

La radicalidad de la poesía concreta sirvió para subrayar uno de los presupuestos de la modernidad poética: la idea “del texto como *elusión* de toda otra cosa que no sea su autoimantación, esto es, el texto que sólo como *abolición* logra ser *epifanía*, que sólo

como elusión alcanza verdadero ser textual” (Sánchez Robayna, 1985: 105). Parece estar glosando, volviéndolo hacia su personal forma de creación, aquí Sánchez Robayna alguno de los presupuestos teóricos esbozados por el propio Haroldo de Campos (1977: 36). Nos referimos, en concreto, a la nueva forma de poetizar que el creador brasileño retrotrae hasta el ejercicio fundamental de Mallarmé, la creación por parte de éste de un *poema crítico* que se cuestiona a sí mismo y al propio proceso de poetización. Y lo hace, a diferencia de anteriores artes de versificación, el precedente inmediato, si bien ampliamente superado por la nueva propuesta mallarmeana, no tanto ofreciendo un recetario al uso como a través de profunda indagación en la propia razón del poema, una forma de experimentar en y con los límites. No se explicita en ningún momento en este lugar de la teoría de Haroldo de Campos referencia al poema en prosa, pero nos preguntamos si no ostenta relevancia indiscutible el nuevo protagonismo de nuestro objeto de estudio dentro de ese ideario expresivo. Porque en lugar de brindar un recetario previo a la creación, se llega a ésta conforme se va haciendo el poema, poniéndose al descubierto la arquitectura misma, el *diseño*, de la obra a medida que se va haciendo, todo lo cual nos remite al irse haciendo *ad hoc* del poema en prosa, una de las constantes en su formulación, convenientemente señalada por la crítica, como veíamos.

El legado que Sánchez Robayna hace suyo le permite no extremar el experimentalismo –que nunca es gratuito si leemos con atención las palabras de la teoría haroldiana– y asumirlo como un recurso más de validación de ese presupuesto central. Y creemos que gran parte de esa singularidad, de ese esfuerzo por hacer de la poesía concreta medio y nunca fin, le viene facultada por la elección del poema en prosa como soporte de expresión. Posteriormente, en un libro como *La roca*, la apariencia de

²⁶¹ Por lo que respecta a nuestro objeto de estudio, el poeta se muestra también conocedor de la tradición de la que emana: “el movimiento simbolista del cual nacieron –no se olvide– no sólo un nuevo sentido de

radicalidad expresiva es mayor, dada la disposición de los textos. Pero es antes, en *Tinta*, donde se está apostando por una marginalidad del poema que la prosa parece hacer de curso pero que supone la asunción de medios audaces como estrategia lícita de validación poética, esto es, del texto poético. En su estudio monográfico de la subversión formal en poesía con y tras el Romanticismo, Donald Wesling (1985: 19) señala como preocupación constante de la escritura post-romántica una eliminación radical de todo subrayado formal preexistente, esto es, lo emblemático, como veíamos en la primera parte de nuestro estudio, del verso como señalización gruesa de poeticidad. Frente a esta marca convencional, ya Coleridge había propuesto la *forma como proceso* en el mapa compositivo de la poesía moderna. Creemos que, tanto el poema en prosa como la acusada fragmentación versal que luego llevará al extremo *La roca*, responden en la obra de Sánchez Robayna a ese intento de ruptura de la excesiva señalización, el excesivo aparato formal (*device*), que constituyen las tiradas de versos más convencionales. El que remita ambos formatos a la propia cristalización de lo moderno que es la obra de Haroldo de Campos, su puesta en práctica en el inicio de la década séptima del siglo XX entre nosotros, está en realidad reivindicando una apuesta antedatada, la de la propia Modernidad, inconclusa, según fórmula que Sánchez Robayna gusta citar de Habermas. "Whether we are sympathetic to the Modern mode of writing or not, we remain scandalized by the device, because it is our post-Romantic obligation" (Wesling, 1985: 20). Palabras con las que sin duda se sentiría identificado, en simpatía, esto es, en común sentimiento, el poeta canario, pues su obra no es sino un intento desde la crítica y la práctica poética por revitalizar esta tradición de Modernidad en la que ha decidido inscribirse.

El propio Sánchez Robayna atestigua además la huella de Haroldo de Campos en su obra. Lo hace implícitamente al demarcar las dos líneas que sigue la poesía del

la metáfora sino también el poema en prosa y el verso libre (Sánchez Robayna, 2000b: 15).

autor brasileño. Así, mientras que la elipsis es lo que informa una parte de la misma, *Lacunae*, la cual se hará notar quizás más en libros como *La roca* –aunque habría que estar atentos al total alcance de esa elipsis, más espacial que sintáctica–, al hablar de *Galaxias*, Sánchez Robayna detecta el recurso principal de la *parasíntesis*, algo que explica perfectamente las fusiones léxicas que, venimos viendo, proliferan en *Tinta*. Teniendo en cuenta que *Galaxias* se suele entender como poema en prosa –“conjunto de textos que, equidistantes del poema en prosa y del relato (mini-relato) convencional, se organizan según una articulación o mecanismo propiamente poético” (Sánchez Robayna, 1999: 80)–, la opción del poeta canario por nuestro objeto de estudio muestra, nuevamente, un conocimiento nítido de la tradición en la que busca insertarse²⁶². *Galaxias*, grumos de sentido unidos por la fina red de los significantes, prefigura su propia red, un sistema, una estructura en la que la mayor arbitrariedad haroldiana –*un libro donde todo sea fortuito y forzoso*–, su mayor longitud, también, es embridada en una cartografía insular, aireada, monadológica, pero donde perdura una voluntad muy clara de aerodinamia formal, de veridición expositiva, “onde a boa forma é magreza fina da materia” (de Campos, 1992: 7).

Y si el último poema traído a análisis se paraba a glosar la fenomenología que ocupa el aire, los cohetes que invaden luminosos el espacio negro de la noche, el siguiente trata el fenómeno opuesto, esto es, la desocupación, el vaciado de la materia, como ilustra el dedicatario elegido, Eduardo Chillida: “LLENA de aire opuesta al aire alzada sobre el aire suspendida bajo el aire” (Sánchez Robayna, 2000: 116). La

²⁶² Véase: “Galaxias: no poesía en la prosa, sino prosa minada. Disrupción de la prosa y, finalmente, abolición de fronteras; movilidad de la escritura: escenificación y representación textual” (Sánchez Robayna, 1999: 83). Antes, ha tratado de la simultaneidad que supone *Galaxias*, su abigarrada proliferación lingüística, una forma de barroquismo, con respecto a la despojada concreción de la poesía haroldiana (Sánchez Robayna, 1999: 78), negando que sendos modos de expresión sean contradictorios, recordando que ya en el ideario barroco confluían ambos. Y el propio Haroldo de Campos (1977: 32-35) conecta la difuminación genérica entre prosa y poesía con la escritura barroca, neobarroca, de Lezama Lima o Sarduy en Hispanoamérica. En un elogio que sin duda haría las delicias del poeta canario, en el

escultura, entendida genéricamente como objeto, remite a sujetos previos: árbol, vaso de agua, poema, y traza, al igual que ellos, su particular travesía del desierto hacia la representación, luchando contra la tentación abismática del espacio en blanco que amenaza con engullirla. El poema en prosa funciona en este libro casi como un pedestal o ménsula sobre cuya compacidad se posan, se imprimen, diríamos siendo fieles al título del libro, diversos sujetos a su vez compactos. Sirve, vamos viendo, a modo de soporte textual para que lo real se pose y dé de sí su realidad, un trasunto de su realidad: su escritura.

11. 6 Culminación del modelo: un madrigal en prosa

Y una forma de la misma es la partitura musical, presente en el poema titulado “Madrigal”. Aquí, la miríada anterior cuaja en polifonía, en variedad de voces que se alternan en contrapunto como en los madrigales renacentistas: “VOCES atravesadas por la luz caídas en el centro de lentas travesías” (Sánchez Robayna, 2000: 117). Así, bajo el hilo de la voz que desgrana el discurso, o bien encima de ella –el poema en prosa la dispone a su lado, no obstante– oímos otra voz, la fragmentada que se aúna al final y revela ser un motivo en latín. Con técnica puntillista va el poeta alternando ambas voces, haciendo que parezcan muchas voces más en su alternancia. Y esto lo consigue, es notorio, gracias a la sintaxis acrecida del poema en prosa, en la que cada nuevo elemento mentado se va ensartando en el hilo del discurso y reaparece imantado de más sentido. Si a esto sumamos la fragmentación de la frase en latín, aleatoriamente cortada para alternar, a veces fónica, a veces semánticamente, con los elementos contiguos, el

prólogo a *Tinta* lo relaciona con la poesía metafísica de los *barrocos* ingleses: los *metaphysical poets*. Y lo hace precisamente en el intento de fusión entre materia y pensamiento tan ensalzado a su vez por Eliot.

resultado es un texto que avanza hacia la culminación final alzado por innúmeras voces en unísono discurso.

El contrapunto, hay que entender, era una forma prístina y antedatada en lo musical de urdimbre estructuralista. “La música de Monteverdi inspira pasajes de *Tinta* pero lo que de ella llega a la página es el carácter matemático de la composición, el rigor arquitectónico” (Talens, 2000b: 318). Y el propio autor reconoce con datos concretos la filiación original: “la concreta sugestión sonora de este fragmento debe mucho al Orfeo y a otras piezas de Claudio Monteverdi” (Sánchez Robayna, 1999: 200). Y lo confirma en sus diarios: “Los *Madrigales*, oídos contra un paisaje de rocas vivas, de furiosa luz en un día de otoño, dieron lugar a un poema cuyo aliento me hizo pensar en la relación de la luz y la voz, que describen una ecuación súbita, una súbita puerta abierta a un nuevo dominio” (Sánchez Robayna, 1996: 3). Podría parecer que el verso hubiera supuesto un soporte más idóneo para esta contraposición en su bustrofedio de ida y vuelta. Pero la prosa subraya con más acento la naturaleza sistémica de todo el conjunto, a la vez que hace de lo polifónico, al eliminar la jerarquía visual del verso, su arquitectura, un fenómeno de simultaneidad para con la lectura: ofrece la impresión de diversos estratos de sentido superpuestos unos sobre otros, un arte combinatoria que de lo sintagmático logra hacer su paradigma. Ése es el nuevo dominio aludido en la cita.

En un ensayo que el poeta escribiera por aquella época, sobre Basil Bunting, en quien pondera la labor de *condensación* de toda su obra, leemos palabras que bien ilustran el aliento expresivo de este “Madrigal”; alaba allí “el frenesí fonético, la súbita aliteración, el desnudo escanciamiento silábico y, para decirlo con la conocida expresión de Saussure, *el furor del juego fónico*, al que no era ajeno una suerte de sugestión ideográfica, verdaderamente musical” (Sánchez Robayna, 1985: 143). La

condición matricial, junto con el carácter lúdico que orchestra desde la pura combinatoria la pieza, ha sido señalado por la crítica, que pondera cómo “la escritura autodescribe su proceso oblicuo desarrollando la matriz del texto, la generación de su última frase respectiva” (Gómez Montero, 1996: 45). Y no podemos sino poner en relación estas palabras con dos propuestas de análisis del poema en prosa vistas en la primera parte de este trabajo. Por un lado la oración generativa, auténtico patrón de composición en el ideario estético de nuestro objeto de estudio; una unidad combinatoria que propende en ramificación, pero que en el poema en prosa, como muestra acusadamente Sánchez Robayna en “Madrigal”, aunque no sólo aquí, es susceptible de iteración notable. Por un lado alternando oraciones cortas, repetidas sobre un esquema musical. Por otro, actualizando una matriz fónica que, con una proliferación que subraya su ludismo, recorre a modo de espina dorsal todo el poema hasta una culminación musicada.

Recuérdese lo que señalaba Michael Riffaterre (1978: 21): que el texto en su tejido modula la matriz, que la matriz es el motor, el generador de derivación textual. El texto se genera en un intento de extinguir, de llevar al límite la matriz inicial, lo que explica que a mayor incidencia sobre ésta, mayor duración, siendo “Madrigal” uno de los textos más largos de todo el libro; sobre todo si consideramos que no presenta división paragráfica, es decir, que no respira o se articula sino en el propio vértigo de su decantación y agotamiento germinal de la matriz: cada nueva variación es así nuevo tracto²⁶³. *Tinta* demuestra, de un modo que hubiera resultado precioso para la propia teoría de Riffaterre, que el poema en prosa no tiene por qué adscribirse a estrategias expresivas de renuncia a la repetición. Que en su ideario cabe el inveterado ritmo del

²⁶³ Véase: “Ya contiene la generación fónica y semántica en torno a zonas articulatorias y halos de sentido que promueven isotopías fonosemánticas” (Domínguez Rey, 1988: 141).

pensamiento caro a la prosa de formulación más tradicional y genérica; pero también la variación iterativa no necesariamente deudora del parámetro bustrofédico del verso.

Y el poeta va mostrando gran pericia en el desarrollo circular al que antes aludíamos. Véase si no el poema que sigue, sin título, en el que el bodegón inicial, “NÍSPEROS y estramonio” (Sánchez Robayna, 2000: 118), sirve de pretexto para una mirada panorámica que encuentra el motivo del cubo, esta vez un elemento de la realidad nombrada, podemos suponer, con variaciones de color. Pues bien, esta alternancia pictórica le permitirá cualificar los elementos tomados como pretexto, de manera que el bodegón alcanza nueva luz y es impregnado de la propia mirada vagarosa. Y el mismo efecto de cierre concéntrico, como una *chiave* sonetil, se escenifica en el poema siguiente, en el que el *gráfico rítmico* del inicio –una búsqueda de polifonía en lo escrito– culmina en *rítmico gráfico*, con quiástica precisión. Este poema supone además una elevación de la tópica corporal al unir cuerpo y grafía en un ritmo conjunto.

La serie le permite al poeta incluir incluso un texto elegíaco. Y hacerlo sin variar en gran medida la tópica ni la voz. Porque se concentra en el objeto votivo, una urna que refleja hacia atrás el vaso lleno de agua. Es más, este reflejo hace que el treno se enriquezca al plasmarlo contra el fondo de la claridad, ahora vuelta ceniza, inicial. Sigue siendo el sujeto un objeto vertical enfrentado en su representación a la blancura del papel. La enunciación, por su parte, presenta la novedad de un vocativo, un tú al que inusitadamente se dirige el poema²⁶⁴. Es decir, la opaca red del poema en prosa se abre para acoger en su seno al otro, matizando la imposibilidad de solidaridad enunciativa que algunos críticos han querido ver en el poema en prosa. Y el movimiento que hemos visto protagoniza éste, la circularidad culminada en cierre cualificado, apunta aquí, en

línea con la retórica del género elegíaco, hacia una problemática ulterioridad: “urna sola vellón vértice negro de la resurrección” (Sánchez Robayna, 2000: 120).

Conforme nos acercamos al final del libro, los recursos puestos anteriormente en práctica conocen un crescendo en el penúltimo poema, por ejemplo, en mayor recurrencia de vocablos acuñados fruto de la fusión de dos palabras preexistentes. Esta vez el centro es un sujeto que no es desconocido: el cuerpo. Pero es un cuerpo menos abstraído que hasta ahora, el de una muchacha que avanza en el entorno y de la que se van desgranando sus atributos, superponiéndolos sobre otros elementos percibidos del paisaje, alternando con ellos en la acreción musicadamente semántica de este poema en prosa. Se nos ofrece la oportunidad, además, de leer el texto como un proceso mimético del periplo de su protagonista: “LA muchacha recorre el camino de piedra” (Sánchez Robayna, 2000: 121). Su camino lo transita tanto semántica como fónicamente, haciendo uso el poeta de los recursos de repetición de sonidos, el tema con variaciones fónicas, y de metonimia semántica²⁶⁵.

La pericia a la hora de utilizar la prosa en el poema es a estas alturas ya notable; no menos que la intención, lo que marca distancias para con autores coetáneos, insistimos, más temprana pero menos conscientemente ocupados en explorar las posibilidades expresivas del fenómeno. La sinuosidad, el avance, no vendrá entonces de la mano de la pautación versal, sino mediante asociaciones por contigüidad, de un modo sintagmático. Pero, conviene recalcar, el hilván fónico que subyace no deja de apuntar hacia la consecución de un paradigma musical: *mar que medita, breves labios, ojos ágiles, mar molusco, mar margen, página pétrea, cuaderno deshojado*. En todos estos

²⁶⁴ La crítica ha llamado la atención sobre el valor enunciativo de la primera poesía de Sánchez Robayna, siendo su segundo ciclo, a partir de *Palmas sobre la losa fría*, lugar de incorporación de un mayor diálogo consigo mismo. Antes, su “proposición es apodíctica” (Cioranescu, 1989: 141).

²⁶⁵ La superación de lo metafórico en esta poesía acaece en “una esencialidad que no pretende la borradora de lo real sino su instauración, eliminando la elisión que produce la metáfora” (Talens, 2000b:

casos, la iteración fonética se suma a una predicación que, si bien puede parecer gratuita a primera vista, no deja de introducir un matiz de pertinencia en lo inusitado de su elección. El efecto que la similitud sonora consigue es abrir las puertas al sentido, hacer más plausible la atribución elegida. Lo fónico opera casi como edulcoración de lo sémico. Es la *imaginación fonológica* (Palenzuela, 1993: 24), la facultad creativa del sonido. Claro que esto podría haberse conseguido igualmente en verso. ¿O no?

Hay que tener en cuenta que la división versal habría sumado a esta labor de asociación y proximidad una jerarquía de la mirada, ahorrando ésta a divisiones que entorpecerían el efecto de ensartado que el poema en prosa procura para el ojo. Habría supuesto un énfasis, y desde ese momento una intromisión en la circularidad, la simultaneidad de lo percibido. Volviendo a la imagen del mundo como texto, del texto del mundo, título del bien celebrado ensayo que Sánchez Robayna dedicara a Góngora, recordemos la cita de Vico que abría ese estudio, en la que se alude precisamente al mundo y a la naturaleza como un “vasto cuerpo inteligente que nos habla con palabras reales” (Sánchez Robayna, 1993: 43). Pues bien, esa vastedad, esa extensión del cuerpo textual, su realidad, una forma de *reificación* de lo real, ¿acaso no aparece recogida con mayor cumplimiento por el poema en prosa y su compromiso acusado de verosimilitud expositiva, a su vez, una forma de *mímesis*? Si el poeta elimina todo signo de puntuación, permitiendo así que el poema crezca en un remedo total de la mirada, a su vez reflejo de la densidad no historizada del mundo, pautarlo versalmente habría sido contraproducente, toda vez que la pausa versal introduce una secuencia de respiración, o lo que es lo mismo, de puntuación. De medida, y aquí reverbera el otro gran referente de Sánchez Robayna, Francis Ponge. Y la única secuencia que el poeta parece querer seguir aquí es la del propio poema al decantarse en el periplo de su consecución.

316). La contigüidad como forma de proceder le viene muy bien al desarrollo discursivo del poema en prosa.

Habla el poeta en la conferencia ofrecida en la Universidad de Austin, donde desgrana claves creativas e interpretativas de su obra, de una labor de indagación que le ocupaba por los años que escribió *Tinta*. Y alude a la respuesta satisfactoria ofrecida por la símil del mundo como texto, “una metáfora que cubría la totalidad de la escritura” (Sánchez Robayna, 1999: 201). Satisfacción que le deparaba lo que él mismo no duda en denominar la *reconquista de un espacio verbal*. Bien que no mencione expresamente el poema en prosa, sí es lícito leer en sus palabras un reconocimiento implícito del papel otorgado aquí a nuestro objeto de estudio, remitido a una tradición muy clara, la de la Modernidad, y también remitido a sí mismo, *el espacio de la palabra en sí mismo*. En realidad, como también se observa en el ensayo sobre Góngora, la metáfora del mundo como texto es una forma esencial de la tan mal entendida metapoesía, un caso excelso de metalenguaje. Recorrido que, en este poema, culminará en cenit, tras un diálogo o intercambio de percepciones entre la muchacha y el mar, espejo suyo. Una afirmación del propio poeta recogida entre paréntesis en su diario viene a ubicar con justeza lo que la metapoesía tiene de materialización, el poema, del poema del mundo. Dice allí: “Sospecho que en mi propia escritura lo metalingüístico ha desempeñado el papel de una suerte de *purgatorio* de la palabra, una indagación sobre los límites de la materialidad. Creo que ese aspecto ha pasado después a la trama misma de la palabra” (Sánchez Robayna, 1996: 165).

La fusión, al igual que la tensión, que veíamos antes, alcanza así valor vertiginoso en este texto penúltimo, y el trasiego afecta al léxico que se funde también, *labilascivos*, *lupuloleaje*; y, en último término, aunado en una imagen casi mística en su contradicción, *cenitza*, en la que la amalgama quiere suponer un triunfo, cual del pájaro fénix, en la propia y consuntiva deflagración²⁶⁶. Victoria, nuevamente, del lado del

²⁶⁶ De nuevo el Sánchez Robayna estudioso de Juan Ramón muestra coincidencia teórica con el edificio práctico levantado en *Tinta*. Véase si no cómo asocia al de Moguer “con una de las tendencias centrales

texto, pues perdura “sobre la arena de ceniza el lupuloleaje de cenitza” (Sánchez Robayna, 2000: 121), es decir, sobre el elemento natural, vence el artificio textual. El efecto buscado, sin embargo, es una fuga del sentido. Obsérvese cómo entiende este recurso el poeta en la obra de Haroldo de Campos: “el texto en prosa planteado como imantación o adherencia infinita de objetos y motivos, como absorción de paisajes y figuras, ‘condena’ a la prosa a descargar [...] todo objeto exterior a ella misma” (Sánchez Robayna, 1985: 106). En el caso de *Tinta*, la finitud de los textos –“el mundo de las palabras es un mundo finito” (Sánchez Robayna, 1985: 139), ha traducido de Ponge–, así como la utilización del recurso sólo en tanto que medio y no fin, establece debida distancia para con una obra casi programática como *Galaxias*, la cual, no obstante, toma como referente, pues no en vano ha hablado de ella en estos términos: “En las *Galaxias* tiene lugar el *arquetipo* del poema en prosa, el paradigma de una de las formas poéticas para Mallarmé más ‘peculiares y caras’ a nuestra época” (Sánchez Robayna, 1985: 109). Está claro que de ese paradigma, de ese arquetipo, Sánchez Robayna parte para crear su propia obra, ofrecida en forma de breves poemas, muy adscrita a la insularidad del paisaje frente al que se erige, mundo como texto que busca desocupar, suplir en su propuesta de texto como mundo, “abolición de fronteras; movilidad de la escritura: escenificación y representación textual” (Sánchez Robayna, 1985: 109). La victoria del poeta ha sido, como acaba aclarando en las palabras finales de este artículo centrado en Haroldo de Campos pero extensible a su obra, un lance de creación muy específico: el triunfo de la imaginación –“el encuentro del hombre con una verdad de la imaginación: una verdad de la imagen” (Sánchez Robayna, 1985: 177)

de la poesía moderna: la de la creación verbal, el ‘furor fónico’, la palabra montaje” (Sánchez Robayna, 1985: 58). A ambos une Haroldo de Campos en su prólogo a *Tinta*, donde habla de “la música supra-segmental de la entonación, la prosodia como partitura translúcida, que accede a visibilidad” (de Campos, 1981: 10). Y J. A. Millán (1989: 34-35; 1986: 9) ha visto certeramente cómo esta preeminencia de la palabra, incluso por encima de la unidad compositiva oracional, está muy relacionada con la irrupción del poema en prosa como nueva forma de lo literario. Se puede rastrear toda una tradición al respecto que ya inaugura Bertrand y continúa con Rimbaud, Mallarmé o, posteriormente, Eluard, Ponge y Michaux.

-. En última instancia, el edificio textual exento, no dependiente del mundo sino elevado él a condición de mundo, asume con su representación una suerte de *transparencia*, algo que el poeta ha descrito magníficamente en tanto *que ética sin referente* (Sánchez Robayna, 1985: 113).

El poema final, “El espejo de tinta”, asume en su título ya la confluencia escenificada a lo largo del libro entre mundo y texto. Si la bañista se miraba en el azogue del mar, dejando que algo fluyera entre ambos, el mercurio del poeta aquí es la tinta: “EN el mar del papel la luz extinta llama a otro mar que anochece súbitamente” (Sánchez Robayna, 2000: 122). De ahí el vocablo compuesto más repetido en el poema, *olalínea*, una forma de fluidez de un ámbito a otro: *hoja núbil del aire escritura del agua olalínea*, fusión de unidades mínimas de, respectivamente mar y texto:

Lleva a superficie el aire o corriente nocturna del subtexto marino [...], determinando en ocasiones crisis verbales como golpes de olas encontradas: “lupuloelaje”, “cenitza”, “olalínea”, “ola luz”. La crisis absorbe el espacio blanco de separación entre palabras. Lo sustancializa y metafórica. A la par, el lenguaje recupera su energía matriz (Domínguez Rey, 1988: 145).

Nuevamente, el sistema. Y, de nuevo, un rasgo estructuralista, la convicción de que el mundo es texto –“escribir no tiene otro sentido que como lectura del texto del mundo” (Sánchez Robayna, 1985: 125)–, sistema regido y legible por la acreción de cuentas ensartadas en el rosario de la mirada. Y sólo desde ésta, parece necesario concluir, validable, como escenifican todos estos poemas en su final, una recalificación del mundo en texto.

Ahora bien, esta equiparación, la naturaleza especular de lo escrito para con el mundo, nos habla de categorías que exceden la pura noción de poema para ir a la de texto. Por eso en este poema final, la unidad mínima de composición no es el verso, sino la línea, *olalínea* en la fusión singular: la ola o bien la línea, y la unión de ambas,

espacio sintético (Domínguez Rey, 1985: 5). Es decir, el poema en prosa es buscado conscientemente por Sánchez Robayna para el más estructuralista de sus libros, aquel en el que indaga en la creación de un poema total, una categoría textual que baste como trasunto escrito del mundo. Por eso recurre a la forma poética que más acusadamente lleva la mirada hacia una nueva visualidad; que explora sin ambages la decantación del discurso en su propia progresión y prescinde de señalizaciones impuestas; que mejor puede reproducir la idea del mundo como tupida red, del texto como tapiz; que con mayor claridad ofrece un anverso para la luz del mundo: la tinta, continuamente presente, luz negra que hace posible con su presencia la manifestación de ese mundo otro en la lectura. Si, según lo pone Jenaro Talens (2000b: 313), la originalidad de Sánchez Robayna con respecto a la tradición neobarroca en la que se instala, su forma de hacerla crecer, es el giro que establece desde la voluntad de desentrañamiento del mundo hacia la confección del mismo a través de la mirada –*desde* la mirada, diría Talens–, el poema en prosa le sirve inmejorablemente para tejer un tapiz de suficiencia. Un tejido de totalidad suficiente. Un *texto total*²⁶⁷.

11. 7 El nuevo modelo de *Fuego blanco*

Diez años más tarde vuelve Andrés Sánchez Robayna a transitar la senda del poema en prosa. En *Fuego blanco*, 1989-1991, nuestro objeto de estudio ocupa la parte central y varias páginas de la tercera y última. Entre éstas, es notorio, el poema que da título al libro, como antes *Tinta* se generaba en torno a un núcleo homónimo. Tenemos

²⁶⁷ En su estudio de la obra de Sarduy, Sánchez Robayna (1999: 56, 58) alude al triunfo de la imaginación, del proceso de representación textual sobre la propia realidad, vista como vacío por esta tradición. Creemos que esa carencia de mundo, ese *horror vacui*, no es sentida como tal por nuestro poeta, quien no renuncia, como hemos señalado, en el signo al siglo, sino que lee la potente existencia de éste en aquel. Su ejercicio entraría más bien dentro de lo que él mismo ha señalado como el barroco de la levedad, una cualificación histórica del Barroco clásico.

que pensar, pues, que el cultivo del poema en prosa dos libros y varios años más tarde responde a intención clara y nada gratuita. La diferencia entre ambos modelos, sin embargo, es palpable, como ha recordado Benigno León (2000: 354), quien relaciona los poemas en prosa de *Fuego blanco* con la poesía final de Juan Ramón Jiménez.

Y lo primero que sorprende en un vistazo inicial es la entrada en este nuevo poema en prosa de pautas, si no versales, sí de una alternancia que concede pábulos notable a la oración en suficiencia de sí misma, pues el discurso se divide en periodos, y éstos conocen, bien la longitud escueta de una frase equiparable en longitud a un verso corto, bien la amplitud generativa que deviene todo un párrafo. La diferencia para con *Tinta*, en el que la cortedad combinatoria de los formantes, en muchos casos derivaciones de la matriz inicial, daba al poema una naturaleza sincopada en su progresión, es clara, y aquí el discurso parece más leal a lo que se conoce como rasgo del ritmo de la prosa, el ritmo del pensamiento. Temáticamente, los elementos son a primera vista los mismos, la naturaleza. Ahora bien, frente a la comparecencia objetiva que procuraba el modelo de *Tinta*, una apuesta por la representación más objetual que culminará en la disposición casi mimética de *La roca*, aquí todo se informa de una historiada evocación, predominando el tiempo verbal de la diégesis: “En otro tiempo se deslizaron sobre estas escalinatas las enormes cascadas” (Sánchez Robayna, 2000: 281). Frente al mundo que surte en *Tinta*, *Fuego blanco*, el mundo en su calcinación, ofrece la mirada que lo evoca. La consiguiente lección de madurez atañe, no obstante, no tanto a lo que podríamos llamar pericia en la composición, como al propio hecho biológico del crecimiento y la considerable dosis de nostalgia que lleva en su acarreo. Frente a esos poetas jóvenes que ya son viejos a los veinte años y se entregan a la confesión impúdica de un *illo tempore* ignorado, viene en *Fuego blanco* la abrasión efectiva de lo ido. Su

narración: “Ardió durante todo el día, y aún pude ver las brasas sobre los círculos nocturnos” (Sánchez Robayna, 2000: 290).

La tupida objetualidad buscada en *Tinta*, una intención clara de enfangar el propio texto en la materia que lo constituye, venía a explicar la ausencia de puntuación, con lo que la necesaria articulación del discurso se dejaba de la mano de la iteración fonosemántica. Lo hemos visto. La renuncia a todo tipo de ingerencia en el hacerse texto el mundo llevaba allí no sólo a prescindir del patrón anticipatorio del verso; se anulaba toda violencia de la espera también en la negativa a imponerle al poema en su germinación necesaria, verosímil, natural, la plantilla de la puntuación. No se trataba de una voluntad oscura y dudosamente experimental. Recuérdese que *Tinta* se publica pasada la necesidad coyuntural que pudiera haber en los brotes iniciales de poesía en prosa con la década séptima. La ausencia de signos tipográficos es un recurso más para instaurar la propia condición signica del texto.

Pues bien, llama la atención en *Fuego blanco* la entrada de ese orden o pauta en el poema. Ya nos hemos referido al uso de la oración a modo de unidad combinatoria; al periodo elevado a la condición de tracto articulatorio del poema, bien en frases cortas o desarrollos paragrafícos. Pero el periodo puede también, y aquí es donde más se distancia del modelo anterior, ordenar el discurso dentro de un mismo párrafo. De manera que lo que antes avanzaba a tramos de iteración fónica y semántica, discurre ahora pautado en escueta progresión apositiva, en alternancia que renuncia a todo atisbo de repetición y hace de la unidad oracional patrón de uso y cambio. Un ejemplo magnífico lo tenemos en el poema “Pájaro”, el cual transcribimos íntegramente a continuación. Y sobre el cual llamamos la atención, pues, como en algún texto de Panero analizado más arriba, se hace posible alternar el propio título con el párrafo inicial, el cual a su vez, con un pie tomado de San Juan de la Cruz; es susceptible de

articularse con la línea final, la cual lo subsume y cualifica. La progresión asume en su sintagmática naturaleza un paradigma. El ritmo del pensamiento es capaz también de desarrollar todo un arte combinatoria:

Pájaro

Oscuro y dulce, un pájaro, en la celeridad. Brotó en el aire negro. Cóncava mano cálida el espacio, propicia el aura que llegaba desde el acantilado hasta los zócalos, en el amanecer. El aspirar del aire.

Se hizo carne en el aire (Sánchez Robayna, 2000: 292).

El avance del poema hasta la culminación última del sentido no puede ser más diverso con respecto a la compacidad, la naturaleza mostrenca, del modelo en *Tinta*. Y nos parece significativo que en aquel libro la comparecencia del pájaro fuera limitada precisamente a su ausencia: “ya no hay pájaros” (Sánchez Robayna, 2000: 109), absorto como estaba el poeta en la cartografía sistémica de su entorno. Pues bien, aquella abstracción –y conviene tomar este concepto con sumo cuidado, alejarlo, por ejemplo, de la equidistancia con que se le suele enfrentar a realismo, pues no están reñidos entre sí ambos términos–, ha dado paso en feliz acto de creación al elemento substantivo, a este “Pájaro”. De manera que si allí aludíamos a la golondrina de Ramos Sucre, la fusión que para el poeta venezolano supone ésta de medio y fin, proceso y presencia, una condición aerodinámica que nosotros hemos hecho emblema del poema en prosa, aquí el ave, por así decir, ha tomado ya forma y es pájaro: “Passaros de prata, o Poema / ilustra a teoria do seu vôo” (de Campos, 1992: 12). Cualificación de aquel poema en prosa de *Tinta*, éste de *Fuego blanco*, supone un paso más en la evolución de esta poética, de igual modo que la especie *pájaro* cualifica al género mayor, y anterior en el tiempo, *ave*.

Cabría hablar finalmente de cómo la escritura en prosa de Andrés Sánchez Robayna ha buscado nuevos caladeros: el diario, concretamente. Se podría aventurar la hipótesis de que tras *Tinta* el poeta desvía la proclividad prosística hacia el memorial, explicando así la ausencia de nuestro objeto de estudio en su obra estrictamente poética tras esta fecha. En el prólogo a su libro de diarios, *La inminencia*, levanta acta muy concreta del inicio de la actividad memorialista: “A MEDIADOS del mes de julio de 1980, a la vuelta de un largo viaje me vi escribiendo unas notas cuyo significado ignoraba yo entonces del todo” (Sánchez Robayna, 1996: 9). Pero convendría aclarar el papel de *Fuego blanco* en esta evolución, máxime teniendo en cuenta que la datación de este último, a finales de la década octava, coincide con el abanico cronológico de su primera entrega diarística, 1980-1995. Se haría necesario, además, dejar claro el género que sondea Sánchez Robayna en sus diarios, pues, a diferencia de otros poetas –un caso podría ser el cernudiano *Ocnos*– que buscan en sus poemas en prosa caudal más autobiográfico, la selección de nuestro objeto de estudio por parte de Sánchez Robayna responde siempre a una condición genérica absolutamente poemática. Es decir, al menos en *Tinta* y *Fuego blanco*, sus dos libros de poesía que recogen poemas en prosa, su modelo, por ponerlo según la formulación de Marta Agudo (2003: s. p.), nunca oscila azarosamente hacia el polo norte de lo especulativo, si es que la escritura autobiográfica lo es, sino que alberga siempre una centralidad eminentemente lírica la cual, si bien se aleja del polo sur que esta estudiosa centra en lo paremiológico, comparte con este modelo lo concéntrico y cerrado de su formulación. Ahora bien, ¿asistimos en sus diarios a un sesgo de lo memorialístico hacia los veneros líricos? ¿Es este nuevo mercado abierto por el diario entre nosotros para los lectores de poesía una tentación de lirismo para el poeta?

En ese mismo prólogo, ciertamente, invita a considerar que se haya dejado seducir por ese canto de sirenas: “me parece obligado decir que una buena parte de las páginas que siguen no tiene, para mí un alcance diferente al del poema mismo, ni una significación menor” (Sánchez Robayna, 1996: 11). Pero, si bien es justa la estatura de igualdad que el poeta quiere otorgar a ambos, equivalentes en alcance y en significación, parece claro que no ostentan igual *formulación*. La prosa que constituye sus diarios busca más un proceder teórico, es rica en caudal ajeno, la lícita y abierta incorporación de otros discursos visitados sin merodeos, con delectación; y viene abocada a preguntas y disquisiciones fundamentales a la hora de entender la obra poética simultánea, pero es bien diversa de ella. Algún retazo de evocación especialmente intensa se cuele, en aquellos pasajes que esquivan la inquisición teórica y recogen impresiones del natural. Y alguna de éstas, por una formulación especialmente sincrética arrima su ideario al de un poema en prosa. Pero Sánchez Robayna es buen conocedor de la tradición de nuestro objeto de estudio, y su pluma no vacila a la hora de entregarse a uno u otro formato, el ensayo de raíz memorialista, el poema en prosa. Bien que la constante frente a la que los dos se levantan sea la misma, un ideal de verdad en la carencia, una lucha, escenificada de modo más sufridamente explícito en el diario, contra el paso del tiempo. La victoria del poema es su queratinización formal, su aunada ofrenda de música y sentido; el diario por su parte opone al caudal en tromba lo escueto de una reflexión. Los vasos comunicantes se dan entre ambos, el poema que gira vertiginoso en torno a una verdad de extensión suficiente; el pensamiento feliz en términos y musicación felices. Pero el péndulo no oscila nunca tanto como para hacernos dudar de la condición genérica diferenciada en uno y otro, poema y diario.

No parece haberse entregado Sánchez Robayna al cultivo del poema en prosa en sus últimos libros. Ya en *Fuego blanco* el caudal de poesía en prosa era menor. La

centralidad con respecto a este libro de *Tinta* se aprecia en las alusiones a su gestación, mucho más frecuentes en sus diarios. Parece que su escritura fuera para el poeta un tramo central en su obra. Ya hemos deslindado este ejercicio de la proliferación en la década en que aparece de poesía en prosa en España. Tiene que quedar clara su apuesta consciente por la variedad genérica *poema en prosa* en todas sus consecuencias y conocimiento de la tradición, más allá de la necesidad coyuntural que supuso para algunos poetas al inicio de la década séptima el recurso de contravención a lo versal, un tipo inicial de muy marcados rasgos ideológicos. No obstante, no parece gratuito que fuera también en esa década cuando Sánchez Robayna escribiera *Tinta*, dando forma así a unos años de excepcional resurgimiento del fenómeno. En su caso, el cultivo del poema en prosa va ligado también a una voluntad de crecimiento. Bien que de forma diversa a otros coetáneos suyos que lo abandonaron cuando empezaron a sentirse seguros en el uso del verso. Sánchez Robayna se dedicó al ejercicio de la poesía en prosa por razones mucho más profundas, menos contestatarias, o imbuidas de una contestación que iba más allá de lo puramente ideológico para insertarse –¿cuándo no es así en toda auténtica poesía?– en lo formal, vale decir la conformación de un sentido.

12. JENARO TALENS: LA PRÁCTICA METAPOÉTICA DEL POEMA EN PROSA

12.1 El debate en torno a la metapoésía

Juan José Lanz (1994: 74-75) recoge la polémica en torno al fenómeno metapoético según es ejemplificado por los llamados poetas de los setenta en España. De acuerdo con este estudioso, sería el tratamiento dentro del propio poema de cuestiones relativas a su composición, lo que comúnmente se conoce como metapoésía, “uno de los rasgos que caracterizan de modo más definitorio a la generación del 68” (Lanz, 1994: 74). Y adelanta que se trata de un debate teórico mantenido con especial lucidez por Carlos Bousoño y Jenaro Talens –también incluye Lanz el testimonio de Ignacio Prat²⁶⁸-. Por un lado está el análisis de Bousoño en el prólogo a la obra poética de Guillermo Carnero. Allí el académico quiere ver en la metapoésía una respuesta al predominio que ejerce el lenguaje del poder y cómo aquella desvela los mecanismos de manipulación y la vaciedad de éste. Talens, por su parte, también en prólogos a la obra de otros poetas, no habla en ningún momento de revelación alguna, sino de una suerte de gratuidad del texto artístico, ajeno a todo fin que no sea sí mismo: lo poético vendría a reducir lo metapoético a su misma esencia. El blindaje del poema no admitiría, según esta última hipótesis, meta-componentes: todo es poema. El grado cero de éste no entiende de *metas*. Existe lo *poético*. Leopoldo Sánchez Torre ha resumido con precisión la novedad que aporta Jenaro Talens al debate: “el valor desenmascarador del Poder que podemos atribuirle a la metapoésía no es un rasgo singular de ésta, sino un valor añadido que le viene del hecho de ser poesía” (Sánchez Torre, 1993: 153). Según Asensi (1986: 337), la metapoésía no desvela nada, tal y como quería Bousoño, dado

²⁶⁸ Prat coincide parcialmente con Bousoño, sobre todo en lo referente a los inicios de estos usos metapoéticos por parte de los poetas a estudio. La evolución de su pensamiento al respecto le lleva, en una segunda etapa de su análisis, a ver más bien la existencia de una autocrítica innegable en esa práctica metalingüística. Ya había hecho alusión a la corrección que Talens venía efectuando de la excesiva trascendencia presente en las tesis bousoñianas (Prat, 1982a: 119); con sintonía considerable para con la actitud (meta)poética del propio Talens (Prat, 1982a: 118, 121).

que pese a retirar la supuesta máscara del lenguaje del poder, implanta en realidad otra. Echa en falta este crítico, por otra parte, en Talens un mayor valor constructivo en su contravención a Bousoño, pues aboca la hipótesis de este último a la inexistencia sin erigir nada en ese vacío (Asensi, 1986: 363-371).

Otro estudioso de la obra de estos poetas, José Luna, llega a afirmar que “es con los ‘novísimos’ con quienes la reflexión metapoética se convierte obsesivamente en el tema principal de sus obras” (Luna, 1991: 45). Allí mismo, con una interpretación sugerente y arriesgada, equipara la hipótesis de Bousoño acerca del papel crítico de la práctica metapoética con la función de la poesía social, entendiendo que poeta y metapoesía liberan el lenguaje de su carga totalitaria y represora. No obstante, José Luna (1991: 46), quien recuerda también que la metapoesía no es una invención novísima, se muestra crítico con la tendencia metapoética que conduce al hermetismo del poema, dado que llevaría a una suerte de culminación o extremo del culturalismo (Luna, 1991: 52). Y el último libro que analiza José Luna en su repaso a la tendencia metapoética, siguiendo una tríada propuesta por José Luis García Martín (1980: 48), es precisamente uno de Jenaro Talens, poeta que aquí estudiamos con detenimiento. Incluimos por ello estas palabras en las que ejemplifica la trayectoria emprendida hacia lo metapoético. Recordamos que Luna está denunciando un exceso de experimentación, y que lo percibe a partir de libros como *Ritual para un artificio* y *Taller*:

Esta concepción contemplativa de la poesía [...] de sus dos primeras obras se inclinará hacia el experimentalismo intelectual, tan proclive al juego con teorías literarias y citas en todos los idiomas, de sus obras posteriores. Ritual para un artificio pretende romper y superar el individualismo intimista en que se movía su obra anterior. El eje de la obra será la dicotomía entre la realidad y las palabras (Luna, 1991: 53).

¿Será gratuito, nos preguntamos nosotros, que precisamente al final de *Ritual para un artificio* se incluya un poema en prosa, y que la siguiente obra, *Taller*, de metapoético título, contenga un buen número de los mismos? ¿Viene el poema en prosa una vez más a romper ese individualismo intimista como en tantas ocasiones antes en la tradición? ¿Es lícito pensar, en última instancia, en la idoneidad de la poesía en prosa para tratar justamente de la tensión existente *entre la realidad y las palabras*?

Se trata de interrogantes que deberán ser atendidos en su justa medida. Pero para entender el debate en torno a lo metapoético en la década de los setenta parece ahora relevante que nos ocupemos del libro, ya citado antes, de Leopoldo Sánchez Torre, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, partes importantes del cual están dedicadas a la época que nos ocupa. La visión que sobre el fenómeno de la metapoesía ofrece Sánchez Torres es, se puede inferir, de apreciación meliorativa del mismo. Su aguda corrección de la hipótesis trascendentalista que Bousoño defendió en el prólogo a la obra de Carnero, por ejemplo, pasa por reintroducir el presupuesto mallarmeano en el debate, por circunscribir el ejercicio metapoético fundamentalmente al espacio del poema (Sánchez Torre, 1993: 155), y por la actualización y modernidad que da al estatuto necesariamente ficticio del mismo, no tanto un desencubrimiento como su problematización (Sánchez Torre, 1993: 153). En definitiva, y siguiendo la máxima haroldiana, “escrever sobre escrever é o futuro do escrever” (de Campos, 1992: 45).

Se trata de algo que ya percibiera Bousoño: “la realidad dada en el lenguaje, sólo en él existe. Las palabras nos remiten a un mundo que no es el de la experiencia, sino que el propio hecho poemático se ha encargado de construir” (Bousoño, 1983: 26). El exceso de trascendencia que sobre esta base construye —el que de estas palabras citadas quiera deducir la creación por parte del poema de su propio referente—, veremos, será la

principal corrección que Sánchez Torre efectúe sobre el sistema de Bousoño. Igualmente, frente a las dudas que entrañaba para José Luna el progresivo hermetismo del poema y el peligro de abocar éste a una disociación completa para con el lector, Sánchez Torre, siguiendo presupuestos ya defendidos en su día por Carnero (1983: 57), sostiene lo siguiente:

el fenómeno metaliterario, lejos de ser testimonio de un callejón sin salida para la literatura o de una moda pasajera, es una vía abierta para la renovación literaria. En efecto, no estamos, como algunos han sugerido, ante un síntoma de la muerte del arte ni ante un entretenimiento para experimentalistas diletantes; estamos ante un grupo de textos que han supuesto un camino para la transformación de convenciones y hábitos de lectura, que han abierto nuevos horizontes para la serie literaria (Sánchez Torre, 1993: 12).

Nuevos horizontes que se cifran en lo que acuña como *expectativa meta*, esto es: “la que nos hace esperar del metapoema una problematización de su carácter poético, es decir del resto de las expectativas de lectura, y que, a la vez, sirve para neutralizar esa problematización y leer el metapoema como poema” (Sánchez Torre, 1993: 118). Se cuestiona precisamente lo que de poético tiene el poema, y se circunscribe ese cuestionamiento a los límites del mismo. En otras palabras, nunca se lleva ese prurito de objetivación hasta un punto en el que peligre su naturaleza poemática, sí la poética.

Y según el análisis que este mismo estudioso hace, sin ir más lejos, del ejercicio metapoético de Guillermo Carnero, se aprecia una proclividad hacia la prosa nunca del todo manifiesta pero sí apuntada. Como ejemplo de ello aduce Sánchez Torre la cita que encabeza el poema “Discurso del método”, de Carnero, el cual “a pesar de declararse *poema* en dos ocasiones, presenta una forma cercana a la prosa” (Sánchez Torre, 1993: 106). Cercanía declarada en la cita de Dryden que encabeza el texto, y en la que se manifiesta la opción por un verso tensado hacia la prosa. Proximidad, novedad de vías expresivas, que hallan una forma de eclosión en la práctica metapoética del poema en

prosa llevada a cabo por el propio Jenaro Talens. Por lo demás, en otros poetas que transitan la senda de la metapoesía con asiduidad, el mismo Carnero allí, la entrada del elemento prosístico se viene a resolver más que en formatos afines al poema en prosa, en lo que antes señaláramos como la prosa del poema, es decir, un trasunto aparentemente especulativo que invade la trama retórica del texto, un intento de llevar la *inapelable prosa* (Sánchez Torre, 1993: 122) al recinto configurado del poema. Metapoesía, en cualquier caso, esgrimida a modo de conocimiento en y por el poema. Y aquí, como señala muy bien Sánchez Torre (1993: 126) los poetas del setenta entroncan con una preocupación estética ya conspicua en poéticas de la promoción anterior, la del cincuenta. Y es precisamente esta reinstauración del valor metapoético en su naturaleza de poema y no de discurso crítico o con voluntad crítica lo fundamental de la aportación de Sánchez Torre. Incluso el mismo Ignacio Prat habría caído en un entusiasmo excesivo por las capacidades críticas de lo metapoético (Sánchez Torre, 1993: 154), fenómeno que, como ya enseñó la última promoción de posguerra, tiene lugar en un discurso que se quiere como proceso, más que como resultado (Sánchez Torre, 1993: 258), en lo fundamental poético, nunca teórico ni crítico, y que es fundamentalmente eso, *poema*. Extremar esta lectura del fenómeno metapoético, olvidar que se trata de la propia naturaleza del texto poético, lleva a sobrevalorar sus posibilidades críticas, que es el error que habría cometido Bousoño. Ahora bien, tal desenfoque provoca una nivelación mayor al no percibir el potencial de cuestionamiento que todo poema ostenta en tanto que discurso. Y sería esto último lo utilizado por parte de la crítica e incluso por algunos poetas para equiparar metapoesía con torremarfilismo, con una forma de escritura de espaldas al mundo, cuando se trata precisamente de una forma extraordinariamente comprometida de estar en él, pues implica extremada consciencia del lugar *desde el que* se produce esa escritura.

Pero parece ya oportuno que nos ocupemos de los lugares en los que Jenaro Talens ha tomado parte en el debate acerca de lo metapoético. En 1979 el poeta, traductor y ensayista participa en un simposio internacional de semiótica con su ponencia "Práctica crítica y reflexión metapoética". Si bien no se trata de su primera aproximación al asunto –Pedro Provencio recoge artículos anteriores, además de algunos extractos publicados por Talens como obra poética–, sí parece el basamento fundamental del rico y complejo edificio teórico que el autor desarrollaría paralelamente a su producción. Allí parte de la base común que informa todos sus escritos: la dificultad de atezar con una teoría rígida lo que sólo se comprende y manifiesta en la ductilidad de la praxis. Una praxis, la artística en general, que no consiste tanto en comunicación de contenidos como en expresión de su propio sentido: "si la obra *expresa*, mostrándose, es porque no existe una lengua capaz de *decir* lo que muestra, expresándose" (Talens, 1980: 232). Y es esa *sobresignificación* lo que garantiza la novedad de la obra en un entorno, el de la tradición, que siempre amenaza con engullirla, consabida la máxima de que todo está ya dicho; garante que lo es de su propia existencia como obra con respecto a otras que también son producto de lenguaje. La motivación de Talens en este artículo queda clara: "La cuestión es importante porque obliga a replantear un tema muy a la orden del día en la actualidad: la metaliteratura, y más concretamente, la ambiguamente llamada metapoesía, propia de la generación española surgida con posterioridad a 1965" (Talens, 1980: 232). Superada la necesidad de comunicar y significar, el texto poético queda instalado en la producción dirigida –éste es su poder, su "restricción semántica" (Talens, 1981:12)– de sentido. Un sentido que se traba en relación con el universo, no real, sino literario, "la realidad conformada históricamente como literatura, las otras obras" (Talens, 1980: 234). La relación dialéctica no es con la naturaleza, pues, sino "con los productos de la ideología"

(Fernández Serrato, 2002: 64). Y no otra cosa accede al lenguaje que lo por él codificado; y no otra cosa tiene poder relacional como referente de la literatura que lo acotado por y en el lenguaje. Que una obra subraye esta voluntad relacional para con lo anteriormente escrito no nos habla de una nueva condición, sino de un nuevo grado, de una disposición particular, una *función* metapoética, nunca un lenguaje metapoético constituido como tal, algo que requeriría subdivisión en unidades ínfimas. De la dificultad que tiene lo metaliterario para satisfacer esta condición Talens deduce su conocida hipótesis: “La metaliteratura no existe, o bien no existe la literatura: ambas son una y la misma cosa” (Talens, 1980: 234). La metapoesía no existe, pues, como *genus* o variedad aparte de la poesía dado que no presenta constitución diversa a ésta; y dado, también que la propia poesía en su imposibilidad de referencia no conoce otra naturaleza que su relación representacional, vale decir (meta)poética.

De este punto, el autor pasa a uno directamente relacionado con él y que había ocupado, recordemos, la atención de Bousño: la supuesta labor de desenmascaramiento de los mecanismos represivos de poder que lleva a cabo la metapoesía. Se trata, en todo caso, afirma Talens, de una capacidad no inscrita en la voluntad de análisis o reflexión del poema, sino en su propia existencia, en el hueco a lo real que el poema abre en su gratuidad. Ahí, en esa ausencia –ausencia de mediación, de voluntad mediatizadora– es donde radica su denuncia:

Es el tercer tipo de lenguaje apuntado antes [el lenguaje crítico] el que aborda esta problemática, no usando de aquél como medio sino simplemente usándolo, dejándole hablar, dejando que el deseo hable a través suyo, como puro gesto gratuito, como placer (nada más subversivo en un orden levantado sobre el valor del dinero y la productividad que la gratuidad del goce), sin finalidad, por tanto, sin implicaciones de saber (es decir, de poder) ni juicios de valor (Talens, 1980: 235).

Cabe notar una afirmación tácitamente expuesta pero de relevancia aquí: no se trata sólo de que la metapoesía, dudoso constructo, según Talens, tenga capacidad de cuestionamiento, sino que ya la poesía en sí es discurso crítico por su mera existencia. Y lo es más que otros discursos, analítico, crítico, por cuanto que en su gratuidad puede sortear la opresión del poder. Como ha recordado Juan José Lanz (2000: 85) cabe leer aquí un mínimo punto de confluencia entre las tesis de Bousoño y la contestación de Talens, una aproximación a la hora de considerar el valor mínimamente subversivo del poema frente al discurso prefijado del poder. Y ese terreno más o menos común habla de cierto compromiso en el hecho poético. La diferencia, notable, por otra parte, estriba en el escepticismo del entonces joven poeta a la hora de vislumbrar cualquier medio de trasgresión efectiva y consciente desde el poema, la imposibilidad del margen, en una palabra; y, por otro lado, la búsqueda de dudosa trascendencia en el hecho poético a la que aún se muestra atento Bousoño²⁶⁹.

12.1.1 Lectura de la cuestión metapoética apud Talens

Posteriormente, Talens denuncia la propia función que la metapoesía, en tanto que categoría comúnmente asumida por la historiografía literaria, habría tenido en la constitución de un canon incuestionable de obras, un ámbito no criticado y convencionalmente aceptado en el que se daría *lo poético*, vale decir, la Poesía con mayúscula (Talens, 1992: 42). ¿Es la metapoesía, entonces, la variedad de poesía auto-

²⁶⁹ Una lectura autorizada del difícil lugar que hemos intentado ilustrar en el pensamiento teórico de Talens es la de Susana Díaz (Talens, 2002b: 25-27). Para un intento de llevar el debate a mayor calado, véase: “Damos la razón a Talens al negar la metapoesía, pero al mismo tiempo debemos reconocer la existencia de una efervescencia de *dictums* en el interior de la ‘estructura-manifiesto’ que no se limita a ser texto únicamente, sino que como texto, en condición de texto, habla: diríamos: es lo que habla del texto” (Asensi, 1986: 371). Ha coincidido por otra parte Prieto de Paula (1996: 230), quien salva el espinoso término de la metapoesía proponiendo en su lugar el de *poesía refleja*, en cuestionar el valor subversivo que Bousoño veía en lo metapoético, pues, si bien se le podría asignar un poder *desvelador* de los mecanismos de poder, es dudosa su capacidad *debeladora* de los mismos.

refleja que se critica a sí misma? O, más bien, infiere Talens, ¿la variedad de Poesía a la que se le permite un estéril auto-cuestionamiento dado que así se desvía toda posible crítica del centro común y convencionalmente aceptado? Y así se entiende mejor su epígrafe en esa introducción a la poesía de Panero: *la coartada metapoética*, la excusa adelantada para satisfacer el pensamiento crítico y dejar intonsa la supuesta verdad o esencia poética. Tal y como se quiso entender el concepto de metapoesía en el entorno del surgimiento novísimo, pues, se trató, aclara Talens, de un intento de esencialización, de alejamiento de lo poético de toda contingencia y comunión con el espacio y el tiempo del que en realidad es hijo todo producto artístico y también poético. Y una consecuencia palmaria de ello es que se cercena la capacidad del discurso poético para criticar otra cosa que no sea a sí mismo, que se lo aleja de su función de incidencia y cambio sobre la propia realidad. Según este análisis, una vez abortado todo vislumbre de acción política –“ya que aquí anda de por medio la cuestión del ‘poder’” (Talens, 1992: 42)–, este encumbramiento de lo metapoético no viene a ser sino la constatación y generalización de una poesía profundamente conservadora. Lo que pasaba por ser mecanismo de contestación, bandera alegremente asumida como generacional, es denunciado por Talens como uno de los factores que permiten la continuidad de ese poder supuestamente contestado. No hay que olvidar las palabras con las que Pedro Provencio, en su panorama poético de la generación de autores que aquí estudiamos, define la mirada crítica de Talens: “una postura activa, vigilante ante su propia escritura, con lo que se opone a gran parte de la poesía de su generación, autoproclamada inactual, atemporal y directamente surgida de la frente de Júpiter” (Provencio, 1988: 158). Tras el exceso metalingüístico con el que alegremente se etiquetó a los poetas del setenta, incómodo marbete que los miembros más lúcidos no tardaron en denunciar como opresivo y simplista, parecía comprensible el giro que la poesía española daba hacia

corrientes que buscaban reinstaurar al sujeto dicente, en una u otra dicción, en la arboladura retórica del poema: los años ochenta conocen así el auge de la llamada poesía de la experiencia.

Porque es sintomático que una de las antologías llamadas a constatar el cambio de tercio, también a consolidarlo, la de Julia Barella (1987: 14), proclame su hastío no sólo ante el culturalismo, sino precisamente ante la metapoésía. Allí se defiende una poesía que conscientemente se quiere desvincular de todo espíritu de vanguardia. Otro síntoma. Es sugerente trazar aquí un paralelismo, todo lo remoto que se quiera, con la situación en Estados Unidos, donde los *language poets*, coetáneos de los poetas de los setenta, también coincidentes con éstos en la (pre)ocupación lingüística, y en la des-sentimentalización del hecho poético, la también llamada *generación del lenguaje*, dieron paso tras ellos y a su contra a estrategias de índole figurativa menos centradas en el hecho lingüístico y, también, es notorio, a una nueva sentimentalidad. Y parece que, en España, el pistoletazo de salida para ese giro hubiera sido el artículo de Luis Alberto de Cuenca en el que precisamente tiraba por tierra los presupuestos que habían amoldado este marbete para su generación. La autocrítica, que no ahorra acidez, parece un borrón y cuenta nueva para dirigir la voz hacia nuevos caladeros. Un sendero de depuración que busca marcar el nuevo signo experiencial de los tiempos y que fue convenientemente balizado por parte de la crítica²⁷⁰.

²⁷⁰ La propia Barella (1998: 15), al caracterizar esta poesía hegemónica, desestima el marbete de *experiencia* y prefiere el de *poesía de los 80* o *poesía de los 90*. Al asociar un tipo de poesía a una determinada década, da a entender que ésta fue la única. Eso mismo le lleva a englobar en la tendencia dominante poetas como Diego J. Jiménez, o Cobos Wilkins; o a indiscriminar la inclusión de, por ejemplo, de Cuenca a la vez como practicante del modelo de los setenta y de esta nueva sentimentalidad, en un intento, quizás, de proponerlo como ejemplo. Pero lo más sintomático es el modo en que aborda dos puntos cruciales: el sujeto y la realidad. Del primero, se celebra la nueva entrada del sentimiento del poeta y el alejamiento de la preocupación metalingüística (Barella, 1998: 14), en un anhelo cuestionable de captación de la atención lectora, pero reinstaurando criterios identitarios tangencialmente opuestos al ideario de la modernidad tal y como se presenta en el sujeto talensiano, por ejemplo. Como se ha recordado: "Este sujeto en conflicto consigo mismo, con su imagen y con el tiempo, aparece raramente en nuestra poesía" (Cañas, 1989: 52). A la realidad, curiosamente, se la describe en términos de falsedad (Barella, 1998: 17), contradiciendo el realismo que la poesía figurativa proclama. Para un enfoque más favorable, véase Barella (1983: 72-73). Parece que la crítica evolucione con (una parte de) la poesía.

Pero volviendo al caso que nos ocupa, el propio Talens dejó ya claro cuál era la alternativa en sus notas para la antología de Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos*, de 1974. El camino a seguir no se bifurca entre una poesía personalista y otra que cuestiona supuestamente los medios expresivos al criticarlos dentro del poema:

Ambos no son sino las dos caras de una misma moneda. El objeto de la poesía no es su autocontemplación sino colaborar a la transformación de la realidad, de ahí que su materia no sea, como quería Stevens, la propia poesía, sino el análisis de la manipulación de los hombres en la Historia a través del lenguaje. Constatar los medios sintácticos, morfológicos, técnicos que lo hacen posible es únicamente una primera etapa, nada más. Entre esta última postura y la doble citada con anterioridad es donde la verdadera alternativa se establece (Talens, 1974: 281).

Estas notas de Talens contrastan en su complejidad y ambición con las parcas poéticas que muchos otros de los poetas antologados redactaron para figurar al frente de su selección. En algunos casos, ni siquiera eso, dejación que es asumida con fina ironía por José Batlló en el prólogo. Las bases fundamentales del edificio teórico talensiano —una arquitectura siempre demediada por la propia validez del poema, algo que Talens deja claro ya aquí y será una constante en su pensamiento—, aparecen en estas “Notas sobre una práctica particular”. Se da ya, por ejemplo, una formulación que luego no ganará en claridad, sí en complejidad, sobre la estatura exacta del sujeto poético, su impersonalidad, “entendiendo ésta como re-distribución del sujeto, no como anonimato” (Talens, 1974: 277). Se adelantan también argumentos fundamentales frente a las objeciones de experimentalismo gratuito con que fue recibida gran parte de su poesía en aquellos inicios. Talens deja claro aquí cuál es el verdadero norte en toda aproximación a la erróneamente denominada metapoesía: “el trabajo sobre los elementos formales, la problematización del estilo no tienen por qué entenderse como divertimento estetizante o evasivo del escritor, sino, antes bien, como trabajo tendente a desvelar los

mecanismos de significación” (Talens, 1974: 278). No se trata, en definitiva de la elaboración poética, sino de un intento de clarificación acerca del *modus operandi* de la escritura. El montante de su debate frente a Bousoño –la escasa relevancia de lo metapoético como desenmascarador de nadie– también se encuentra ya aquí: no se trata de señalar el engaño, sino de delatar en última instancia quién lo utilizaba, pues “no es una cuestión de retórica” (Talens, 1974: 280), clara delimitación de dónde está en realidad el compromiso en poesía, no la confusión que algunos entendían por contestataria. El que García Martín (1980: 53) se hiciera eco de sus palabras en la antología que pretendía liquidar para la práctica de la poesía en España a la promoción de Talens, a los miembros de la misma que no mostraban visos de renunciar a su *irredenta pedantería*, tal y como lo puso el crítico, muestra dónde se libraría el lance en los años sucesivos; o, mas bien, quién utilizaría los mecanismo denunciados por Talens y con qué fines hegemónicos. Sin ir más lejos, un repaso que se quiere de conjunto a la década que nos ocupa despacha el debate metapoético aludiendo al poema “como esencialidad y referencia de sí mismo. De ahí que los temas de inspiración nacerán de su propio hacer poético ante la falta de querencia por penetrar en los acontecimientos tanto ajenos como personales” (Galanes, 1983: 60). Es precisamente esta noción de metapoesía la que Talens busca dinamitar con una inmersión radical en las consecuencias políticas, no sólo retóricas, del decir yo en el texto. Se trata de una noción, como vamos viendo, solidificada y ya asumida por la crítica en los primeros años de la década octava: la del *culturalismo crítico, técnico y estético*, gaveta de excesiva generalización pormenorizada por la crítica en torno a rasgos eminentemente retóricos.

Y para este otro debate también ha encontrado palabras Jenaro Talens, en concreto en su más reciente compilación teórica, *El sujeto vacío*, de 2000. Allí recuerda que la

función crítica no depende tanto del *modus operandi* de la mirada como del lugar desde el que se mira. Así, si la metapoesía aventaba la atención del *hic et nunc* para ubicarla en un solipsismo periférico, el exceso de autobiografía en el poema, la limitación excesiva a las coordenadas espacio-temporales, no dan de suyo un mayor contenido crítico para con el hodierno circundante. No queda de ningún modo garantizado el extremo de que:

como se ha expuesto repetidamente por parte de determinada postura afín al realismo, en la historia reciente de la poesía española en castellano, hablar del "yo", es decir, utilizar la propia experiencia vital como soporte y contenido temático de la escritura, sea un modo de compromiso social frente al supuesto carácter evasivo del discurso crítico y metapoético (Talens, 2000: 26).

Parafraseando su ingeniosa lectura de Lewis Carroll, de lo que se trata es de saber quién manda, y una nueva poética del yo y sus circunstancias plegada a ese poder es francamente más retrógrada que otros discursos no por menos figurativos menos incidentes en su crítica al hegemónico. Si hacemos caso de las palabras de Juan Carlos Fernández Serrato al respecto, el debatible tema de lo autobiográfico, su siempre cuestionable presencia efectiva en el poema, será clave para entender la voluntad de vaciado del sujeto en la poesía talensiana. Según esto, ni siquiera en libros tan aparentemente autobiográficos como *Tabula rasa* es lícito adscribir a su autor a la corriente hegemónica de la figuración poética²⁷¹.

Y tampoco es lícito dividir su producción poética en dos etapas, antes y después de *Tabula rasa*, atendiendo al abandono por parte del poeta de una estética anterior a este libro. Esa simplificación, que quizá se quiere pedagógica, no deja de ser una prótesis para mejor taxonomizar una poética esquiva al entomólogo. No hay tal apostasía en puridad, a lo sumo ensayo de nuevos modos discursivos para una misma

estética subyacente (Fernández Serrato, 2002: 50-51). El mayor contenido biográfico que se ha querido ver en esta supuesta segunda etapa (Barella, 1988: 10) es muy matizable. El ciudadano Jenaro Talens Carmona no está más presente en sus poemas tras 1985, fecha del supuesto *corte*, que antes.

René Jara (1989) en su breve pero enjundiosa monografía sobre la obra de Jenaro Talens puede aportar datos para una configuración más nítida del pensamiento poético talensiano hasta aquí expuesto. Para este estudioso, Talens debe ser considerado uno de los primeros poetas posmodernos en la medida en que lleva a su obra la condición débil, escéptica y destotalizadora del tiempo en el que vive. Según Jara, el poeta moderno, aún vigente en su adscripción a supuestos ya caducos en nuestros días, se caracteriza por su creencia en una serie de constantes, fina película de valores que le recubre a modo de placenta y le protege, a la vez que le nutre, del mundo. Son esas creencias la de la capacidad ilimitada del lenguaje, la del poder de la representación, la posibilidad de erigir dentro de la obra un eliotiano *correlato objetivo* a modo de reflejo suficiente de realidad, el dudoso *compromiso*, y una creencia típicamente moderna en la inexpugnabilidad del sujeto. Pues bien, es precisamente en la negación de todas y cada una de esas creencias en lo que estriba la naturaleza posmoderna, y por tanto congruente con su tiempo, de la obra talensiana.

Si atendemos a la descreencia en el lenguaje para dar cuenta con suficiencia de la realidad, parece claro que sea ese escepticismo lo que avale la principal hipótesis de Talens: a saber, que entienda la actividad poética como total y esencialmente metapoética. Porque, fragmentadas las grandes totalizaciones culturales, quedan multitud de pequeñas historias: “La que nos cuenta Talens es precisamente una de esas historias: la de la creación de un texto que remite tanto al hecho de poetizar como a la

²⁷¹ *Tabula rasa* habría sido erróneamente leído como “tácito rechazo de los ideales de la estética ‘novísima’ o abrazo de la claridad ‘popular’ de la poesía ‘verdaderamente’ sentida y experiencial”

composición y constitución del poema” (Jara, 1989: 83). Dejamos para más adelante las implicaciones sobre el motivo del *work in progress* que estas palabras encierran a la hora de entender la selección de un formato poético como el poema en prosa. Por ahora nos interesa señalar que, una vez quebrados esos discursos abarcadores de la totalidad, la metapoesía no puede ser una variante del marco mayor poesía, sino la única superviviente del cataclismo anti-totalizador: empeñarse en esgrimir la función y el nombre de la metapoesía –no digamos hacerlo como bandera de un grupo que se quiso generación–, es mantener vivo el mito de que en realidad se está haciendo otra cosa que poesía. Estamos ante una forma acusada de sinceridad. Porque admitir que todo es metapoesía es en definitiva reconocer la extinción del mito totalizador y asumir la precariedad del medio; sus limitaciones. Pero también, y más honestamente que nunca, sus posibilidades.

La siguiente descreencia traída a colación aquí por Jara, la de la falsedad de las representaciones, incide sobre lo mismo: nada representa o refiere, ningún discurso poético lo hace, todo –nada– es. Dado lo cual, hay que deducir que la correlación no vale como pantalla o puente entre poema y realidad. También el correlato objetivo, en su calidad de representación, es una falsedad, una prótesis. Igual el compromiso: un posicionamiento, una escisión del escritor en hombre público. Pero el escritor, el poeta aquí, es su texto. Su compromiso, como el estilo según Meschonnic, es no tener elección. El compromiso de Talens nada tiene que ver con una denuncia literal desde el texto del estado de cosas, algo que –defiende Jara (1989: 86)– no dejaría de ser un reflejo más de una ideología. No. El compromiso pasa por denunciar los mecanismos de totalización *en* el texto. Esta poesía se compromete con la realidad en tanto que reconoce su incapacidad para abarcarla, nombrarla, y airea los huecos por donde hace agua el lenguaje: pone al descubierto su poder y la naturaleza de *constructo* de su

(Fernández Serrato, 2001: 14).

mecanismo. Y desde esta descreencia en la palabra profiere el único compromiso radical: admite que no otra cosa que una expectativa *meta* puede generar el discurso poético.

Y por último queda el sujeto, su supuesta inexpugnabilidad moderna. Si el sujeto posmoderno se manifiesta, más que como roca exenta o bastión, como montículo horadado por miles de túneles; y si el lenguaje no es otra manifestación que la red de opacidades que lo encubre –de nuevo la cuestión del poder– pero que no lo cubre del todo, el sujeto está vacío, el traje del emperador es inexistente, y la manera justa de operar, en cuanto que exacta, es precisamente “sometiendo a prueba la capacidad del sujeto para problematizarse a sí mismo: [siendo] el sujeto lector, por cierto, cada vez más un compañero de camino” (Jara, 1989: 86)²⁷².

El sujeto vacío, *empty subject*, designa en inglés el compartimento gramatical que por necesidad ha de encabezar la oración. Pero su vaciedad no es sinónimo de inexistencia. De hecho, este fenómeno se denomina también *dummy subject*, esto es, sujeto sustituto. Porque la idea de sujeto permanece. A fin de cuentas, lo que está en juego no es la mirada, sino el lugar desde el que se mira. Y el espacio que el ejercicio metapoético cumple ahí es clave. No tanto como un encumbramiento del poema *qua poema*, algo innecesario realmente, como la posibilidad de habilitar un espacio de problematización del objeto propuesto. Será fácil acusar de prácticas torremarfilistas a quienes se ejerciten así en su obra. Quienes, como es el caso de Talens, busquen hacer conflictiva, no acomodaticia, la convención versal escribiendo poemas en prosa de raíz musical endecasílabo. Pero su propuesta no es la construcción ideal de un espacio blindado en su mismidad, sino el lugar de confluencia de lo otro. Habría que estudiar en

²⁷² Véase: “imbricando indisolublemente al autor y al lector como productores y productos, causa y resultado del poema” (Díaz, 2003: 5).

el conjunto de su obra esa voluntad de problematización de la estructura del verso, su soniquete. Aquí nos ocuparemos de un aspecto de la misma.

Mas todavía poetas defensores de una poética tan poco autocomplaciente como la llamada del silencio siguen llevando la cuestión metapoética al terreno de los límites y su regodeo en la circunscripción que no logra romper: "el artista moderno no ignora que la única forma de innovar a su alcance es llevar hasta sus últimas consecuencias el inventario de sus limitaciones convirtiendo su actividad creativa en expresión de ese saber" (Amorós, 1988: 123). Aún perdura en estas palabras un tono de autocomplacencia. Habría que salvar para ello, como se propone hacer Talens, el exceso gestual, la pura ironía, el puro encerrarse en los límites marcados al enunciar, para hacer de su propio cuestionamiento toda una poética. Detrás no deja de estar una visión u otra del sujeto. Pues el exceso gestual también está en el apunte, un forma de focalización, un sujeto. Cuestionar éste, dejar que el poema acaezca sin él, a expensas de él o, incluso, pese a él, es una forma de eliminar el punto, el gesto. Por eso necesitará Talens en tramos importantes de su obra romper la mimesis versal, para entregarse sin gestualidades al flujo del canto, que no al subrayado del poema. La crítica a la excesiva gestualidad que puede suponer y que de hecho supone lo metapoético es salvada cuando no se circunscribe a glosar sus límites *—no escribe que está escribiendo que escribe*, por utilizar la fórmula del novísimo—, sino que rompe éstos en su autocuestionamiento —niega que se pueda hacer cualquier otra cosa que escribir—. Y por eso es importante el poema en prosa, porque cuestiona otro límite o suficiencia: el del soniquete versal, una suerte de falsilla para el sujeto poético más acomodaticio. Así, transplantado a un marco mayor cuestionará —sin el excesivo subrayado del verso— su validez musical. No hay, por tanto, idealización del espacio de escritura cifrado en el canto compungido de sus márgenes; sino entrada dialéctica en el mismo como en el único y creíble escenario.

12. 2 El poema en prosa de Jenaro Talens: ¿una *coartada metapoética*?

Nosotros en estas páginas es lícito que nos preguntemos hasta qué punto esa actitud vigilante para con la poesía, legible en la propia incomodidad hacia lo que parecía ser el planteamiento más crítico de su generación, tiene que ver con que Jenaro Talens cultivara con profusión en sus primeros libros el poema en prosa:

Los límites entre verso y prosa, en estos casos, son sin duda intangibles. Y algo más: Talens intenta sobre todo el asalto a la distancia entre el ensayo y la poesía, y esto no por las vías del fogonazo, el encontronazo entre el concepto feliz y la palabra justa y bella [...] sino por la fragmentación de la idea, por la prosaización, la racionalización del texto poético (Pereda, 1979: 48).

Hora es ya de retomar las implicaciones sobre el *work in progress* y la selección del formato prosístico que apuntábamos antes en las palabras de René Jara. Una tipología del ejercicio talensiano en esta práctica discursiva nos ayudará también a entender mejor los planteamientos teóricos. O su renuncia a ellos. Igualmente, puede que no sea esfuerzo estéril a la hora de acotar con mayor precisión el panorama de la poesía en prosa en España en aquellos años. Por de pronto, la dedicación de este autor al poema en prosa parece exceder con creces la de sus coetáneos, nunca reticentes a nuestro objeto de estudio como hemos visto en estas páginas. La producción de Jenaro Talens en los años setenta, es notorio, destaca por el abundante pábulo dado al cultivo de la poesía en prosa. En efecto, si se echa un somero vistazo a las dos compilaciones de su obra poética en los primeros casi treinta años de producción, *Cenizas de sentido* (1962-1975) y *El largo aprendizaje* (1975-1991), se puede comprobar que ya en *Ritual para un artificio*, de 1971 —obra que, para García Martín (1980: 52), clausura la primera etapa de su poesía—, aparece un poema en prosa culminando el libro, al que sigue la

abundante muestra de *Taller* (1972-1973), algunos poemas en prosa en las páginas de *El cuerpo fragmentario* (1973-1975), todos ellos en el primer volumen; más un número considerable de los mismos en *Otra escena Profanación(es)* (1975-1979), y la profusión que el poema en prosa alcanza en un libro como *Proximidad del silencio*, datado ya al final de la década que aquí estudiamos y que hemos incluido, por su militancia, en nuestro cotejo. El autor, no obstante, ha incluido más muestras de nuestro objeto de estudio en sus obras posteriores, y recoge una decena en su último libro publicado hasta la fecha, *Profundidad de campo* (2001). Se trata, en fin, de una producción considerable cuyos vectores tipológicos no podemos dejar desatendidos en un trabajo como el nuestro. De antemano estamos seguros de que su estudio al hilo de los planteamientos teóricos en torno a la naturaleza de la poesía en prosa que hemos ido desglosando en anteriores páginas ofrecerá resultados de interés.

Pero antes de pasar al análisis del primer poema en prosa incluido por Talens en libro en estatura de equivalencia con respecto al resto de poemas, en verso, conviene atender lo que parece caso diverso, esto es, la prosa "El espacio del poema" incluida en la primera parte de la recopilación, *El vuelo excede el ala*, y absoluto inicio de la obra de Talens si recordamos que es también, por ese orden, el primer texto de *Cenizas de sentido*. Es decir, que nos hallamos ante un poeta que no tiene reparos en iniciar su poesía completa con un texto en prosa. Texto datado en 1973, es definido por Pedro Provencio (1988:157), quien incluye un fragmento en su antología de poéticas, como "ensayo creativo-teórico". Esto es, "El espacio del poema" se avendría a la condición de poética (Saldaña, 1995: 201), o frontispicio a toda la obra de su autor²⁷³. Ahora bien, no

²⁷³ Confirma este extremo el propio Talens (2002b: 78) en declaraciones recientes. También reincide en su naturaleza genérica: lo denomina "fragmento en prosa", nunca poema. Ilustra, además, su talante ideológico: el papel otorgado al lector en toda su obra como co-partícipe del proceso de construcción de sentido en el poema. Más adelante (Talens, 2002b: 231) reconoce con ironía la validez de este frontispicio para explicar sus propias aproximaciones teóricas a la noción de texto. Véase también Susana Díaz (2002: 8). Igualmente, las declaraciones del propio Talens a Company (1986: 38), en las que reconoce la función

olvidemos que está recogido junto al resto de la producción poética, con lo que, independientemente de su idoneidad para reflejar los presupuestos teóricos de Talens – motivo por el que lo recoge Provencio– es lícito se le preste atención como una primera andadura de nuestro autor en los ámbitos de la poesía en prosa. Juan Carlos Fernández Serrato así lo considera:

Se trataría en todo caso, de una reflexión sobre el espacio textual al que podemos denominar genéricamente “poema”, aunque, sin duda, la misma escritura que se representa a sí misma como proceso en marcha puede ayudarnos a entender algunas claves del pensamiento estético de Talens (Fernández Serrato, 2002: 61)²⁷⁴.

Tanto el propio poeta (Talens, 1989b: 9) como Pedro Provencio (1988: 157) ven en esta prosa, en efecto, lecho de motivos luego recurrentes en la poesía del primero. También Silvia Bermúdez, quien lo lee como desafío a “la autoridad atribuida al modelo cronológico lineal” (Bermúdez, 1997: 107), y pone en relación esta preocupación espacial del poeta aquí, muy escritural, nos gustaría por nuestra parte señalar, con la noción conflictiva de subjetividad. Y la propia nómina de citas que lo encabezan, por no hablar del título, da ya idea del carácter de manifiesto que tendrá el texto. Hay, además, voluntad de romper las expectativas comunes de recepción al plasmarlo en dos bloques textuales, dividiendo la página en dos espacios tipográficos: uno, lo que parece querer ser el texto propiamente dicho, ocupando la mayor parte del espacio desde el margen izquierdo; otro, una suerte de glosa en cuerpo mayor a la derecha, a modo de caminos paralelos que buscan la simultaneidad de lecturas y, una vez más, la problematización del espacio textual en aras de su propia dinamización, tal y como ha sido recientemente

propedéutica de todo el libro que ostenta “El espacio del poema”. Luisa Capecchi (1986: 44) lo considera, sin embargo, su primer poema.

²⁷⁴ Hay que decir que esa naturaleza procesual de la escritura no se limita al ámbito creativo: “Toda escritura (la crítica también) es un proceso, nunca un resultado. Quiero decir que no es ni siquiera el resultado de un proceso, sino ese mismo proceso realizándose, en una de sus etapas” (Talens, 1975: 11).

propuesto (Bermúdez, 1997: 109-112). Los vectores que informan la expectativa meta definida por Sánchez Torre, uno, el trazo grueso con que se marca la naturaleza problemática del poema, dos, su neutralización dentro del mismo, cobran en esta plasmación doble una relevancia especial –también espacial–. El lector es así emplazado a singular ejercicio exegético al inicio de toda la obra. Y contrasta el principal del texto, entregado a disquisiciones descriptivas, con un sesgo más convencionalmente teórico, el margen, que es su glosa, o su negativo, y que acoge por su parte un discurso menos trabado en lo sintáctico, con proliferación del signo gráfico de los dos puntos, el cual faculta la elipsis y una dicción más directa, más acendrada y dirigida hacia lo poético. Los dos puntos, no hay que olvidarlo, “son un poco, en prosa, la poesía” (Bonney, 2002: 83). Y a la vez, por ese carácter marginal y casi contestatario con respecto al texto principal, pervive aquí una exaltación muy parecida al manifiesto. Se crea así un espacio *intermedio* –todo el texto se divide en dos partes señaladas con números romanos, con una entre ambas titulada “Intermedio”– producto de la tensión existente entre la dialéctica de los dos discursos. Leemos, pues, este frontispicio como una declaración de principios –el *querer-escribir* de Derrida (1989: 23)–, trufada de citas luego halladas en poemas sucesivos, una delimitación de lo que será el espacio del poema, poema aquí carente, pero convocado en cuanto que evocado, *simbólico*: con una irrealidad sólo legible en lo que tiene de diferencia con respecto a las formas naturales. *Escritura y diferencia*, un nuevo lugar derridiano²⁷⁵. Ritual, en todo caso, para un artificio, este texto en prosa, que no se halla exento de ritmo e imágenes, de una proliferación discursiva en casos similar a la práctica ininterrumpida de producción textual surrealista, se puede leer, más que como poesía en prosa, como prosa tensada en sus límites, vuelta hacia el lugar donde acontece la poesía. Y adelantamos ya ahora que

²⁷⁵ Ha señalado León (1999: 310) la influencia en la obra de Talens del grupo poético-teórico *Tel Quel*.

toda adscripción surrealista para la obra de Talens ha de ser esgrimida con cautela. Lo recuerda René Jara: su labor es más bien un dar a ver los engranajes del artefacto que es el poema desde el escepticismo lúcido del margen, nunca la “pretendida irracionalidad superrealista” (Jara, 1989: 67) ubicada en el centro y desnortada por su propio exceso de corriente subjetiva. Según el propio Talens: “Literaria y artísticamente sólo resulta productiva la escritura que utiliza *desde fuera* la técnica bretoniana, esto es, sabiendo en todo momento qué es lo que se hace con este supuesto automatismo de base, como forma de desmontar su mismo carácter de norma” (Talens, 2000: 158).

La reivindicación del espacio creativo parece clara: un tanteo intuitivo que se nutre de su propio discurrir y alumbra con su sola presencia el proceso de su constitución, la labor poética, con el único fin de elaborar su propia trayectoria, *el vuelo*, motivo también utilizado por Cortázar (Talens, 2002b: 230), *que excede el ala*. ¿Y no es todo ello un planteamiento similar a la fusión de proceso y presencia, de espacio devenido texto en su representación, que Fredman (1990) defendía como propio de la poesía en prosa? Estamos aquí ante un texto más acorde con la prosa de poeta que tipificara este estudioso que con el poema en prosa propiamente dicho. No hay que olvidar que la arriesgada plasmación textual prescinde de una de las características que hemos señalado en la conflictiva tipología del poema en prosa, su naturaleza paragrafíca. Entraría en conflicto, también, aunque ese supuesto es ampliamente discutible, con la asumida brevedad que se quiere ver como rasgo diferenciador. Y también con la gratuidad: estamos ante un texto que parece destinado a justificar el vuelo poético que le excede, ante una suerte de prótesis teórica –eso sí, dinamizada en su propia práctica– acoplada al cuerpo lírico que lo sucede y sustenta. Así, si la segunda parte de este *Cenizas de sentido*, la titulada *El cuerpo fragmentario*, cuenta con un poema-prólogo antepuesto al primero de sus libros, hemos de colegir que “Espacio del

poema” es también el pórtico de la primera subdivisión, *El vuelo excede el ala*, y que su fecha de composición, 1973, coincide con el bloque poemático recogido en ese tracto, de 1962 a 1973, y, lo que es más relevante, supone una redacción a posteriori volviendo sobre el mismo. Algo que parece más evidente cuando se lee de modo aislado lo que hemos denominado marginal del texto, lleno de citas en cursiva en juego de espejos intertextual, intratextual, con la propia obra. Se produce así en este “Espacio del poema” una mixtura de los discursos que había frecuentado Talens: por una parte, el cuerpo del texto atiende con libertad, sin límites, a los presupuestos teóricos que el poeta desglosa en los ensayos que hemos mencionado anteriormente. Por otra, el espacio marginal del texto recoge aquellos motivos de su propia producción poética más decantados hacia la creación de expectativas *meta*, utilizando el término propuesto por Leopoldo Sánchez Torre. ¿Qué mejor muestra, qué exponente más acendrado, pues, de lo que se ha denominado *poet's prose*, la prosa del poeta?

12.2.1 *Hacia una tipología del poema en prosa talensiano en los años setenta*

Ya hemos adelantado cómo la crítica señaló los libros capitales de la práctica metapoética en los años setenta en España. Serían, según esto, tres obras: *Els miralls*, de Pere Gimferrer, *El sueño de Escipión*, de Guillermo Carnero, y *Ritual para un artificio*, de Jenaro Talens (García Martín, 1980: 52). Y es precisamente en este libro, publicado al comienzo de la década, en 1971, donde vamos a dar inicio al estudio del poema en prosa propiamente dicho en la obra de nuestro poeta. Nos centraremos en el texto final, un poema en prosa que parece anunciar la abundancia de esta forma en el libro que sigue. Poema en prosa y metapoésía parecen discurrir por cauces paralelos una vez más —asumiendo toda la problematicidad que Jenaro Talens ha introducido en el debate,

problematización que, no lo olvidemos, viene a ser también una aclaración, un intento de llamar a las cosas por su nombre--.

No debemos pasar por alto que la producción poética de Talens hasta el libro en el que aparece este primer y significativo poema en prosa traza un recorrido no gratuito de auto-formación. Solamente atendiendo a los títulos, se puede leer la naturaleza de esta trayectoria: la situación inicial del poeta, *La araña en su laberinto* (1962-1965), en el centro de su mundo creativo, da paso a una ubicación liminar al borde del vacío, una *Víspera de la destrucción* (1966-1968), para instalarse seguidamente dentro de ese final expandido, en *Una perenne aurora* (1969-1970). El tenue existencialismo de los dos primeros libros, de dicción aún no decantada en lo que será su escritura, da paso a un tono más intenso en la tercera de estas entregas, donde se sume en la delectación, no exenta de escepticismo, del cuerpo amado. Se trata en todo caso de un merodeo por lo liminar, un preámbulo o desbroce del terreno, del espacio del poema, en el que éste pueda surgir exento. Parece que los tres primeros libros hubieran propiciado una suerte de destrucción de la realidad que diera paso a la construcción de la única realidad posible, vale decir *decible*: el poema. Es decir, todo ha sido ritual para lo que no es sino artificio: labor de deforestación para erigir el texto, conquista de un lugar desde el que proferir. Y sólo entonces, como "Paraíso clausurado", será el poema moneda de curso dentro de un sistema de significación global, tal y como alumbra la cita en vena estructuralista que encabeza *Ritual para un artificio*. Libro en el que la crítica quiso leer el anuncio de una etapa nueva en la poesía de Talens, la conclusión, al menos, de un primer tracto (García Martín, 1980: 53), y en el que el tema amoroso aún perdura, si bien tamizado por un escepticismo mayor: al cuerpo se opone el negativo de la palabra. Libro a su vez culminado por el poema en prosa "Final del laberinto", el cual da inicio al sesgo que caracterizará ahora con mucha más nitidez su producción, ocupándose del

propio acto de creación, sito en su propio centro de producción, en su *Taller* (1972-1973)²⁷⁶. Y aprovechamos aquí para adelantar un dato de interés: el carácter *periférico* de muchos títulos de Talens, algo puesto de manifiesto por René Jara como una constante a lo largo de toda su obra. En ellos ve este estudioso una voluntad por sugerir, nunca por totalizar, un merodeo de la denominación, “unidades de tanteo para el encuentro imposible con lo real, y, a la vez, como estructura de rechazo de la realidad” (Jara, 1989: 18). Parece, pues, la concesión referencial; o más bien, la zona de contacto del poema con la realidad, un espacio mínimo pero privilegiado para el único acceso posible al mundo.

Pero volviendo al libro en cuestión que nos ocupa, la cima metapoética que supone, según la crítica posterior, *Ritual para un artificio* —y nótese el metapoético título, rizo del rizo en la representación— viene culminada, no lo olvidemos, por un poema en prosa, el único de la serie, que, también vuelto sobre sí mismo, se ofrece como “Final del laberinto”. Y se trata de un poema en prosa que confirma la proclividad intertextual del fenómeno, su intratextualidad como colofón metapoético nutrido de los formantes, de suyo metapoéticos, de todo el libro, “resumen, síntesis o recapitulación de todo lo escrito antes” (Miró, 1972: 6): la poesía en prosa a modo de decantación textual de lo anteriormente transitado en verso. Sería así lícito entender el título del poema como una acotación al acabamiento del esfuerzo poético-versal precedente. De igual modo que parece posible colegir por lo versal lo laberíntico, el sinuoso edificio del verso convertido en este texto epilodal en una extensión sin barreras, sin giros intrincados de la expresión, en la naturaleza paragrafíca, en bloque, del poema en prosa que supone broche final. Porque en definitiva, Talens levanta aquí, en “estas palabras”, acta del propio ritual, y lo hace seleccionando la prosa para el poema. Poema en prosa

²⁷⁶ Véase: “el poeta es con frecuencia desplazado por el ‘negro catedrático’ de que hablaba Machado, la pedantería sustituye con lamentable insistencia a la poesía” (García Martín, 1980: 53).

que es glosa, intertexto casi en estado puro al recoger en rectangular aljibe las aguas que anteriormente discurrieron por cauces laboriosamente, *labyrinthicamente*, trazados en torno al centro. El centro del libro, el centro como unidad y como punto de partida, no es otro que este poema en prosa. Su depósito, por seguir con el símil acuífero. Su final. Y curiosamente, también en el plano de la enunciación, a través del nosotros, este texto último pone en escena una suerte de recapitulación solidaria del yo actante en anteriores enunciaciones. Por fin, y de manera hartamente relevante, se avanza el inmediato libro, significativamente titulado *Taller*, cuna, o *summa*, del intertexto, de los libros leídos, y en el que nuestro objeto de estudio conocerá un protagonismo total.

Nos parece que para esta primera incursión del poema en prosa en relación de dialéctica equivalencia con los poemas en verso del resto del libro son tremendamente ilustrativas las palabras que Barbara Johnson redacta a propósito de otro caso de intertextualidad dentro de la producción de un mismo autor, el famoso poema sobre la cabellera de Baudelaire y su revisión en el *Spleen*. El efecto común al que aludimos es ese juego de espejos entre dos momentos distintos pero intertextual y explícitamente relacionados de la producción de un mismo poeta, ese reflejo voluntariamente asumido entre las versiones en prosa y verso de Baudelaire, y entre este poema en prosa de Talens y el libro que culmina: “C’est cette subtile explicitation de sa propre littéarité, cette ironisation à peine sensible de sa propre illusion” (Johnson, 1976: 457). Habrá que ver, pues, hasta qué punto sucesivas entregas de Talens en la forma de poema en prosa buscan o frecuentan ese efecto reflejo en la escritura, esa *reescritura*, siempre presente en toda obra, nos diría el autor, pero especialmente marcada, perceptible, en la dialéctica del nombrarse. Dado que es allí donde crea la expectativa *meta*, recordemos: problematización y limitación del espacio poético. Si, como frecuentemente ha defendido Talens, a esa nostalgia que siempre se ha querido ver en la asunción de

Montaigne –todo lo que hacemos es entreglosarnos– le oponemos la capacidad de innovación que supone hacerlo desde nuevas perspectivas²⁷⁷; si al malditismo legible en el *dictum* de la Bruyère capitalizado por Carnero –todo está dicho y hemos llegado tarde– le oponemos la positiva conciencia de que siempre hay, habrá un lugar distinto desde el que decirlo, ¿hasta qué punto constituye el poema en prosa también *un lugar discursivo diferente* (Talens, 1992: 40) dentro de su propia obra, hasta qué punto es el poema en prosa *locus* diferenciado del poema en verso para la dicción en la obra de Talens? O, en otras palabras, ¿es el poema en prosa su particular *coartada metapoética*, aquella que le otorga una mayor libertad, no precisamente para escurrir el bulto de la contingencia, sino precisamente a la hora de *conocer los límites*, a la hora de conocer la realidad, *ahora*, en el poema en prosa, *inevitable*?

Taller (1972-1973), cuyas fechas de composición apuntan a una solución sin continuidad con respecto al libro anterior –no así el espíritu que lo informa, como inmediatamente veremos–, se inicia con una sección de poemas en prosa significativamente titulada “Los libros que he leído”. La naturaleza intertextual parece apuntada ya desde el inicio y explícitamente asumida. Si a ello sumamos la cita de Roethke, “I learn by going where I have to go”, nos hallamos ante una nueva ejemplificación del par proceso y presencia destacado antes a propósito del frontispicio “El espacio del poema”: el aprendizaje sobre la marcha, el camino hecho al andar, se plasma en la selección del poema en prosa, decantado como tal, como poema, en su propia configuración en bloque y no devenido a través del recurso bustrofélico de retorno. La renuncia al modelo versal se produce a la hora de seleccionar este discurso,

²⁷⁷ Véanse sus declaraciones recientes al respecto (Talens, 2002b: 57). Allí aclara que esta actitud silente y escéptica conducía en realidad al pesimismo: allí también aporta valiosa lectura de la evolución de Carnero y otros coetáneos. Una interpretación autorizada que explica la dinámica generacional de los últimos años en España: cómo la generación que sucedió a la de los setenta, aliada con algunos elementos interesados de la que les precedió y en connivencia con el poder político y mediático, cultivó con éxito “una especie de voluntad de borrar a nuestra generación de en medio” (Talens, 2002b: 58).

la prosa en el poema, que nuevamente sirve como preámbulo o terreno de tanteo más asumidamente metapoético previo al núcleo del libro, el *artefacto*, título de la segunda sección ya en verso. Parece que Jenaro Talens haya escogido nuestro objeto de estudio para dar cabida al registro especulativo en preámbulos, conclusiones o secciones de propedéutica propia. En ese sentido, las dos sub-secciones en que se divide esta parte inicial en prosa, “La operación de leer” y “Relatos aproximadamente verosímiles”, vienen a confirmar las dos corrientes temáticas de mayor vigencia a lo que parece en el cultivo del poema en prosa: la metapoesía y la ficción. El testimonio del propio poeta, recogido por Juan Carlos Fernández Serrato en la introducción que precede a la última antología de su obra, *Cantos rodados (Antología poética, 1960-2001)*, nos ofrece perspectiva singular y valiosa sobre la gestación del libro que aquí nos ocupa. Dice Talens allí:

Tras publicar Ritual para un artificio, en 1971, me encontraba en una disyuntiva. No podía volver al estilo de Víspera de la destrucción porque ya no me lo creía, ni podía repetir la autorreflexión que dio origen a Ritual, así que decidí intentar profundizar en el dispositivo del orfebre, exponer, como poema, las tripas del proyecto, sustituir la vieja idea de la musa por la de taller. Así empezó todo. En ese momento empecé a descubrir que me interesaba más la filosofía que la mayor parte de la poesía que estaba apareciendo (Fernández Serrato, 2002: 30).

Del largo extracto nos interesa subrayar dos cosas: uno, que el libro responde a lo que antes denominábamos *work in progress*, precisamente uno de los valores apuntados por Jara en la poética talensiana: el poema, la presencia, vuelto hacia el propio proceso de su composición, de lo que se deduce el esclarecedor título, *Taller*, más la renuncia a la inspiración, o al menos el mayor protagonismo de la labor compositiva; dos, que el modelo discursivo, como no podía ser de otro modo, es la filosofía, la prosa especulativa. Es decir, el poema en prosa no es aquí gratuitamente seleccionado, sino buscado desde dentro y desde fuera, por así decir, como reflejo más fiel del proceso de

escritura, como modelo de discurso también. Un discurso menos solipsista bajo su enunciado, más atento a la fragmentaria naturaleza del sujeto de la enunciación, uno de los motores de la poesía en prosa en sus inicios, como recordara, según hemos visto páginas atrás, Monroe (1987: 89): la necesaria atención a lo dialógico. Y un modelo que pudiera cuestionar la convención versal al llevar el metro sin rubores a la caja de prosa.

En la primera de las sub-secciones que mencionábamos antes, el proceso de descodificación de lo poético se hace presencia en su propio acontecer. Igual que la escritura se afirmaba en el par proceso-presencia, la lectura encuentra en la figura del peregrino perfecta síntesis expresiva del fenómeno, “sustantividad fraguada por el romeraje de los peregrinos” (Talens, 1989b: 101). El caminante que hace camino al andar, el poema que cristaliza en la abolición de pautas versales, halla cabal reflejo en el lector, un peregrino en busca del grial que es el sentido²⁷⁸. Recuérdense aquí las palabras de Jara citadas antes en lo referente a la nueva importancia dada al lector precisamente como “cada vez más un compañero de camino” (Jara, 1989: 86). Hay en todo esto un intento de dinamizar el acto de lectura, de acomodarlo al periplo no pautado que fue la escritura, pues toda orografía textual no viene expresada sino en “formas de una verdad única, el azar” (Talens, 1989b: 102). El lector recorre en pareja orfandad teórica a la del autor los predios de lo escrito. Y conviene subrayar la naturaleza del acto de interpretación como recorrido. Estamos ante una muestra de poema en prosa alegórico, como evidencia el título del segundo texto, “Alegoría de la esfera”, proceso de representación en el que el fenómeno de la lectura aparece decantado en sucesivas figuraciones, como itinerario, como peregrinación no escindida del propio peregrino, camino hecho por el propio caminante. La lectura no es sino re-

²⁷⁸ Si, según la fórmula de Valéry (León, 1999: 14), la prosa es a la marcha lo que el verso a la danza, nuestra alusión andariega al poema en prosa es una síntesis machadiana del camino hecho al caminar. Para lo versal, siguiendo con el paralelismo de Valéry, tendríamos el *dictum* de Yeats: *How can we know the dancer from the dance?*

actualización de formantes ya acotados pero sólo en esa descodificación vigentes. Únicamente así se entiende la alegoría de la esfera antes apuntada, como “activa permanencia que, inevitable, accede a la inmovilidad” (Talens, 1989b: 103), es decir, *fijada* en cada nuevo acto de lectura. La idea del *work in progress*, el poema decantado en el proceso de su construcción, apela y ocupa también al proceso de lectura.

Nueva exégesis que es siempre conjetura en torno a lo que, desde el polo de la interpretación, se constituye invariablemente como carencia, como “Sima verbal”. Es decir, la esfera se convierte en abismo, se repliega en una opacidad sin límites, de igual modo que el discurso se hace en este tercer poema liminar y echa mano en abundancia de recursos comúnmente asociados al surrealismo, como imágenes e ininterrupción del discurso, todo ello, hay que insistir, con las debidas salvedades y siempre desde una lucidez cifrada en los márgenes que desconfía de la centralidad arrolladora del discurso ininterrumpido. La lectura será, y esto se repite en todos los escritos teóricos de Talens, un tanteo en el que quien avanza, antes el autor y ahora el lector, lo hace a tientas, palpando sólo el contorno de lo escrito, a través del tacto casi más que por la clarividencia de la vista –“el tacto es quien nos piensa” (Talens, 1989b: 105)–. La lectura deviene errancia, error, pero no como algo negativo, sino como pura forma de aprendizaje: queda, pues, la imposibilidad de dar cuenta de un modo racional, teórico, de qué sea la producción estética de sentido, o su descodificación. El discurso se limita entonces a ser completamente descriptivo, paisajístico incluso, retomando otra de las sendas comúnmente transitadas por la expresión poética en prosa. El proceso de lectura, pero también el de escritura, se convierte así en errabunda instancia, cuando no en pura huida. Y ante tanta vaguedad surge sólo un límite seguro, un “Confin inevitable”, que no es otro que el nombre del autor: devenida de la naturaleza movediza de lo poético – su “irrealidad”–, surge la fijación única de la nominación. Deducimos que es inevitable,

siguiendo de nuevo el discurso teórico de Talens (1992: 40), escribir desde un confín, la preferencia se lleva a cabo siempre desde un lugar. He ahí el límite.

Y nos encontramos con que este recorrido –insistimos en subrayar el matiz alegórico así legible– desde la oscuridad hacia el cenit de la esfera, pasando por el abismo conjetural, la errancia propedéutica y, finalmente, el único límite instaurable, se resuelve en la paz que inspira el último poema de la serie, “Lago en reposo”, cuyo título aventura una suerte de final al proceso culminado en pacificación ulterior. Lago en reposo que no es otra cosa que el poema, el texto, extendido en su inocuidad superficial ante el lector. Y nosotros nos preguntamos si no representa la prosa en el poema con mayor nitidez esa condición de acuífero aquietamiento, agua extendida frente al surtidor vertical, la columna, del verso, que Talens ha buscado en esta serie. Si no estamos, en resumidas cuentas, de nuevo ante la adecuación de proceso y presencia, recorrido alegórico y plasmación en bloque, que tantas veces escenifica la poesía en prosa. Pues frente a la erecta propuesta textual que es el verso, ya dinamizada en su erigirse en columna, la unidad paragrafíca dota al poema de una naturaleza de remanso, de una condición neutra que oscurece aún más esa orfandad que Talens busca llevar a su ejemplificación del proceso de lectura.

Creemos que intentar exponer desde el propio proceso los entresijos del acto creador, confesada voluntad del poeta aquí, lleva a la proliferación de nuestro objeto de estudio en este libro. Y el poema en prosa ofrece también su mayor opacidad frente al poema en verso, el cual se presenta más oxigenado y dinamizado de antemano. Opacidad que ya estaba presente en el primer poema que analizamos, “Final del laberinto”, absoluto preámbulo de éstos. Allí se habla de la soledad de la escritura – también legible, según el juego de espejos que llevamos viendo, como soledad del lector– “que se expande como la dureza de un guijarro sobre la superficie del mar”

(Talens, 1989b: 97): superposición de opacidades, pues, al modo como lectura y escritura proyectan una sobre otra sus relativas impermeabilidades. Aquella *superficie* del mar, y subrayamos la horizontalidad que aporta el vocablo, es ahora esta superficialidad del lago en reposo ante la cual el acto de lectura es nueva proyección de planos mates: el reflejo del propio lector en el espejo de lo escrito, “que eres tú mientras miras cómo su luz inventa tu alfabeto” (Talens, 1989b: 106).

Con el título de “Relatos aproximadamente verosímiles” comienza la segunda parte de esta serie inicial en prosa de *Taller*. Y si el título de toda la sub-sección atiende a un contenido nítido de ficción²⁷⁹, los encabezamientos de cada poema abundan en ello: “El poder de la voluntad”, “Teseo o la metempsicosis”, “El enamorado indeciso”, o “El lugar de las cosas sin nombre”, constituyen buena muestra de lo que podían ser títulos convencionales de cuentos en distintas tradiciones. Pero, ¿hasta qué punto está jugando Talens con los títulos, como vimos hiciera Panero a la hora de romper toda expectativa de ficción lineal? Por de pronto, podemos constatar que el primero de ellos es perfecta personificación, figuración narrativa cuyo protagonista, dotado de voluntad, es el mar. El mar devenido personaje de relato de ficción. Ahora bien, parece lícito buscar una ubicación ulterior para este animismo diegético. Es decir, situar el papel que el mar desempeña también como representación de la propia obra. Parece verificarlo su génesis frente al otro único protagonista del relato, “la figura, de pie sobre la playa” (Talens, 1989b: 106) que nosotros colegimos no es sino el autor. El mar es la propia obra, pictórica, pero también escrita, rescatada del devenir de lo real. Y como tal desvirtuada, “caricatura sobre el papel” (Talens, 1989b: 107). Se trata de un proceso alegórico pero esta vez en sentido inverso. En lugar de ir de la obra hacia el lector,

²⁷⁹ Véase: “A mí la palabra ficción no me gusta porque me parece ambigua y, sobre todo, no sé qué significa. La palabra ficción ¿significa que una historia ficticia es falsa? ¿Entonces quiere decir que lo no ficticio es verdadero?” (Talens, 2000: 387). Decir, no obstante, que en este lugar citado Talens no habla

como en la sub-sección anterior, "La operación de leer", procura el efecto contrario: un recorrido desde el autor a la fijación de lo escrito. O más bien un viaje desde la realidad, filtrada de modo espurio por el autor, hacia la obra. El final abrupto, casi como un epifonema, resume todo el periplo del relato con un tono no exento de ironía: "La obsesión le dura desde entonces" (Talens, 1989b: 107). Es decir, la obra ha quedado fijada en plena a-temporalidad.

Y esta ucronía viene corroborada por el siguiente poema, "Teseo o la metempsicosis", en el que el autor aparece representado como la araña, fórmula ya utilizada por Talens, la cual, trabada su red, deja la magnífica arquitectura de la obra exenta, "un entramado laberíntico cuyo radio de acción se acerca peligrosamente a su principio, que es a un tiempo su fin" (Talens, 1989b: 107). De nuevo una formulación de la obra como laberinto, poniendo en escena implícitamente a Teseo, el cual, más que exterminar al monstruo en su guarida, actualiza en cada lectura —así hay que leer la referencia a la migración de las almas— la siempre nueva labor de conquista del centro. Quedan, pues, en soledad obra y autor, éste ya mera cáscara de su nombre y dando forma, límite patronímico, a aquélla, impertérritos ambos, poema y nombre, ante el paso del tiempo en la escena de la lectura, sin temer ningún tipo de ingerencia, de poder, que viniendo de fuera pudiera destruirlos. Y a su vez, como gusta recordar constantemente Talens, también sin ningún tipo de posibilidad de operar sobre el proceso, pues así hay que entender la asumida renuncia en el encabezamiento, recordemos que nos encontramos ante relatos sólo aproximadamente verosímiles, esto es, creíbles: "Tal vez por eso el espectáculo prosigue sin que la araña aporte otra cosa que su estupor" (Talens, 1989b: 108). El estupor que más tarde se declararía desconcierto por el propio Talens: "¿Por qué escribo? La única respuesta que se me ocurre es porque lo necesito.

de poesía o literatura, sino de representación y simulacro, uno de sus planteamientos teóricos más lúcidos, en el discurso mediático.

Algunos llaman a esa sensación con nombres diversos; yo la denomino con la única palabra que, en mi caso, le hace justicia: desconcierto” (Talens, 1999b: 76).

Y una forma del estupor es la locura, la insania que parece aquejar al protagonista del siguiente poema en prosa, “El enamorado indeciso”, de cervantino título. Pero el desarreglo mental atiende a una sintomatología clara: la doble personalidad, la conciencia por parte del sujeto del poema de ser una misma cosa con éste, la división en obra y autor de lo que no parece sino un mismo ente. De ahí la indecisión en el título, y en el hilo narrativo formulado en un tanteo de expectativas diegéticas. Un largo alumbramiento de conciencia que culmina en la indivisibilidad final, aun a sabiendas de su escindida naturaleza. Este poema alegoriza así todo el proceso de creación, de plasmación del autor en su obra, que ocupa esta segunda parte de la serie. Es decir, el esfuerzo de formalización en la presencia del poema de su propio proceso de creación no sólo aleja a Talens del presupuesto generacional venerador de la musa –la tónica *veneciana* tantas veces denunciada por la crítica como exceso– para acercarlo al taller de la escritura. También y sobre todo, mientras la retórica más conspicua de sus coevos escenifica a través del personaje histórico un distanciamiento en la dicción, su compromiso procesual le lleva a fundir en uno sujeto dicente y poema. Ya Juan Miguel Company señaló “la vaciedad constitutiva del sujeto –en donde el yo sería una emergencia ilusoria y el carácter procesual de la escritura poética” (Company, 1989: 9); la escritura como *evento*, según lo pone Silvia Bermúdez (1997: 117). Pero esta fusión, nos parece necesario recordar, se va a llevar a cabo aquí en el bloque integral que brinda la modalidad discursiva del poema en prosa. Hablando de Talens, pero haciéndolo extensivo a otros poetas, Partzsch ha señalado cómo por aquel entonces se tiende la mirada a una tradición, la norteamericana, buscando “un cambio de orientación de algunos jóvenes poetas españoles en los años sesenta, alejándose de una postura

'confesional'" (Partzsch, 1998: 63). Y recordamos que es esta veta la que había dado muestras en aquellos años en España de una práctica notable de la poesía en prosa. El alejamiento tenía también no obstante, referentes de importancia en la propia tradición. Es decir, como tantas otras veces en el idiolecto talensiano, era un acercamiento: todo depende del lugar desde el que se mire.

12.2.2 La mirada a la tradición: Juan Ramón y Espacio

El propio Talens habla implícitamente de ello al discutir la importancia del juanramoniano *Espacio*²⁸⁰. Según nuestro poeta, el largo poema en prosa de Juan Ramón Jiménez puede considerarse piedra fundamental en el edificio retórico de sus coetáneos, los poetas de los setenta. Lo es sobre todo porque contribuye a mayor impersonalización del discurso: a través del nuevo modo de darse la metapoesía, "no como enunciado, sino como mecanismo de enunciación" (Talens, 2000: 174), algo legible en el monólogo dramático que Talens extracta de *Espacio* a modo de ilustración; acreciendo, también, el discurso con otros registros en un intento de descontextualizar el sujeto del poema; por último, y especialmente, a través de la estructura formal de la prosa en el poema. Y esto último pese a la falta de criterio que Talens ve en el Juan Ramón autor de *versos para ciegos*. Pues este exceso juanramoniano, nivelar prosa y verso toda vez que se ha suprimido la rima, se debería, según Talens, a que el poeta de Moguer nunca practicó con soltura el versolibrismo, sino variantes de verso blanco (Talens, 1975: 72). Ello, no obstante, no le impide crear una nueva estructura que incorpora el versolibrismo "como caso particular, una estructura que funciona mediante

²⁸⁰ Se vio en su día esta conexión. Vicente Granados (1980: 38) señaló, por ejemplo, la impersonalidad, no el anonimato, que buscaba, con igual ambición, una nueva épica para la voz.

el principio de la repetición (fónica, pero también léxica, sintáctica, etc.)” (Talens, 2000: 175).

Y ese nuevo tipo de discurso no es otro que la prosa en el poema, la cual permite neutralizar los excesos de musicalidad con la existencia del marco mayor prosístico, algo más abstracto y, por tanto, más impersonal. Talens está aquí aludiendo al mismo fenómeno que vimos estudiaba la semiótica en el desarrollo discursivo del poema en prosa, y del cual Sánchez Robayna hacía un arte combinatoria: las variantes léxicas sobre una matriz inicial, esos mínimos de iteración a los que aludíamos antes, que nuestro poeta valora como recurso caro a toda su promoción y como forma de objetivar el discurso: “La prosificación, por tanto, se constituye en otra forma de impersonalización” (Talens, 2000: 175). Se entiende ahora que el propio Talens recurra en sus primeros libros a la alternancia prosa-verso, como forma de compensar la enunciación personalizada de éste con la mayor despersonalización de aquella. Un ejercicio de distanciamiento que se ve corroborado por la escasa presencia en el libro que analizamos ahora del discurso erótico tal y como lo ha analizado Henriette Partzsch (1998: 65). Echa en falta esta estudiosa precisamente en estos poemas en prosa la presencia del otro en la tópica del alba, el motivo que estudia en su monografía. Y ese menoscabo, que se puede relacionar con la caracterización de insolidaridad para nuestro objeto de estudio vista antes, es suplido por el propio acto de lectura, el cual substituiría al acto carnal. Es decir, se produce, a través de esta despersonalización, una suerte de vuelta de lo que suele ser un discurso amatorio del otro al ámbito de lo metapoético. El taller se lleva hasta la alcoba.

Y volviendo al poema que nos ocupaba, “El enamorado indeciso”, diremos que ya llamó la atención de René Jara, quien vio desde otro ángulo la doble configuración que lo informa: “Significativamente *El enamorado indeciso* es un poema en prosa, cuyo

principio de organización genérica suele derivar del título que ofrece no sólo una propuesta de significación sino también una constante formal inseparable de esa propuesta” (Jara, 1989: 41). Parece mostrarse este estudioso atento aquí al sistema rítmico y su tipología de desarrollo formal del poema en prosa por amplificación de variantes léxicas dentro de un mismo plano temático. Pero ya el propio Talens había rastreado el mecanismo en un poema fundacional como *Espacio* –el artículo sobre Juan Ramón se escribió originalmente en 1981–. La lectura que hace Jara del valor ilustrativo del título así lo sugiere. Este estudioso se ocupa de subrayar la contradicción que preside “El enamorado indeciso”: mientras que genéricamente el poema en prosa alude a un desarrollo amoroso, la amplificación formal se ocupa más bien de la segunda parte del título, abundando con variantes lexemáticas en una configuración aparentemente contradictoria. Su conclusión, no obstante, es similar a la nuestra por cuanto que otorga a este poema un papel privilegiado en su capacidad de emblematizar el proceso creador. Lo que para nosotros es un recorrido especulativo por distintas posibilidades fallidas de narración, Jara lo ubica en incompatibilidad de series semánticas y de contenidos, una paradoja sólo supuesta en el par realidad-imaginación: “Por eso, el sentido emerge sólo como pavesas o brasas, como preludio de la muerte pero con el fuego peligroso de la vida; como una mimesis, si se quiere, del propio artefacto poético” (Jara, 1989: 42).

Y nos parece de interés recordar la presencia en el poema de dos figuras, perro y muro, muy parecidas a los elementos compositivos del famoso cuadro de Goya *Cabeza de perro*. En lo que tienen de contestación a una lectura impositiva sobre la realidad, a la tiranía de una interpretación no lo suficientemente flexible, nos interesa reproducir unas palabras de Felipe Núñez por encontrar parecido con formulaciones verbales –“el muro me golpeaba con su indiferencia. El animal me miraba desde unos ojos muertos” (Talens, 1989b: 109)– que se dan en el poema que analizamos. Dice Felipe Núñez en

alusión al cuadro: “su *cabeza de perro*, lo menos que se despacha en figuras, sobre un fondo vago de acantilados, mínimo pero eficaz. Una mirada universal, inhumana, perruna, dirigida hacia el objeto ausente” (Núñez, 1998: 66). Un objeto ausente, en el poema de Talens, que es el propio autor, vislumbrado desde una perspectiva de eternidad por la obra que le ha de sobrevivir, “pude ver el parpadeo insultante de esa extraña forma de eternidad” (Talens, 1989b: 109).

Pero también lo es el lector, el visitante, protagonista del poema que cierra la serie en prosa inicial de *Taller*. El título de este poema final, “El lugar de las cosas sin nombre”, además de aludir a la tónica de la cuentística universal, el lugar inefable presente en tantas narraciones más o menos fantásticas, el país de nunca jamás de Panero, pone en un mismo plano de (in)existencia a los protagonistas de esta segunda alegorización, obra y autor, junto al lector. Porque este lector es también absorbido por el mecanismo de interpretación, es también, como se observa en el cuento de Cortázar *La continuidad de los parques*, captado por el trasunto narrativo del poema e incorporado al proceso global de su significación.

Llegados al final del recorrido, el círculo se cierra en esta serie de poemas en prosa prólogo al devenir del libro. Y presente en la galería queda, exento ya tras esta prótesis en prosa previa, el poema levantado sobre el túmulo de su arquitectura versal: el “Arte facto”, objeto introducido casi con presciencia duchampsiana en su abstraída significación. Abstraído, separado de lo que ha sido taller de creación previo. El poema en prosa, por lo que llevamos visto, sirve a Jenaro Talens a modo de discurso paralelo o prologal. Impresión reforzada por el hecho de hallar de nuevo poemas en prosa al final del libro. En efecto, *Taller* se cierra con una sección en verso intitulada “Residua”, es decir, coda o aprovechamiento de materiales, con lo que es lícito entender la parte anterior, en forma de poemas en prosa, como auténtico final de la entrega. La coartada

metapoética, la excusa para, sino hablar de poesía en el poema, al menos sí rodearlo de poesía (en prosa), parece clara al menos en estos primeros libros. Se nos ofrece la posibilidad de entender el concepto de metapoésía en su sentido más puramente etimológico, es decir, si la *Metafísica* de Aristóteles fue designada así en un principio por tratarse de obras encontradas en los estantes cabe su otra obra, *al lado de la Física*, más allá de ella, en la obra de Talens que llevamos viendo, el poema en prosa cumple la función de *meta*-poésía, es decir, aquello que se ubica *al lado* de la poesía y, sólo en esa contigüidad, la trasciende.

12.2.3 El contrapeso del verso

Una condición periférica que resalta más al comparar lo trenzado de los poemas en prosa con la sintaxis elíptica y la ausencia de puntuación en los versos que componen el resto del libro. Es decir, el poema en prosa ha servido aquí para un discurso menos libérrimo en su formulación, pero más aventurado e inconformista en el acto que supone llevar la prosa al poema. Más asumidamente verídico, pues contrasta el ritmo prolongado hasta el confín sintáctico pertinente de los poemas en prosa con la interrupción desnaturalizada de lo versal, muy sujeta al patrón repetido de vuelta, escenificando, si cabe, con mayor artificiosidad lo ya artificioso del ritual –pues todo discurso *artístico* lo es–. Hay además en el verso un mayor protagonismo en la dicción del yo, nuevo contraste para con la tercera persona, el distanciamiento diegético de los poemas en prosa. El efecto conseguido, no obstante, redundará en logro estético, pues ofrece la impresión de cierta torpeza, de un mayor tanteo en la exploración de la propia conciencia tras la fluida descripción del lugar, los lugares en los que ésta desarrollará su periplo. En este sentido, el título de uno de estos poemas en verso, de uno de estos

artefactos, es significativo al respecto: “Mutismo de dentro, palabra de afuera”, como si sólo el *afuera*, y nuevamente subrayamos la idea de lugar, fuera cognoscible y verídicamente plasmable. El verso, su sincopada naturaleza discursiva, subrayada por continuos encabalgamientos y la falta de puntuación dentro de una misma unidad versal, vendría a ofrecer ejemplo de esa mudez o dificultad de plasmación expresiva interior – que es precariedad existencial, “un simulacro de identidad” (Talens, 1989b: 116)–, frente a la vigencia de la palabra, la prosa periférica, en las afueras del yo. Por eso aquí hay más citas precediendo cada poema. Por eso, también, el poema en verso ensaya otros discursos en lenguas distintas, poemas en francés, inglés, alemán, poemas traducidos de otros poetas, imitaciones, buscando una superabundancia que no es sino *horror vacui*, suma de materiales –“material inventariable”– con los que ensamblar la balsa del sentido. Si la prosa del poema comenzó cantando, *creando*, el mar, allí naufraga el yo en su verso: “El poema es el acto que me destituye” (Talens, 1989b: 142), quizás eco del Octavio Paz que entendiera el poema cumpliéndose a expensas –*en el lugar*, diría Talens– del poeta. Perfecta definición de esta orfandad ontológica ante el texto, los versos finales del poema “Uccello” resumen la alteridad autor-obra y vienen a arrojar luz sobre el título de todo el libro y lo precario del oficio:

*Palpo esta piel rugosa donde soy,
(sus bordes constituyen mi significación).
Está en desorden mi taller y mis cuadros observan
el rostro impenetrable de un anciano* (Talens, 1989b: 146).

El artefacto es, pues, también el objeto pictórico, el objeto artístico en general. Y ahora, al final del recorrido por esta peculiar galería de versos, viene un nuevo espacio en prosa que marca su término. Ya habíamos anticipado esta circularidad en el uso del poema en prosa, a ambos lados de lo versal. En efecto, la condición de glosa de aquél viene marcada por la titulación del primero de los poemas en prosa que aparece, “Tesis

contradictorias (II)", señalando el dígito su naturaleza secundaria con respecto al inicial, en verso. Ahora bien, se trata de poemas en prosa que exploran un universo distinto del narrativo esbozado en los iniciales. Su temática es directamente especulativa, pura teoría de la percepción casi, tras haber convocado a un maestro de la perspectiva como Paolo Uccello. Se trata de un contenido ya presente en el poema inicial, "Tesis contradictorias (I)", en el que, aún en primera persona, el poeta desgrana en versos la contradicción teórica de la mirada y su objeto, la imposibilidad de aprehender lo real bien sea con trazos o palabras. O más bien la posibilidad única de hacerlo de forma negativa, como un negativo inaprehensible de las palabras, en pura ausencia. Y el discurso es críptico, otorgándole la arquitectura versal un carácter elíptico y enigmático. Frente a esto, el poema en prosa de idéntico título pero dígito sucesivo pone en escena una dicción en tercera persona, más distanciada, ubicando el discurso en un entorno referencial que aporta elementos naturales a la árida secuencia que protagonizó el verso. Se trata así, de una variante más descriptiva del mismo: el caos enunciado en el primer poema adquiere aquí nombre, se *naturaliza*.

Se nos brinda la oportunidad, como ocurriera en el caso del poema sobre la cabellera de Baudelaire, de comparar dos muestras, en verso y prosa, de un mismo motivo. Y destaca, frente a la abstracción procurada con el verso, una atenuación de esa aridez en la prosa, un ritmo de mayor fluidez que incorpora a la escueta sintaxis versal nómina de elementos morfológicos, una suerte de balizamiento. Impera el taller sobre la musa, diríamos parafraseando al poeta. Si en el poema en verso el objetivo es nominar un lugar teórico, "la sistemática deformación/ del ojo" (Talens, 1989b: 147), la propia mirada, en el sucesivo en prosa se parte de una ambición más dirigida a la práctica de un referente real: "transcribir lo que esta fría noche significa" (Talens, 1989b: 149), es decir, el objeto de la mirada, la noche con sus propias verdades: luna, nubes, cedros.

Pero no se trata de que el poema en prosa *se entienda* mejor que su homónimo versal. La concesión, si es que se trata de eso, no es en el plano de la comprensión, en el plano de llegada, por así decir, sino en el propio recorrido, más ameno y variado. En resumidas cuentas, la carencia de mundo, su ser sólo en cuanto que convocado, nunca presente, en el poema, subsiste en ambos ejercicios; la propia paradoja presentada por el título pervive en ambos textos como tensión fundadora y dinamismo constitucional del propio poema, una de las constantes teóricas defendidas por Talens. Estamos ante dos formas de no saber, pues *saber es impostura*, leemos en el título del poema que media entre los textos homónimos, ante dos lugares en los que nadie ha sido. Volvemos al decir nada de Panero, decir *desde* en Talens, decir *puesto en el lugar* del proferente, en el lugar también del mundo, esto es, *impuesto*.

Nos encontramos, pues, ante un autor que utiliza el poema en prosa como contrapeso o anverso del ejercicio versal y que se permite incluso ilustrar el contorno diferenciado de ambos discursos en un mismo libro. Libro que acaba ya y que lo hace como empezó, en prosa. Al texto ya analizado suceden otros dos. Uno de ellos titulado “Esfinge” y curiosamente adelgazado en los márgenes hasta constituir propiamente una esfinge vertical que contrasta con la mayor horizontalidad de los otros poemas en prosa. Se ofrece como columna, remedando el efecto del poema en verso, y no como bloque horizontal extendido sobre la página. No parece gratuito que, inmerso como está en la contradicción, el poeta busque inquirir a la figura proverbial en su omnisciencia. Pero la esfinge era venerada en la pregunta, no en la respuesta. Y el motivo del poema es una larga pregunta, un largo recorrido de tanteo e indagación que protagoniza el héroe, pues de nuevo el texto se acerca a lo diegético. El carácter crítico de todo diálogo con la figura mitológica se mimetiza en un discurso interrumpido conforme a los márgenes del texto, quebrándose palabras en partes desiguales que no atienden a las reglas de

ortografía convencionales y carecen de marca de división. El peregrinaje es así sufrido también por el lector, quien despierta a la vez que el héroe a la lucidez de la respuesta: el tiempo de los mitos, el tiempo de soñar, debe darse por acabado. Vuelve la alegoría ahora, al final del libro, cerrándose así el círculo que se abrió con los poemas en prosa iniciales. Y en el caso de este poema en concreto nos hallamos ante un efecto de reflexión sobre todo el libro: la intratextualidad se hace de nuevo patente en un discurso vuelto sobre sí mismo, en un poema en prosa que resume con su trazo alegórico todo el recorrido de inquisitiva indagación que ha supuesto *Taller*.

El poema en prosa final de la serie lo resume inmejorablemente en su inicio: "Palabras y palabras y palabras. Una pasión que sobrevive al paio del lenguaje. No retratar un hombre o su dolor, ni la indelicadeza de algún símbolo. Imágenes tan sólo. Imágenes que narren una historia" (Talens, 1989b: 151). Y no otra cosa que el poema en prosa es el soporte indicado para redactar esa historia que funciona como contrapeso al edificio versal: en el horizonte lineal, es decir, diegético, inclinadamente alegórico, que se ha desbrozado y habilitado como lugar sucede el cuerpo erguido del *artefacto*, del poema en verso. Hay una interesantísima relación metonímica de espacialidad textual, pues, en la distribución del libro que mimetiza su propio devenir: véanse si no los títulos de los poemas en prosa iniciales, gran número de ellos escenificando la idea de lugar, y la reincidencia del mismo fenómeno al final, en este poema último titulado "El bosque de los suicidas". Sobre la superficie del lago en calma, pasada ya la breve peripecia del cuerpo textual erguido que protagonizó el poema en verso, puede crecer ahora lo que se antoja postrera realidad de proferente extinto: "este discurso inmóvil" (Talens, 1989b:152), un bosque de palabras. Nos parece que se pone en práctica aquí un aprovechamiento muy significativo del potencial espacial que ya viéramos ofrece el poema en prosa. Máxime cuando se lo está contrastando con la tópica propia de

plasmación textual del poema en verso. Y este uso inteligente de ambas arquitecturas textuales, no lo olvidemos, mimetiza otra contraposición, la de un discurso que alegoriza en su sesgo narrativo la propia imposibilidad que canta, que es, el poema-artefacto, el poema en verso, en el centro. Nuevamente constatamos la naturaleza de coartada metapoética que el poema en prosa tiene para Jenaro Talens en estos libros iniciales. Pero se trata de una función que no le es exclusiva, pues el propio poema en verso de este libro es una intensa y continua indagación en el proceso de escritura. Cuando hablemos de poema en prosa metapoético en Talens haremos bien en especificar el alcance del término, su ubicación al lado del poema en verso. Y no por su carácter temático, pues, nos preguntaría en su opacidad de esfinge el propio poeta, ¿de qué otra cosa sino de la poesía nos habla el poema? El poema en prosa no es aquí un discurso más marcadamente vuelto sobre sí mismo, si así entendemos lo metapoético. Sino un discurso proferido *desde* otro lugar, un discurso, y aquí entra en juego su naturaleza discursiva y espacial, más propiamente alegórico y metonímicamente decantado en una idea de espacio: el espacio del poema.

12.2.4 Papel ancilar del poema en prosa en libros intermedios

En la segunda parte de esta primera compilación, *Cenizas de sentido*, proliferan en menor medida los poemas en prosa. Los que aparecen, sin embargo, lo hacen ciñéndose a la función vicaria de ilustración o caja de resonancia de los poemas en verso. Siguen apareciendo al principio del libro en cuestión, como el significativamente titulado "Pre texto" en *La superficie de las cosas*, que intercala algunos versos en su arboladura pero que debe considerarse poema en prosa. Y se trata nuevamente de una función prologal a los versales, esto es, un pre-texto o texto previo de naturaleza

antepuesta. Nos hallamos ante un texto eminentemente especulativo que toma prestado el registro teórico para volver sobre la naturaleza ritual del hecho literario. Para volver, de nuevo, a denunciar la negatividad, la presencia precisamente en tanto que ausencia, del poema, ahora entendido no ya como artificio, sino como algo complementario a él, un gesto, “el lugar del síntoma, la subversión del sentido que impone el juego de las máscaras, la ausencia que su presencia implica” (Talens, 1989b: 175). El gesto descrito es el de la aparición, la presencia en la página, eco de una ausencia, y cómo este mero aparecer genera toda una respuesta de sentido. Se trata del preámbulo perfecto a un libro muy sesgado hacia la escenificación de los miedos teóricos que acompañan la escritura de Talens: un abandono –todo el libro está trufado de citas de la tradición oriental, trasfondo ya visto por la crítica en su día (Granados, 1980: 38)– de cualquier posibilidad de incidencia sobre el material decantado y una perplejidad ante la fuga o no pertenencia de lo depuesto que en este libro alcanza mayor profundidad y dramatismo, algo favorecido por la renuncia a puntuar los encabalgamientos semánticos dentro de un mismo verso con marca ortográfica. Algo también propiciado, es notorio, por la frecuencia con que los poemas incluyen mención de la muerte. El texto, suplantando al mundo, adquiere ahora un tono trágico:

muerte
palabras que organizan (son las reglas del juego)
los intersticios blancos (Talens, 1989b: 188).

Y ya se ha hablado aquí del valor semiótico del blanco. Se tensa ahora más hacia lo que parece agudizada crisis de la existencia y acoge también el negativo de ésta incluso en títulos: “Toda muerte es un símbolo”. También el amor se tinte de este velo oscuro y los amantes son vislumbrados como “dos cuerpos que agonizan en el corazón de la noche” (Talens, 1989b: 185).

La aventura en pos del sentido de este libro, *La superficie de las cosas*, continúa con otro poema en prosa prologal titulado “Huellas”, nuevamente de semiótico encabezamiento. “Huellas” acendra el hábito de plasmación gráfica aventurado en “Pre texto”, el inicio de texto y periodo en minúscula y la utilización del punto como medida de la oración. Frente a esta unidad, tenemos en los poemas en verso una voluntad de no puntuar y aprovechar precisamente la medida versal a modo de patrón compositivo, prescindiendo casi por completo de toda otra forma de pauta del sentido. Son las reglas del juego, diríamos parafraseando al propio poeta en el lugar antes citado. Opuestamente, en el poema en prosa, de un modo similar a como José Mármol construiría más recientemente todo su libro, *La invención del día*, el periodo se convierte en el decantador absoluto de la prosa subrayando la naturaleza oracional –y su poder significativo– del entramado sintáctico. Aquí parece que, frente al juego o artificio del verso, se instauren unas reglas propias. El título del poema, las huellas que convoca, parece así más presente al facultar a cada oración como trazo prácticamente independiente del resto; a su vez unido a él como las cuentas de un rosario. Y si el poema en prosa anterior, “Pre texto”, ponía en escena la naturaleza del hecho literario en sí, el gesto que es el poema, este otro se dirige más bien hacia la labor de descodificación, de interpretación de esa huella. Entre ambos un poema en verso titulado “Estatua de sal”, el cual interpretamos como paradigma del edificio versal. Es decir, el libro se inicia con la escenificación de un diálogo espacial entre lo metapoético, según el sentido que le hemos otorgado más arriba para el caso particular de Talens, y una muestra insertada de lo asumidamente tomado por poético. Tras el limo primigenio del sentido, el pre-texto, viene el botón de muestra del nuevo artefacto, la verticalidad de una estatua de sal, a modo de amenaza ante la curiosidad del receptor, y tras ello unas huellas horizontales en la superficie de las cosas, título del libro, que conducen al

único territorio habitable: el de la lectura, el territorio de la voluntad. Lo que para el poeta acabará, cuando acabe el libro –recordamos la función sintética y de ilustración global que tienen estos poemas en prosa iniciales de Talens– en una forma muy específica de volición: “mi deseo” (Talens, 1989b: 190).

La última aparición de poemas en prosa en esta primera etapa de la poesía de Jenaro Talens tiene lugar en el libro *La máquina de significar*, recogido sin fecha específica y, por tanto, encuadrable aún en el periodo anteriormente señalado, es decir, 1973-1975. El título se adecúa perfectamente a la idea de texto dinámico, productor de sentido, que el poeta ha defendido siempre en sus escritos teóricos. Tiene tres partes este peculiar entramado de sentido, en la primera de las cuales, de título también meridiano, “Propuestas metodológicas”, se alternan poemas en prosa y en verso. De nuevo la metodología, lo propedéutico, viene asociada al uso del poema en prosa en la poética de Talens. De entrada, todo el libro arranca con un texto, “Método del discurso”, en el que, además de las citas de Nietzsche y Brecht que subrayan la precariedad del conocimiento, un conocimiento, hemos de suponer, poético, se cuestiona la ya bien conocida afirmación de Celaya, *la poesía es un arma cargada de futuro*. Cuestionamiento, “la poesía es un arma sin futuro” (Talens, 1989b: 193), que dirige la atención al propio presente del artefacto poético, a su propio dinamismo en cuanto que *significando*.

Ya dentro de esta primera parte metodológica, hay que decir que los textos en prosa presentan todos, excepto el último, el mismo título, “Acerca de la práctica”, con sucesivos romanos para indicar el progreso de la serie. Si no fuera suficiente esta marca, frente a la redonda de los poemas en verso alternados, estos poemas en prosa vienen en cursiva, y precedidos en su cuerpo por tres barras inclinadas, también en su final, que parecen indicar una voluntad muy acuciada de extrañamiento con respecto al discurso

en verso paralelo. Todos parecen poemas enfrentados a la imposibilidad del conocimiento, o al menos del conocimiento totalizador, como ilustra la cita de Lacan que abre la serie. Así, a los poemas en prosa, cuyo título, “Acerca de la práctica”, no puede poner más de manifiesto su carácter periférico, merodeo de la poesía, suceden textos en verso que ilustran esa práctica poética de diverso modo: la imposibilidad de aprehender con la mirada la puesta de sol, o el utópico dar alcance a la ballena, o bien la potencialidad perenne del poema, el hecho de que sólo quede fijado en cada lectura. Volvemos a la existencia de éste, del poema, “el bulto que me exime” (Talens, 1989b: 196), siempre a expensas de su autor, prescindiendo del mismo. En definitiva, la caza del sentido no deja en las redes del ballenero ningún bulto significativo o presa, pues todo lo que queda es el proceso, el construirse dinámicamente la significación conforme la caza avanza, el hacerse camino al andar, vaya. Por eso, frente a las digresiones en torno a la práctica, presentadas en el bloque de la prosa, estos poemas en verso ejemplifican idóneamente con su propio cuerpo, en sus propias carnes, la naturaleza de lo poético: “no es la caza son trazos” (Talens, 1989b: 196). Y esos trazos, que también son huellas, no son otra cosa que los versos, la arquitectura exenta que el proceso deja atrás.

Y por esa mayor naturaleza ilustrativa que presentan estos poemas en verso es comprensible también que los poemas en prosa pongan en escena un discurso extremado hacia lo teórico. Un registro que recuerda el de Guillermo Carnero en sus poemas más áridamente sesgados hacia lo especulativo. Talens construye así un diálogo tensado en sus polaridades: “la duda es quien construye mi sistema” (Talens, 1989b: 197) llega a afirmar, fruto del cual aparece un texto más largo y significativamente titulado “Prosa” que presenta alternadas en su mismo cuerpo la cursiva y la redonda²⁸¹.

²⁸¹ Este texto, revela el propio autor en sus conversaciones con Susana Díaz, introduce en cursiva fragmentos de Mao Zedong (Talens, 1999c: 494). Véase allí mismo la carta que el poeta reproduce y que

Se trata de una simultaneidad que dificulta la lectura en grado sumo. Y dado el contenido del mismo, una especulación sobre la naturaleza del fenómeno, hemos de concluir que funciona a modo de castigo a cualquier pretensión racionalista *-fascista*, diría René Jara (1989: 11, 12)– de intervenir explicativamente en el proceso poético. La opacidad de la prosa se ha unido aquí a la impermeabilidad de un discurso hecho impenetrable adrede. Es imposible, parece concluir, esbozar cualquier aseveración acerca de la práctica, pues la práctica sólo se resuelve en su propio devenir, el poema sólo se conoce en su sola, y desprejuiciada, lectura. Si tenemos en cuenta que se trata del último poema en prosa de esta compilación, se puede deducir que Talens da por zanjada la validez de toda disquisición teórica –que él considera espuria– venida de fuera, de los alrededores de la propia práctica. Y la función que el poema en prosa viene a cumplir en su propuesta discursiva es una vez más la de coartada metapoética, esto es, el lugar adyacente desde el que glosar lo que de suyo conoce imposible predicación, la creación poética.

Culmina aquí, pues, un esfuerzo ilustrativo, propedéutico, de imposible consecución. Pero esta imposibilidad, nos preguntamos, ¿no se arriesga a tener como una de sus consecuencias la anulación del discurso prosístico para la poesía? Al tomarlo siempre como escenario de coartada metapoética, toda vez que ésta se declara imposible, ¿no se deslegitima también el propio ejercicio de la poesía en prosa? El texto final parece corroborarlo con su dicción colapsada, entumecida en el empeño racionalista. El riesgo que ha corrido Jenaro Talens en estos primeros libros al encasillar el poema en prosa en una función de metodología utópica es precisamente el de condenarlo para la propia práctica poética, muestra de cuya impotencia es el texto final, “Prosa”. Y se trata de un riesgo que también corre el poema en verso en tanto que

en su día sirvió para contestar a la lectura estrecha que todo el libro, *Cenizas de sentido*, sufrió al hilo de la aparición de *Tabula rasa*, erróneamente juzgado como “normalización” de la poesía talensiana.

discurso demasiado escorado hacia su propio cuestionamiento. Quizás por esos derroteros, ¿por esos excesos?, haya que entender la lectura que la crítica efectuó en clave de borrón y cuenta nueva que Talens habría llevado a cabo en su labor poética con *Tabula rasa*, ya al comienzo de la década que sigue a la que aquí estudiamos. Lo que a nosotros incumbe ahora es ver la evolución del fenómeno, el poema en prosa, en este segundo tramo de obra previo al supuesto *cambio* de los ochenta. Un interrogante puede muy bien servir de enlace entre estas líneas y las que han de seguirles: ¿Hasta qué punto recupera Jenaro Talens en la segunda mitad de la década el poema en prosa como recurso de vigencia expresiva propia, y no tanto como apoyo o réplica *junto a* su poesía en verso?; ¿qué lugar le asigna?; ¿qué novedad funcional le otorga?; o bien, ¿en qué medida acrecienta su labor de caja de resonancia, en cuyo caso acentuaría la esterilidad de su eco, del poema en verso?

12.2.5 *El poema en prosa de Jenaro Talens en la segunda mitad de los setenta*

Para analizar esta segunda etapa de producción de Jenaro Talens dentro de la década que nos ocupa, acudimos a la compilación *El largo aprendizaje*, el cual reúne los libros publicados entre 1975 y 1991. Dentro de este volumen, nos ocuparemos de dos entregas poéticas: *Otra escena Profanación(es)*, que recoge poemas escritos entre 1975 y 1979, y *Proximidad del silencio*, que hace lo propio con textos del final de la década: 1980-1981. Será el último libro que estudiemos aquí, pues el que le sigue, *Purgatori*, no sólo rebasa la linde cronológica que nos hemos impuesto, sino que además está escrito en catalán. Mención final al mismo, no obstante, parece obligada.

A simple vista, lo que llama la atención en estos libros es la mayor abundancia de poemas en prosa con respecto a los anteriores: *Otra escena Profanación(es)* presenta

una segunda parte en la que se alternan junto a otros en verso, y *Proximidad del silencio* está prácticamente compuesto por poemas en prosa, totalidad alcanzada finalmente en *Purgatori*: el tramo final de la década de los setenta se nos ofrece como especialmente fructífero dentro de la producción del autor. Más aún, si tomamos en consideración que este segundo volumen de obra reunida presenta una ordenación peculiar, ofreciendo al final los libros anteriores (Casado, 1992: 81). Es decir, inversamente a como se suelen imprimir las compilaciones, con la producción menos reciente ubicada conforme la paginación avanza. Todo ello indica que ambos tomos llevan en su progresión hacia un punto álgido de profusión prosística, el lugar de llegada en ambos casos es una suerte de meca o culmen en el que el poema en prosa ostenta gran protagonismo. Indudablemente ésa no tiene por qué haber sido la motivación del autor a la hora de elegir este orden. El segundo volumen se titula conjuntamente *El largo aprendizaje*, y la disposición parece remitir a esa renuncia o desprendimiento que Talens admite como única posibilidad de conocer, asumiendo que ese largo entrenamiento lleva en realidad únicamente al punto de partida y no es sino demorado *des-aprendizaje*. Ahora bien, la sensación de viaje hacia un centro cronológico ajeno al devenir convencional, como un arroyo que fluyera hacia su fuente y no hacia el mar, ese itinerario hacia un núcleo ucrónico, la abolición del tiempo o su conversión en puro espacio, todo eso es inseparable de la impresión de mayor protagonismo que la escritura en prosa adquiere en la lectura o recorrido por la producción inicial de Talens. Y apunta, incluso cuantitativamente, a la dejación del poema en prosa como soporte de apoyo de la obra en verso, a una consideración de nuestro objeto de estudio como forma total de expresión poética, en definitiva.

Comencemos con el primero de los libros recogidos en este segundo compendio de su poesía, *Otra escena Profanación(es)*, que incluye obra escrita entre 1975 y 1979, recordemos. Para empezar, hay que decir que la naturaleza doble del título responde

también a la existencia de dos libros de una mínima independencia entre sí. *Otra escena* incluye poemas en verso con títulos al uso, mientras que *Profanación(es)* se compone de diez poemas numerados en romano de los cuales los pares son en prosa. Nuestro objetivo nos llevará a considerar con especial detenimiento esta segunda parte, pero no podemos desatender la primera, pues estamos ante un libro dado en entrega única. Libro que se inicia con abundantes citas, todas subrayando esa no pertenencia de la palabra poética al mundo, una constante dentro del pensamiento del poeta. En efecto, la imposibilidad de la ideación para llevar a cabo operación de tipo real, la disociación total, el desajuste entre palabra significativa y mundo significado, es tema que ocupa toda la producción poética y ensayística de Jenaro Talens. El poeta, como un eco del Unamuno que esbozaba el sentimiento trágico de la existencia, aquel *se trata de vivir*, confiesa lo que en realidad le ocupa a su palabra: “Estoy hablando de vivir” (Talens, 1991: 262)²⁸². Y la escritura no puede ser pretensión de existencia, sino su negativo. Su alteridad, esa otredad anunciada en el título²⁸³. De manera que se verifica la única posibilidad que parece dar de sí todo contacto entre el sujeto y lo real: “conocer en mis huellas/ los límites confusos de mi opacidad” (Talens, 1991: 274); toda posibilidad, en fin de existencia: “vivo donde no accede mi lenguaje” (Talens, 1991: 280)²⁸⁴. Se verifican, en definitiva, las constantes del pensamiento poético del autor tal y como lo hemos visto en entregas anteriores: el escepticismo ante la palabra escrita, y aun así la

²⁸² Véase: “Nunca he entendido muy bien a quienes sacrifican todo por la literatura [...] la vida siempre es lo primero, y la literatura, que reflexiona sobre ella, la explica e interactúa con ella, viene después” (Talens, 2002b: 211).

²⁸³ Presente en sintagmas como (Talens, 1991): “ese otro invierno de lo desconocido” (260), “otra historia posible” (261), “otra forma de muerte” (267), “sin otra edad que la palabra” (268), “devuelve este poema a otro poema” (274), “en adelante hablemos de otra cosa” (274), “otro misterio aguarda” (276), “no tienes otra desnudez (285), “el horror a ser otro” (288), “El otro, su mirada”, “renuncia al otro que no eres” (291), “no recuerda otra mesa” (294), “de otras conversaciones otras muertes” (297).

²⁸⁴ Véase: “El sujeto en la poesía de Talens, es siempre sujeto-que-conoce y, por lo tanto, proyector de su conocimiento en la realidad (en la otra realidad)” (Más, 1986: 5). A veces este conocimiento no hace sino subrayar sus limitaciones, es decir, es un desconocimiento. Frente a esta voluntad de conocer, de abrirse a la otredad que es lo real, el sujeto de la poesía hegemónica a partir de los años ochenta será un sujeto que se conoce, y, con su desprecio por lo otro, da su propia filiación, su nombre y apellidos.

conciencia de lo que sólo en ella sobrevive. Y también la aparición constante del cuerpo amado, un modo diverso de otredad, ahora asumido con mayor honestidad en el esfuerzo cognitivo que supone no confundir cuerpo y palabra: “cubrirte de sonidos no te otorga presencia” (Talens, 1991: 287). Pero a la vez, sabedor de que ese cuerpo sólo en tanto que mentado es abarcable, comprensible: “una segunda superficie que nadie recorre/ sólo la imagen que te nombra” (Talens, 1991: 285). Hay de nuevo una forma de renuncia a saber, a esa voluntad de saber (Talens, 1991: 289), que lo es de poder, como el poeta gusta recordar a menudo en sus escritos. Y la opción parece clara en los versos finales de esta primera parte del libro en los que el poeta reincide –el primer poema se había titulado “Reincidencias”– en la socavación del cuerpo y la renuncia a todo poder:

*vuelvo a tu cuerpo sin memoria y toco
el rumor de las aguas
la tibieza sin melancolía
de poseerlo todo y no entender* (Talens, 1991: 298).

Es precisamente en el gesto de impotencia donde reside la actitud crítica que la poesía de Talens ostenta también en la mirada erótica. Que el cuerpo amado es la única salvación posible es lugar común en multitud de poéticas modernas. Subrayar lo dudoso de ese recurso constituye, sin embargo, ya un esfuerzo considerable de honestidad creadora. El propio poeta lo ha expresado con convicción en otro lugar cuando señala que “una escritura que potencia tanto la idea del reposo del guerrero como la del amor en tanto espacio alternativo donde escapar a un mundo regido por otras leyes [...] me parecen una forma de involución” (Talens, 2002b: 41). Y lo ha expuesto inmejorablemente René Jara: “Muchas veces la confianza de que no todo sea ficción, consciente o inconsciente, se deposita en la función erótica, ese entregarse al otro para

pertenecemos en proyecto de duración y compromiso. Con la misma frecuencia se nos describe su carácter deletéreo” (Jara, 1989: 359).

12.2.6 Prominencia del poema en prosa

Y pasamos ya a ocuparnos de *Profanación(es)*, para lo cual nos parece clave recoger la cita de Lezama Lima que lo encabeza: “Borrado ya, un nombre nuevo que comprende un hombre nuevo, ocupa aquel lugar, que así ni siquiera deja la sombra de su oquedad, el escándalo de sus cenizas” (Talens, 1991: 299). En esta cita se encierran, creemos, las líneas de interpretación del conjunto. Se trata del diálogo textual escenificado en libros anteriores por Talens: la prosa junto al verso. Y de nuevo hay explotación de los recursos gráficos que ambos suponen. El hombre sería representado aquí por el poema en verso, cuerpo erguido en la página, cuyo hueco ocupa, según las palabras que sirven de pórtico, el nombre, esto es, el trazo horizontal aquí significado por el poema en prosa correspondiente. Se entiende así también de modo más claro el título, la profanación que supone usurpar el lugar erecto del cuerpo, profanarlo, con la huella extendida de su nombre. No es nuevo este diálogo prosa-verso en la obra de Talens, insistimos. Lo que destaca aquí es su propia esencialización, el alineamiento en absoluta correspondencia de un discurso al lado del otro. Ambos, eso sí, formando parte de idéntica usurpación, la que supone el artificio del objeto artístico: su equiparación absoluta en la identidad de poema. Es decir, el poema en prosa de Talens adquiere ya estatura de total equivalencia –como un cuerpo da de sí una sombra, o más bien, como un cuerpo da de sí su nombre– con el poema en verso. Y curiosamente, el diálogo textual y gráfico corresponde a otro temático. Por un lado, dada la constante en el pensamiento de Talens según la cual el poema es siempre negativo del ser real que lo ha

dejado atrás como huella de su paso, el poema en verso, erigido según nuestra interpretación en el papel del cuerpo, recordará precisamente aquello que no es, es decir, el nombre, “un nombre corroído por vegetaciones” (Talens, 1991: 299); mientras que el poema en prosa, insertado en el lugar vacante del cuerpo vendrá precisamente a dar noticia de él: “El cuerpo que acostumbrábamos sentir es prescindible” (Talens, 1991: 300). El arte, la poesía, es erigido entonces en el vano de lo prescindible. La relación quiástica que así se establece urde con más intensidad aún las trabas entre uno y otro discurso, de modo que los indiferencia en su escritura: *Profanación(es)* se lee entonces como un único poema en diez estancias. Y no es gratuito este término, pues se trata en efecto de diez textos en los que *no está* el elemento proferido, según se trate del número par o impar, nombre y cuerpo respectivamente. El juego de espejos y la multiplicación de imágenes es asumido como toda una retórica: “Su ambigüedad informa mi poema” (Talens, 1991: 302). Porque, pese a la nitidez de la alineación mencionada, una arquitectura bipolar que salta a la vista en las primeras lecturas, hay ocasiones en las que las referencias se cruzan, esto es, los poemas en verso acogen alusiones corpóreas, y los poemas en prosa se informan de motivos lingüísticos. Insistimos en que la voluntad de fusión de ambos discursos y la de los universos retóricos que se les han asignado funcionan a modo de ceremonia de la con-fusión en un sentido no peyorativo, más lato, en la urdimbre del poema: “Un opaco deseo hecho de cosas inservibles saboreaba el placer de haber leído todo cuerpo como un libro” (Talens, 1991: 308).

La estatura mayor que se le asigna al poema en prosa queda clara si nos paramos a pensar que, a diferencia de entregas anteriores en las que se ubicaba al lado de lo versal, cumpliendo allí de manera marcada la expectativa *meta*, demorando así el progreso del libro en una simultaneidad de planos, en éste se manifiesta como una pieza más del

convoy del sentido. El recorrido es ahora ininterrumpido, lineal, de progresión ineluctable. Y también su término es inaplazable: “Un orden destruyendo la estructura del sueño por donde el aire ardía, y caminaban” (Talens, 1991: 308). Porque el aspecto diegético, la impresión de perennidad que da el imperfecto verbal, se aplica sólo al recorrido significacional que es el texto²⁸⁵. Sólo en la sucesiva labor de descodificación que es cada nueva lectura es posible esa acción sin principio ni fin que marca la realización del camino al andar. Para el que profiere, la verdad es que se ha llegado ya al final del camino. El autor, el nombre, recordemos la formulación tipificada páginas atrás, acaba aquí. Y Talens se permite un último respiro como tal, una última aparición en el baile de sombras que ha escenificado: “Sí, así ocurrió. Estoy en condiciones de afirmarlo. Yo, que estuve presente todo el tiempo, para poder contarlo” (Talens, 1991: 308). Es decir, toda la fábula queda resumida en esta vuelta o contera por quien la ha urdido. Parece que se confirma entonces la naturaleza diegética y ficcional del discurso poético, su ser también cuento, cómputo de una deserción en este caso. La constante del poema en prosa escenificando un hilo más escorado hacia lo narrativo en lo poético se mantiene en esta alusión final, una especie de jarro de agua fría a las expectativas diegéticas, o más bien confirmación de las expectativas *meta*. Pero insistimos, ahora a un nivel de operación no inferior al del poema en verso. Y la ironía final, el autor presente en todo momento en el proceso, parece un destello de optimismo o despliegue de poder al que no nos tiene acostumbrados Talens. Escaso poder, no obstante, el del superviviente, esto es, el náufrago.

El naufragio de la singladura –un viaje en busca de la aprehensión del sentido– lo confirma el texto final del libro, también texto último de esta compilación, es decir, término del largo aprendizaje. Su título, “Muerte del estratega”, confirma que el

²⁸⁵ Véase: “el pretérito perfecto subraya una cierta cercanía con el presente, algo que el imperfecto, por muy durativo que sea, no hace” (Talens, 2002b: 141).

náufrago, metido a capitán de navío, acabó sucumbiendo, y que el brillo fugaz del optimismo no fue sino flor de un día. Pues, en efecto, alguien que ya no es el autor, muerto en alta mar, nos va a contar una historia: “Esa voluntad de narrar, de producir sentido, emergía de la destrucción del propio texto” (Company, 1981: 12), anunciándose la predilección del poema en prosa para el siguiente libro justamente en ese acta levantada de la destrucción. Estamos ante un texto ya fuera de la serie numerada que ocupa *Profanación(es)*. Pero podemos leer en él toda una síntesis del poema en diez estancias que lo precede. La alternancia verso-prosa viene significada por un espacio textual en bloque pero fragmentado, con continuos blancos que a su vez remiten al universo de plasmación versal. El raído velamen textual, recogido en una escritura fragmentaria, nos recuerda naufragios anteriores puestos en escena por Talens, quien parece querer castigar así la profanación de la sacralidad del mundo, su no comparecencia en todo lo que sea precipitado textual²⁸⁶. Y si bien antes hablábamos del agotamiento expresivo al que había llevado lo metapoético al poema en prosa de Talens, en tanto que vicariamente dispuesto al lado de lo poético, la prosa a modo de prótesis del verso, se constata aquí la inoperancia de ambos para asumir todo plasmado de realidad. Pero esa precaria elevación de funciones, precaria si atendemos a su fracaso ulterior, no debe desviarnos sobre lo que es auténtico triunfo de la poesía en prosa: su equiparación total para la expresión con la poesía en verso. Llevada a cabo esta nivelación, parece que el poema en prosa ya al final de la década estaba preparado en el universo expresivo de Jenaro Talens para afrontar en solitario la siempre arriesgada peripecia del sentido. Entonces será parapeto último, balsa final, ante la inminencia o cercanía del abismo, ante la proximidad del silencio.

²⁸⁶ Puede ser pertinente introducir aquí la diferencia que el poeta establece entre *fragmentado* –diseminado en un proceso de fragmentación–, y *fragmentario* –originalmente formado como estructura abierta, no constituida como globalidad, y cuyo centro es no tener centro (Company, 1986: 40-41)–. Talens, que contrapuso ambos en su análisis de Espronceda, privilegia en su poesía el segundo.

Proximidad del silencio (1980-1981) supone, en efecto, una apuesta por el cultivo del poema en prosa con profusión inequívoca. Hay que tener en cuenta que la mayor parte del libro se recoge en prosa, quedando ahora los poemas en verso a modo de apoyo o ilustración del discurso mayor prosístico. Parece una culminación, vistos los precedentes anteriores, del ejercicio del poema en prosa que Jenaro Talens había puesto en práctica hasta ahora. Así, si el libro anterior conoce la equivalencia textual de ambos fenómenos, en éste la poesía en prosa confina lo versal a los márgenes. La proximidad del silencio se vislumbra total y precisamente desde el discurso que escenifica nuestro objeto de estudio. Nuevamente, el poema en prosa ocupa posiciones de liminaridad, pero es lindero, en este caso, no al discurso *mayor* del verso como en entregas previas, sino que, suplantándole, se ubica junto al abismo del silencio.

La propia cita de Shakespeare que encabeza el libro, extractada del contexto amoroso que suponen los *Sonnets*, y que confirma en Talens la vocación erótica de su escritura –“un invitado constante en el corpus poético de Talens” (Jara, 1989: 55)–, es una declaración de intenciones, una voluntad de mantenerse en las líneas maestras que han ido aflorando en su poesía anterior. Juan Miguel Company ya balizó con pericia el contexto, el deseo como auténtica “fuente de conocimiento. No es por azar, pues, que el autor haga presidir este libro por una cita shakesperiana” (Company, 1981: 12). *Proximidad del silencio* se confirma entonces como culminación de un discurso existente y no como cambio de rumbo, papel, recordamos, que una parte de la crítica ha asignado a su entrega posterior, *Tabula rasa* (1983). Y que constituye cenit, estación terminal de un recorrido estético, lo confirma precisamente su condición extrema, al borde ya del discurso y contiguo al silencio. Se trata de punto sin retorno en un trayecto emprendido al menos desde *El cuerpo fragmentario* (Company, 1981: 18). Para Company (1981: 139), es la culminación de un intento por arrumbar el yo solipsista

romántico, empresa para la cual, como vimos, el poema en prosa nació como forma genérica y ha seguido siendo consignado para tal efecto por los poetas que se han entregado a su ejercicio²⁸⁷. Los títulos de las tres partes en las que se divide el libro se suman a la voluntad de permanecer en coordenadas estéticas preexistentes: “Vejez de lo mismo”, “Su cesión”, “Otras voces, en cualquier lugar”. Es nomenclatura que busca subrayar una constancia en el recorrido, y que, sumados, dan el carácter de militancia en el discurso previo, la prosa en el poema, que tiene el libro. Y si todo él se halla dividido en tres partes, cada una de éstas presenta subdivisión tripartita también. Es decir, responde a un orden cuidadosamente concebido.

Y también, a lo que parece, la elección del espacio versal, el cual se presenta aquí, a diferencia de la prosa antes, como discurso marcado en su excepción. Pues bien, esta naturaleza extrañada con respecto al formato mayoritariamente escenificado parece poder entenderse también como marginalidad del texto en contacto con la realidad. Esto es, se habilita el espacio de la prosa para construir un mundo alterno, discurso otro del mundo afuera, y en sus márgenes se deja crecer el poema en verso. O, más bien, el poema en verso surge de ese conocimiento, de esa proximidad mayor con el silencio que es la realidad. Se trata, así, de un discurso, el versal, más fragmentado, abundante en encabalgamientos que subrayan la no pertenencia, lo ajeno del texto. Frente a la extensión en bloque del poema en prosa, frente a la linealidad de su discurso también, estos poemas en verso, minoritarios y situados casi siempre en preámbulos, reemplazando al poema en prosa en esta función de pórtico, vienen a escenificar con mayor relevancia esa zona de contacto –“Contactos” es el título del poema en verso que abre el libro, privilegiado espacio de conocimiento de la realidad, según lo ponen

²⁸⁷ Ha señalado este conocedor de la obra talensiana en otro prólogo la adscripción exacta del poeta al decálogo romántico: justamente en cuanto que escritura de la vivencia y, es notorio, subversión del medio literario (Company, 1989: 9). El cultivo del poema en prosa por parte de Talens podría ser, así, una forma especialmente rigurosa de romanticismo.

Miguel Más y Juan Luis Ramos (1986: 56), quienes, por cierto, en su lectura de *Proximidad del silencio* atienden casi únicamente a los poemas en verso, es decir, a esa zona limítrofe y apostrófica²⁸⁸-, contacto, en definitiva, entre texto, aquí prosa, y realidad:

*todo lo que es real y está ahí, y nos invade,
esa imagen cercana de una presencia largo tiempo escindida,
la solidez de descubrirnos vivos sin el subterfugio que
borra el sudor de los cuerpos reintegrados a su opacidad* (Talens, 1991: 208).

El *subterfugio* parece recordar aquel artificio que viéramos era el poema. Y los *cuerpos reintegrados a su opacidad* evocan la naturaleza opaca del poema en prosa que también señalamos en momentos anteriores de la poética de Talens. Los protagonistas del recorrido poético siguen siendo esencialmente los mismos: el tú y el yo en un escenario natural del que se dan pinceladas mínimas, el poeta y el cuerpo amado que tiñe su poesía de ese sesgo erótico antes anunciado. Pero los distintos soportes y sus funciones han cambiado: ahora es el verso el que se sitúa entre el silencio y la prosa, madurada a lo largo de libros anteriores y ahora ya auténtico espacio del poema. Porque si en el transcurso de nuestro trabajo hemos ofrecido el testimonio de quienes entienden la práctica del poema en prosa como formato más verídico de expresión del pensamiento poético, se nos ofrece la oportunidad de leer voluntad parecida en estos versos que acabamos de citar: un intento de prescindir del artificio versal para entregarse a un discurso que, sin la interrupción que preconiza el patrón bustrofédico, sin la violencia de su espera, acoja la experiencia poética de modo más verosímil. El poema en prosa

²⁸⁸ Obsérvese que en su estudio del tema del alba en la obra talensiana, Partzsch (1998: 87-92), al llegar a este libro, ha de centrar su análisis casi exclusivamente –salvedad de “Desencuentros”, poema en prosa que vuelve a escenificar un alba nada propicia– en estos poemas en verso, constatándose así la *insolidaridad* que cierta crítica ha visto en el poema en prosa hacia el discurso erótico. Reducida es, pues, a esta especie de prólogo, margen, en verso la zona de contacto de los amantes con la realidad, el alba aquí (Partzsch, 1998: 137). Lo limítrofe es, ahora, lo versal.

aportaría aquí esa *presencia largo tiempo escindida*, ahora ya plenamente efectiva, esa solidez carente de subterfugio versal, la reintegración, en definitiva, de cuerpo y texto. Pero, ojo, no estamos diciendo que éste sea con total efectividad el ideario estético de Talens aquí. Parece, más bien, la intención desde la que se parte. El poema en verso que prologa toda la serie anuncia sólo la intención. Pues, respondiendo al asumido escepticismo, se trata de presupuestos que también quedarán abolidos: es imposible con-fundir cuerpo y texto, la realidad silenciosa y el poema que la nombra, aunque éste sea dilatado hasta la prosa en un esfuerzo notable de veridición. Esfuerzo que es anhelo de *transitividad*, como ya señalara el prologuista del libro, pero una voluntad transitiva no legible como simple o directamente comunicativa, sino como apertura a la otredad desiderativa (Company, 1981: 119). Los contactos iniciales con la realidad, fricción que produciría el poema en verso, no pasan de ser puros "Monólogos", el título del poema al final del libro. Pero el monólogo, cifra de la imposibilidad efectiva de todo diálogo en la tenaza del deseo, traza al menos una tentativa hacia el conocimiento.

En medio, sólo una sección en verso, la titulada "Pedazos de sol", en la que también se puede rastrear cierta voluntad fragmentaria ya en el título, y que recoge una serie de aguafuertes tomados del natural, subrayando así el esguince que todo contacto con la realidad produce en la continuidad discursiva que informa el libro. Los otros dos poemas en verso, "Situaciones" y "Yo no desdice sus metáforas", continúan ese carácter de apoyo previo a secciones mayores en prosa. El discurso en verso es, además, acuciadamente abrupto, enfatizando la fractura que ostenta en su carácter fronterizo, a modo de aislante o capa protectora del discurso central en prosa. Si, como enseñaba en sus clases sobre poesía del Siglo de Oro Manuel Fernández Nieto, la referencia a la *infeliz avena* en la égloga primera de Garcilaso responde a la costumbre de la antigua Roma de plantar un cereal de menos valía en los márgenes próximos al camino, donde

la mies podía sufrir el trasiego de las caballerías, aislándose de ese modo alpreciado trigo, parece que en este libro el poema en verso cumpla esa función de desgaste en la zona de contacto con el tránsito del mundo, envolviendo al poema en prosa, cuyo grano ostenta condición depreciado cultivo en este libro.

Un poema en prosa que ya no está *más allá* de la poesía, sino en su mismo centro; por lo cual, no cabría esperar aquí un discurso metapoético, tal y como lo hemos delimitado más arriba. El poema en prosa, indiscutiblemente ya el propio espacio del poema, es también: “Un espacio concluso donde hacer mío el fuego que crepita en torno a las comisuras tristes de tu boca” (Talens, 1991: 213). Ese ámbito clausurado, el territorio en bloque del poema en prosa, se ha convertido en el espacio de ocupación del nosotros, el sujeto erótico. Por eso el paisaje, el exterior, se informa de la obscenidad del propio poema. Y no nos referimos al significado más abiertamente pornográfico del vocablo, sino al sentido etimológico de lo que es *obsceno*, lo que conoce o convoca malos presagios: es decir, la presencia de elementos naturales que otorgan al poema su arboladura fenoménica y confirman su escaso predicamento para con la realidad. En efecto, el paisaje ni es obsceno ni deja de serlo, lo son los trazos extractados en la ominosa singladura, del poema. Porque, en definitiva, únicamente “el ocio frágil de la imaginación pudo asociar un día tantos datos dispersos y construir sobre el caótico montón de sus detritus un simulacro de saber” (Talens, 1991: 209). El tono deprecativo de todo alegato de poder nos es bien familiar. Pero si el fracaso sapiencial, por así decirlo, parece predestinado, si se anticipa, en definitiva, la imposibilidad de confundir cuerpo y texto, hay en estos poemas en prosa un triunfo sólo hallado al final que no es otro que el de la relación amorosa: “la paradoja misma del deseo está en carecer de significado pero tener sentido” (Company, 1981: 12). El poema en prosa, pese a que, recordemos, se le ha cuestionado la capacidad de plasmación de un discurso solidario,

acoge aquí al *nosotros* amoroso, de manera que la enunciación, sin límites ni vuelta, parece el único espacio donde pudiera caber el enunciado, “yo, tú, nunca nosotros ni su crimen lejano, reconocida tú, por quien camino” (Talens, 1991: 209). De nuevo la alusión andariega, y de nuevo la fusión de proceso y presencia, caminar y camino, en un trayecto hacia el cuerpo amado. Así, el poema en prosa, en su fisicidad casi corpórea, es un último intento por asilar a cuerpo y texto; intento fallido ya de antemano en este último, y predestinado al fracaso, obscuro en su noticia del mundo; pero victorioso en aquél, en el cuerpo amado, triunfador en su anagnórisis. Porque se trata de un cuerpo esquivo a toda representación, al que se le restituye su valor ayuno de asunción atributiva, pura manifestación en una nueva objetividad que lo es “de la ‘presencia’ y no de la ‘representación’” (Talens, 2000: 28).

El poema en prosa ofrece entonces singular refugio a los amantes al ocupar con mayor determinación, con mayor amplitud y extensión, una parcela de (ir)realidad. Por eso abundan las alusiones a los bordes en estos poemas, a los espacios limítrofes, a los resquicios, retazos de lo real que quedan fuera del poema, contundente en su asunción de límites. Poema que es aludido de múltiples maneras, pero en todo momento como objeto definido desde la propia ocupación del mismo²⁸⁹. No cabe hablar, pues, de poesía al lado de la poesía, lo metapoético se ha fundido en lo poético, uno de los presupuestos teóricos que Jenaro Talens esgrimiera en sus escritos. Porque hay una suerte de metonimia sintáctica entre los encabalgamientos abruptos de los poemas en verso, en especial los de la serie “Pedazos de sol”, la más numerosa, y esa naturaleza fragmentaria de lo real entrando en el poema en retazos; y, por otro lado, los largos periodos sintácticos de los poemas en prosa y el intento de acoger flujos de realidad más amplia en el seno del mismo. El poema en prosa, según esto, parece la mejor estrategia textual

para ejemplificar la naturaleza eminentemente poética del poema. No obstante, también conlleva un riesgo: la despersonalización, el mayor atractivo que Talens había visto en la práctica prosística de un poema como *Espacio*.

Pero la renuncia sigue. El escepticismo que informaba el mal agüero del paisaje apenas convocado en el poema, la naturaleza etimológicamente obscena de los mismos, encuentra su eco en la limitación de la propia mirada, su escaso predicamento para con el mundo afuera. Es la sección "El ojo tachado", en la que el propio sujeto dicente, mitad perplejo, mitad ente creador con su mirada, asume las limitaciones de un mundo que no le pertenece y que sin embargo convoca como signo solo de lo perdurable. Los "Límites de la mirada", título del primer poema de esta serie, se desdoblan así en "Servidumbres" de esa propia contemplación, "Tedios", "Equipajes" y "Resistencias", momentos o impresiones tomados de la realidad y plasmados en una sintaxis paratáctica, acumulativa, cifrando en la extensión de los periodos, frente a la quebrada línea efímera del verso, su propia voluntad de permanencia. O, al menos, de constatación, pues el título de muchos de los poemas, un sustantivo común, generalmente abstracto, en plural, parece querer dar noticia de esa acumulación, una suerte de *pluralia tantum* que intenta aprehender con mayor suficiencia la multiplicidad del mundo²⁹⁰.

De manera que el cambio de soporte, el nuevo papel ancilar de los poemas en verso, el discurso central de la prosa, obedece también a un planteamiento de actitud, siendo el poema versal el que pone en escena ahora la mirada escéptica que confronta lo real, dejándole a la prosa el recorrido procesual que salva, o al menos dignifica, la

²⁸⁹ Todos los números de página remiten a la edición citada (Talens, 1991): "presencia sólida" (209), "Piedra angular" (210), "recinto" (211), "espacio elaborado con fragmentos de hierba y levadura triste" (212), "Un bulto inmarcesible hecho de incertidumbre" (213).

²⁹⁰ Véase: "Límites de la mirada", "Servidumbres", "Tedios", "Equipajes", "Resistencias", ya mencionados antes, a los que hay que sumar, "Desencuentros", "Violencias", "Nupcias", "Cenizas", "Conciliaciones", "Trayecto: aprendizajes", "De gradaciones", "Fábulas", "Extraterritoriales".

escritura. Tal es así, que las huellas anteriormente recogidas en los poemas en prosa metapoéticos, recuérdese la re-definición del término, junto a lo poético convencionalmente entendido, aparecen ahora en el verso, siendo éste el trazo metonímico que da cuenta de la huella. La fragmentariedad de estos poemas situados ahora al lado de la prosa contrasta con el mayor vuelo sintáctico, la mayor capacidad para nombrar la realidad, incluso para intentar abarcarla en su mayor amplitud y extensión textual, que ofrece el ejercicio de nuestro objeto de estudio.

Otras veces, sin embargo, el poema en prosa que encontramos en *Proximidad del silencio* asume con escepticismo también la precariedad de la relación amorosa. Un conflicto que culmina en la serie, marcadamente narrativa, “Mujer cada día a lo largo”, en la que la extensión del título evoca el modelo de plasmación textual del poema en prosa. El resultado es un texto que podía muy bien ser recogido en cualquier antología de microrrelatos. No en vano, el propio poeta, en la nota que cierra la edición original advierte sobre la naturaleza genérica de este texto: allí lo llama “poema-relato” (Talens, 1981b: 104). La nómina de recursos, en efecto, recuerda más el universo diegético que el entramado lírico del resto del libro. No sólo hayamos abundante uso del imperfecto, promedio de referencias temporales y espaciales. Hay además utilización de final sorpresivo y elipsis, técnicas al servicio de un poema en prosa que se acerca al ámbito de la ficción para contar, precisamente, lo más real de la serie amorosa iniciada antes: el abandono de la mujer. Esta mujer proyectada cada día, cada poema, a lo largo – “explícitamente convertida en ficción” (Company, 1981: 17)– acude al itinerario general del libro con un discurso directo, alejado de la evocación lírica, incrustados los retazos de su deshabitada vida en la urdimbre del poema: es la ficción al servicio de la denuncia, el roce ficticio que produce en el poema la entrada de un cómputo efectivo, la edulcoración diegética de lo real.

René Jara ha visto bien la importancia de este poema. Y ha señalado, de nuevo, lo relevante de su naturaleza prosística, un formato que él considera idóneo para embridar diversas “constelaciones sémicas” (Jara, 1989: 54). El poema en prosa queda así como recinto idóneo de precipitado polisémico, una variante más de su proclividad dialéctica, conflictiva, tensional. Para René Jara, el conflicto aquí es entre realidad y deseo, cotidianidad asfixiante de la mujer en su vivir diario y voluntad de automutilación: “La mujer se convierte en sujeto y objeto de su ficción: sus representaciones han terminado por ejecutarla, a la vez que su capacidad de representar se ha convertido en la ejecución (*performance*) de la misma representación” (Jara, 1989: 55). La ficción acaba suplantando a la realidad, poniendo de manifiesto, dentro del discurso mantenido a lo largo de estos poemas, los huecos que desde dentro el deseo le encuentra: la destrucción que encierra su ficción, en fórmula próxima a la voluntad *destruictoficticia* de Panero; la atenuación del caos, una suerte de formalización, que Ferrer Lerín consigue con la fórmula narrativa; la totalización del mundo en texto que ha buscado Sánchez Robayna: el poema en prosa como amalgama final del sujeto.

Tras esta irrupción en el transcurrir del libro, una suerte de punto central o nevadura en torno a la cual se dispone el resto del hilo poemático, no es de extrañar que el discurso preexistente sea retomado con un poema titulado “Violencias”, aludiendo a la inmersión de forma más o menos abrupta en otro ámbito de dicción. Ahora bien, la aparición de esa mónada de ficción, el nódulo computado en el centro, tiñe aún los primeros poemas que lo suceden. Así, perdura el imperfecto, y hay una sintaxis menos diseñada para acrecer por acumulación, menos paratáctica. Pero poco a poco, la enunciación vuelve a centrar su punto focal en el afuera, la dimensión del mundo. Ahí es donde se produce la conciliación, una especie de reencuentro entre texto y realidad legible en la afloración de referentes naturales. Sobre ese tapiz, comienza un nuevo

tramo, el titulado precisamente así, "Trayecto: aprendizajes", en el que la idea de peregrinación presente en la propedéutica del título nos es familiar. Y la evaluación de todo el proceso de aprendizaje, o lo que es lo mismo, desaprendizaje en la escritura, según la formulación antes dada, aparece de manera tremendamente directa ya en el primer poema, el cual remeda el discurso especulativo más frío y árido. La asunción de limitaciones es palpable: "Así articula obscenidad mi mundo" (Talens, 1991: 236), esto es, la conciencia de una predisposición o presagio, así hay que entender lo obsceno, al fracaso de aprehensión del mundo: "Hablo con imágenes que no son lo que digo; no podría de otro modo" (Talens, 1991: 236). Y ese fracaso textual vuelve a remitir al cuerpo amado como único y quizás pírrico triunfo; cuerpo que es reconocido de nuevo tras la crisis y posterior reconciliación. Ése es el único territorio, el ámbito en el que la defenestración de lo nombrado abre el hueco habitable:

El cuerpo agota su porción, sube la cima del cuerpo extraño donde reconocer la violencia sin nombre que lo destituye. Se mira arder bajo un rumor posible. La última madurez no concibe otra sabiduría que la de resbalar entre fragmentos sin origen, atravesar un goce que agoniza, un territorio de perplejidad (Talens, 1991: 237).

Lo otro, el mundo, permanece en su indiferencia, ajeno a la mirada que pretende abarcarlo y otorgarle, con un significante, un significado. El aprendizaje concluye, así, en la imagen del árbol y su perennidad sin nombre, quizás el símbolo más contundente en su arraigada verticalidad de lo que es de suyo y no requiere validación lingüística. Frente a las personas, que han de ganarse el ser en la urdimbre del lenguaje, los árboles no necesitan "que su presencia sólida represente un ejemplo ni un azar para nadie. Estar es para ellos una actitud inevitable" (Talens, 1991: 238). Su supervivencia es también de modo inexorable una no pertenencia al texto. E insistimos en el peligro que late en

todo: la despersonalización. La lección, como vemos, hace tiempo que la aprendió el poeta, y quizá por ello este nuevo itinerario toma el título y la forma de la variación.

Y llegamos a la sección tercera y final del libro, "Otras voces, en cualquier lugar". En ella, la primera parte, subtitulada "Fábulas", pone en escena un modelo de poema en prosa más largo y, como cabría esperar del título, más sesgado hacia la narración. Quizá esta mayor amplitud, también el vuelo de la ficción, se deba a que parecen poemas que sintetizan todo el libro. Así, si uno de ellos, en su título, resume el mundo en una lágrima, estos textos vienen a dar cuenta sumaria del universo que ha sido el libro entero en su mayor extensión. La segunda parte de esta sección final, de mayor preocupación por lo lingüístico si atendemos al título, "La ley de la palabra", se inicia con un poema en verso que cumple la función de pórtico ya aludida. Se trata también de un poema que recupera constantes en la poética de Talens. En concreto, el convencimiento de que la palabra, su ley, oculta el cuerpo proferente, que tras los trazos del lenguaje, el sujeto asume con cierta incomodidad su no pertenencia, legible precisamente en su *incredulidad* ante el fenómeno de la escritura. Y es que si "Yo no desdice sus metáforas", como reza el título, tampoco asume con fe indestructible su equivocidad. Todo esto nos es familiar. Y el poeta es consciente de su insistencia en ello. Ya aludíamos a una continuidad en la dicción y en la temática del libro con respecto a entregas previas. Pues sabe mejor que nadie que *todo refugio es una nueva trampa*, y quizá por eso nos entrega la sinceridad de su ejercicio en estos poemas en prosa: tras los preámbulos en verso, un verso especialmente sincopado que pone de manifiesto el carácter tentativo del discurso, Talens usa con profusión el formato más verosímil de la prosa. Más verosímil en tanto que plasmación del proceso de escritura, como señaláramos. También más impersonal.

Y esta asunción de limitaciones lleva a nuestro autor camino de regreso a un lugar que ha aparecido antes en su obra poética: el faro Sacratif, en la costa granadina. Es el regreso al mar, un mar que ya antes en su obra se ha erigido alegóricamente en personaje. Y éste es el mar que moldea de manera informe su obra en un proceso de borrado similar al de la escritura. Por eso se funden aquí mar, cuerpo y texto, porque Talens es consciente de que sólo así, en la renuncia, en el convencimiento de que todo nuevo parapeto es una vieja máscara, puede el que escribe asumir la verídica actitud de su escritura: “La noche o tú, tu cuerpo, sobre el que desemboco ahora, libre yo al fin, y una sonrisa triste” (Talens, 1991: 247). Desde esa libertad, que es una renuncia —una renuncia también al parapeto pautado del verso—, el poeta afronta el trigésimo quinto año. El dato, recogido en romanos como frontispicio al poema “La ley de la palabra”, viene a fundir en uno vida y obra. Así se viene a cumplir la ley de la palabra, en el exilio al que condena al hombre que la blande. Condición de exiliado en el afuera de la existencia, “Olvida que existí, murmura el aire silencioso” (Talens, 1991: 249), cumplida también en otro título, el del poema “Extraterritoriales”. La pugna es, pues, por la existencia, por dotar a la existencia de sentido, “desde el fluir opaco de un deseo que no tiene sentido” (Talens, 1991: 250), por hacerla historiable.

Y la grava del título en el último poema de esta segunda parte parece entonces una alusión al camino, formado por innúmeras piedras, todas anónimas, que sobre ellas se edifica en su extensión. Pues de igual manera que, según lo quiere el dicho, toda piedra hace pared, todo canto rodado hace camino —así, *Cantos rodados*, se titula, por cierto, la última antología de su obra aparecida—. Y toda palabra, en el acrecido discurso de la prosa, hace poema. “Es muy sencillo —ha escrito esclarecedoramente uno de nuestros estudiosos más destacados del poema en prosa—: palabra tras palabra tras palabra una a una tal las pronuncias..., al encuentro de ti desde ti mismo” (Aullón de

Haro, 2001: 61). De manera que todo este apartado, de lingüístico título, recuérdese, culmina con una alusión a la labor lectora, la cual también es precaria en su recepción: la descodificación se convierte así en un trato de tácita resignación por ambas partes, “este pacto verbal donde, para ser dos, excluimos la muerte” (Talens, 1991: 250). Todo ello ha aparecido antes en la escritura de Talens. Lo hemos visto. Pero solía hacerlo en tramos laterales, adyacentes al discurso principal que era entonces el verso. Ahora, en este libro de prominencia de la prosa, la alusión al pacto lector tiene lugar en la corriente principal del libro. El poema en prosa brinda aquí un precipitado de toda la poética anterior. Y el término no es gratuito, pues el poema en prosa se ofrece como recinto inmejorable para recoger los distintos elementos en precipitación que aquí se ordenan.

La parte final de esta tercera sección del libro se titula “Monólogos”, como ya adelantamos, y viene plasmada en un solo poema en verso de cinco estancias. Hay un poema en prosa posterior, pero la cursiva de su título lo extraña o marca a modo de epílogo. Es decir, de nuevo en esta entrega el verso ocupa posiciones periféricas. O bien sirve a modo de *courante*, de tránsito entre dos secciones de la serie, de la *suite*. El que este poema en verso se titule así, “Monólogos”, nos sirve para recordar la naturaleza polilógica del poema en prosa, tal y como ha defendido parte de la crítica. Es decir, la elección de Talens confirmaría el supuesto de menor capacidad dialéctica del poema en verso en este libro. Incapacidad, recuérdese, potenciada por lo abrupto de los versos. Se trata además de un texto que vuelve sobre el motivo del amor. Y es curioso que el poema en prosa final, el que inmediatamente sucede a este “Monólogos”, recoja en su título alusión a la naturaleza laberíntica con la que en libros anteriores se identificaba el verso: “Cuando el amor se inventa laberintos alguien se tiene que perder”. Ése es el título del poema que cierra el libro. La tentación de leerlo como un manifiesto es

notoria. Y tentados estamos a leer una apreciación positiva del poema en prosa frente al laberinto de lo versal. Si, como decíamos antes, toda piedra hace pared, toda palabra viene a hacer poema, con lo que la fundamentación polilógica del discurso, la democratización de los formantes acogidos sin delimitación jerárquica en la escritura, cobra un nuevo sentido. Toda piedra hace pared, y el poema en prosa, erigido en el amor incondicionado a toda palabra, se revela ahora como forma idónea de parapeto, de pared, ante el abismo: “Amo cada palabra porque me obliga a construir los límites de mi silencio” (Talens, 1991: 253).

12.2.7 *Dejación de la poesía en prosa: ¿búsqueda de una nueva oralidad?*

La proximidad del abismo, no obstante, supone también toparse con el vacío impersonal del silencio. El propio poeta reconoció el “‘*impasse*’ en que creía encontrarme al acabar *Proximidad del silencio*” (Talens, 1999c: 493), declaraciones que le valieron la incompreensión –en cuanto que fue leída como vuelta al redil de la figuración, en el que nunca había estado, por cierto– de su entrega siguiente: *Tabula rasa*. Tal es así, que se pudo leer el libro como reflejo y ejemplo de un “deterioro o embotamiento de la conciencia simbólica” (Amorós, 1989: 67), dentro de lo que parece un proceso mayor de cuestionamiento del poema como realidad clausurada autorreferencial y autónoma, más propenso, en esta década octava, a biografía o experiencia, de donde se entienden, vistas estas limitaciones a la hora de definir el complejo fenómeno de la realidad, las lecturas autocomplacientes de *Tabula rasa*. Algunas de las cuales pasaron por ver en este libro una evolución *sorprendente* hacia la propia poesía de la experiencia (Molina Campos, 1988: 119). Por lo demás, “*Proximidad del silencio* fue, en términos de escritura [...] lo más lejos que pude llegar

por el camino abierto con *Ritual*" (Talens, 1999c: 502). En otro punto, en el que además subraya la condición de mojón del proceso de su libro en catalán, *Purgatori*, reconoce que esa etapa se agotó también por un intento de incluir con más conciencia la recepción en su escritura (Talens, 2002b: 208, 210)²⁹¹.

Como vimos, Talens hace uso consciente del formato prosístico en el poema que – pero no sólo él, sino toda su promoción, según su propio testimonio– aprendió en el ejercicio juanramoniano. El protagonismo incipiente del poema en prosa hasta llegar a la centralidad que alcanza la forma en *Proximidad del silencio* nos habla entonces de la progresiva objetivación impersonal que su discurso ha buscado. La tabula rasa que inaugura con la década siguiente su nueva etapa, ¿es un intento por restituirle a la dicción su personalidad? ¿Se debe a eso la renuncia a la prosa como formato mayoritario en el poema? Podemos buscar respuesta a estos interrogantes en las propias declaraciones de Talens a Susana Díaz, en las que el poeta vincula su nuevo registro poético a un cambio en la percepción del verso. Un cambio, es notorio, menos visual que hasta entonces, influido por la nueva rapsodia de poetas afroamericanos en su primera visita a Estados Unidos:

*Escuché a poetas negros recitando sus poemas acompañados por guitarristas de jazz,
descubrí una manera de decir el verso que se acercaba más a lo que antes te comentaba de*

²⁹¹ *Purgatori*, ya de 1982 y escrito en catalán, pone en escena en su totalidad poesía en prosa. Inaugurado como una historia que un hombre avejentado va a contar a otro más joven, en realidad su reflejo, supone caracterización novedosa de un motivo, la disociación del sujeto, inveterado ya en Talens: "Si vivir fue crear todo un mundo privado y escribir universos como mera alusión a una persona única, indudable, háblame, sueño mío, ¿qué puedo hacer?" (Talens, 1986: 41). La continuidad ha de ser vista, no obstante, como culminación, pues el poema en prosa, no sólo se informa de constantes anteriores, sino que las lleva al extremo, lo cual también explicaría el posterior abandono parcial del formato. Hay entrada, así, de alusiones apostroficas a la persona amada, lo que matiza considerablemente cualquier especificación insolidaria del poema en prosa talensiano, además de una dilatación en tiempo único del tiempo diegético, la historia que es todas las historias, escenificado al principio y en el final. Final, por cierto, que formaliza en soporte mitológico algunas de las constantes en el pensamiento teórico de Talens. La opacidad del significativo se ha acendrado en repetibilidad de la experiencia narrable, también en la propuesta de un poema en prosa que totaliza la expresión al engastar incluso el motivo erótico. Y este punto sin retorno de un discurso abocado a su propio vértigo parece que tuviera correlato expresivo en una lengua también otra. Purgado todo lo cual en el tiempo del *Purgatori* –"no existe el olvido; no es más que aprendizaje" (Talens, 1986: 81) –, el poeta podrá hacer tabla rasa para seguir siendo el mismo *desde otro lugar*.

una música de la voz que a la lectura del ojo a que estaba habituado en mi entorno, y me dije, esto es (Talens, 1999c:503).

La dejación del poema en prosa como soporte central de expresión poética tiene mucho que ver, creemos, con ese nuevo protagonismo oral. Ya hemos señalado la adscripción escritural que tiene el poema en prosa. Su naturaleza paragráfica así lo atestigua. La propia Silvia Bermúdez ha puesto en relación la producción poética inicial de Talens con este sesgo escrito al hablar de “una serie de factores como la compleja relación poder-lenguaje y la primacía de la escritura sobre la oralidad, entre otros, que han de ser dramatizados por los poemas para denunciar las metanarrativas históricas de la España de los setenta” (Bermúdez, 1997: 27)²⁹². Es decir, habría sintonía entre la presencia contestataria del poeta en España y una mayor preocupación por la naturaleza escrita del poema, siendo la oralidad formante que conoce nueva atención con Talens ya en los Estados Unidos.

En páginas anteriores hemos traído a colación, además, el testimonio de Ron Silliman (1986: 159, 161). Según él, la aparición de esta prosa nueva (*new prose*) en el cultivo de autores que habitualmente se consideran poetas tiene mucho que ver con el intento de romper el predominio absoluto de la tradición centrada en la reproducción oral a través de la pauta que configura el discurso versal. Y éste es justamente el fenómeno de contravención opuesto al que habría operado Talens en la década de los ochenta. Por supuesto, sería extremado atribuir a este primer libro engendrado en su estancia estadounidense, *Tabula rasa*, algún tipo de influencia al respecto. De lo que estamos hablando es de un intento de reproducción de una nueva oralidad a través del

²⁹² No se nos escapa una lectura de esta cita de Silvia Bermúdez que pase por ver la hegemonía figurativa tras la década que nos ocupa precisamente como una nueva oralidad, fomentada, según esta visión, por la nueva situación política, una apertura democrática, la cual no precisaría ya de señalizaciones metalingüísticas de la realidad. Pero precisamente ahí radica un peligro mayor: la acomodación de ese nuevo discurso pretendidamente transparente a las nuevas –¿o eran las mismas?– instancias de poder.

verso, del desafecto que ante ese nuevo prurito en nuestro poeta ha de conocer por fuerza la poesía en prosa, cabal válvula de escape en el caso de la tradición estadounidense para quienes buscaban precisamente sacudirse el abrazo osuro de una poética demasiado ocupada en mimetizar a través del verso patrones orales de dicción. Ése sería el caso de los poetas advenidos en la escena norteamericana tras más de un siglo de predominio del discurso conversacional, confesional también, habilitado por Wordsworth para el verso. No hay que olvidar la acusación de Keats al poeta lakista: su *egotistical sublime*, esa ebriedad del ser que a sí mismo se dice²⁹³. *Tabula rasa* habría propiciado justamente el proceso inverso a esta tendencia de los poetas norteamericanos. Lo que Talens parece haber encontrado en este libro tan parcialmente leído, en definitiva, es una nueva oralidad que deja atrás tanto la convención del verso como el poema en prosa, ambos soportes ligados a la naturaleza escrita, no oral, del poema. Miguel Casado (1992: 81) ya habló en su día al respecto de un *giro de lenguaje*, nunca un cambio de rumbo. Esta vuelta en la dicción, junto a otros factores, ha de ser pieza clave para entender la desafección que nuestro poeta conoce tras la década de los setenta por la prosa en el poema, un abandono que en ningún momento es total como ya hemos señalado. Desafecto que, además, fue interpretado por parte de la crítica como una especie de vuelta al redil: se ha señalado cómo este nuevo recurso a lo versal, tras “la preocupación intensa por cortos poemas en prosa en los dos poemarios precedentes” (Partzsch, 1998: 93), fue considerado reimmersión en la tradición por parte de la crítica. El que ésta se sintiera *aliviada*, según lo pone Partzsch, confirma el valor contestatario que tuvo el poema en prosa en la obra de Talens, al igual que en la de sus coetáneos.

²⁹³ No olvidamos, sin embargo, en esta referencia asumida y necesariamente tangencial a la tradición norteamericana, ejercicios de ruptura del sistema versal como el que llevó a cabo Emily Dickinson ya antes del recurso a la prosa. Y es significativo, así, constatar que las traducciones de Dickinson en España realizadas por poetas próximos a la figuración pasan por alto este carácter dislocador del sujeto en el verso y dan versiones castellanas de una acomodación sintáctica, una suerte de autocomplacencia del yo,

Otro factor que ayudase a explicar la menor proliferación de poemas en prosa en los libros que siguen a *Proximidad del silencio* podría ser el siguiente: si la crítica ha hablado de un *discurso descentrado* (Fernández Serrato, 2002: 88) para su producción de la década de los setenta, subrayando su fragmentarismo, superado ese decenio, esa escritura fragmentaria, que se ha venido vinculando en su génesis y ejercicio al poema en prosa, ayudaría a comprender también la dejación de éste como recurso central de expresión. Y si seguimos la pista de esa descentralización también por el reguero de sujetos de la enunciación que convoca –el yo presidiendo los poemas en verso, la dicción distanciada de la tercera persona en muchos de los poemas en prosa, por ejemplo–, parece darse un nuevo modo de aunar el discurso en toda su pluralidad bajo un sujeto de mayor continuidad, un *yo múltiple*, tal y como lo ha definido Juan Carlos Fernández Serrato (2002: 101), que aglutina las distintas voces escenificadas. Se trata, pues, de una mayor centralidad del discurso, no un empobrecimiento del mismo, lo cual es bien distinto. Este nuevo punto central del yo, no más autobiográfico, por cierto, parece un logro de madurez del poeta: “la fragmentación dejará paso a una polifonía acordada por la armonía estética” (Fernández Serrato, 2002: 101)²⁹⁴. La crítica que ve a partir de entonces una presencia más clara del propio poeta se equivoca, pues esa centralización del sujeto que enuncia le permite acoger nuevas voces bajo especie del yo y aligerar la carga de experiencia; de manera opuesta a lo que ocurría antes, cuando el discurso estaba dislocado y los fragmentos del *bios* informaban el poema sin denunciar su presencia. Parece que, como en el caso de Panero, con diferencia notable de fechas e intensidad, eso sí, el poema en prosa como práctica central y mayoritaria se deba entender como un ejercicio de maduración, soporte desestimado en su especificidad, pues recordemos que vuelve una y otra vez sobre él, cuando el poeta encuentra su voz

carente en el original, “which required literary forms intricate enough to express the struggle of belief” (Wesling, 1985: 114).

rotunda. Redondez de la voz que, en el caso de Talens, lo aleja precisamente de la circularidad, el merodeo por diversas instancias de la enunciación, una de las cuales, con un protagonismo clave además, fue el poema en prosa. Se vendrían a abonar con nueva evidencia las tesis de esa parte de la crítica que llamaba la atención sobre la función de discurso contestatario protagonizada por el poema en prosa. También sus amenazadores augurios: una escritura de la prosa en el poema no informada de voluntad rupturista, desideologizada, parecería abocada a la inexistencia. Suerte, pues, que Talens siguiera incluyendo poemas en prosa en sus libros. O, más bien, síntoma de que la batalla de la diferencia se libra también en los predios del soporte textual; de que el poema en prosa no ha perdido del todo con su marca ideológica su contestación formal; de que un poeta como Jenaro Talens, en fin, lo sigue frecuentando para denunciar el uso y abuso de la falsilla versal, ese manierismo que regala el oído pero promueve indiferencia en los paladares ávidos de sentido. El recurso al poema en prosa en sus últimas entregas confirma, por tanto, la necesidad última de dar con una música otra para la poesía. Ese testigo, en una carrera que aún no ha finalizado, lo recogerá, ligero y arrojadizo, la nueva hornada de poetas que ha sucedido a la némesis decimonónica que para los de los setenta vino a ser la llamada poesía de la experiencia²⁹⁵.

²⁹⁴ Fernández Serrato y el propio Talens han vuelto sobre ello recientemente (Talens, 2002b: 70, 72).

²⁹⁵ La sucesión de una a otra sensibilidad, de los novísimos a la poesía de la experiencia, parece un traspaso de poder en toda regla. El viraje de unos a otros cuenta, además, con inflado aparato mediático extraliterario: "El montaje estaba en marcha, esta vez desde la Granada andaluza de García Lorca, y los resultados no los mejora ni Castellet" (Amorós, 1989: 65). Para un cotejo de ideario estético véase, entre otros, Enrique Molina Campos (1988: 118-119).

**13. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL POEMA EN PROSA
EN EL GOZNE DE LA DÉCADA**

Luis García Montero, el máximo poeta y teórico de la práctica poética generalizada que vino a suceder en la década siguiente a los de los setenta, comenzó su carrera poética con un libro de poemas en prosa, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, publicado en 1980. Nos parece significativo que se trate de una aparición justamente en el gozne entre ambas décadas. Que sea un síntoma retrospectivo de la que acaba, bajo un formato, el poema en prosa, al que García Montero (1994: 14) ubica con exactitud en una tradición que conoce bien: la ciudad moderna, el lugar que inaugurara Baudelaire (León, 1999: 295) para su colección parisina y que llevara a Juan Ramón a Nueva York en su *Diario*. Una Nueva York, como se deduce del título de este libro de García Montero, que supone también entorno elegido para su debú. De la década que comienza, por su parte, informa el libro una suerte de apostasía, mirada atrás si no de descalificación, al menos sí de perdonado exceso juvenil (García Montero, 1994: 12). Porque es curioso que en su reedición, el poeta decidiera darlo a la luz junto a otros libros suyos de común *desbordamiento*. Aquí, entre décimas y sonetos, aparece este libro inaugural íntegramente escrito en prosa. Editado junto a otros que quizá considera prescindibles visto el título propuesto a posteriori para el conjunto, *Además*, esto es, material ancilar, aposición a la veta imprescindible de su obra. Es fácil detectar, así, en alguno de esos libros el asumido panfletismo que lo informa, o la excesiva peripecia formal en otros, casi un manierismo. Pero, ¿cuál es la ganga que García Montero le atribuye al poema en prosa de su primera obra? ¿Por qué decide condenarlo al volumen de lo otro, de lo prácticamente prescindible? Se trata, sin duda, de una motivación que no incide de manera gratuita sobre el debate surgido en ese cruce de dos décadas en torno a formas, sujetos, ideologías y compromisos; debate sostenido con asiduidad durante toda la década y aún hoy coleante. Debate que afecta, también, a nuestro objeto de estudio.

Pudiera ser, en efecto, el tema lo que aconsejara la inclusión de *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* junto a material, igualmente, demasiado estigmatizado por sus referentes. Una temática aún deudora de la serie negra, aún no inmersa en la nueva centralidad del sujeto y su circunstancia, eso que el grupo granadino aún no habría perfilado con total nitidez en 1980 en torno a la futura *otra sentimentalidad* (Díaz de Castro, 2003: 26). Lo excesivo podría ser, también, sinónimo de inmadurez, de caudalosa adolescencia. Ahora bien, si este primer libro aún no se halla completamente informado por la teoría alterosentimental, las palabras de García Montero al prologarlo más de diez años después sí lo están, y buscan reivindicar en las novelas negras que invoca, justamente a través de la arista que más declaradamente se brindaba a renovado sentimentalismo, la centralidad de un sujeto heroico, bien que derrotado: “el héroe moderno y degradado, el detective privado dispuesto a recibir puñetazos y a enamorarse de quien no debe” (García Montero, 1994: 14). Hasta ahí bien. Lo que parece desdeñar el poeta es justamente el añadido que superpuso sobre este mitologema heredado y, bien está decirlo, no muy otro al escenificado por la estética novísima en algunos tramos. Hay, no obstante, en estos poemas en prosa ya un germen de insatisfacción, una suerte de culpabilidad de la escritura, que no es la menor huella novísima, por cierto, que parece querer expiarse mediante la ruptura del círculo concéntrico y acabará abocando al ideario nuevo: “Pero también es hora de que cambien por fin estos papeles y la sangre salpique más allá de las páginas” (García Montero, 1994: 35).

Sin duda los excesos epigonales de la promoción hegemónica anterior alimentan este desasosiego sentido íntimamente dentro del poema. La aporía que indudablemente sentían quienes empezaban a publicar con la nueva década les había de empujar a buscar soluciones. Así se explica el ambicioso aparato teórico –una labor de desbroce o nueva planta– que Luis García Montero, y con él Álvaro Salvador y Javier Egea,

auspiciados por la figura mayor de Juan Carlos Rodríguez, se propusieron como cartografía necesaria para la poesía española de los ochenta. *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* llevaba impresa también esa solución al tope, a la aporía, del solipsismo epigonal. Y también, pegada ella, su principal peligro: la banalización: “Y mientras ves la muerte cada vez más nublada en cara ajena, consciente en tu agonía, la aceptas como un mero accidente de trabajo” (García Montero, 1994: 37).

Pueden consultarse los diversos trabajos teóricos del propio García Montero (1988, 2002), su esfuerzo por erradicar malditismo y espiritualidad del ideario de la lírica. Y su crítica a la raíz burguesa de toda trascendencia, el desvelamiento de las inevitables mitificación y espiritualización (García Montero, 2002: 132, 149, 155), la cual no le ha salvado, por lo demás, del aburguesamiento propio. Es decir, hay una voluntad casi programática de desacralización y normalización del sujeto poético “hasta convertirlo en un modelo, en un punto respirable en el que puedan coincidir el autor y el lector” (García Montero, 1996: 75). Es interesante poner en relación dialéctica ese sujeto no escindido de su *hic et nunc* con la compleja subjetividad talensiana, coincidente, por cierto, en su sed de hodierno. Puede compararse, por ejemplo, cualquiera de los poemas recogidos en la antología *La otra sentimentalidad* (Díaz de Castro, 2003), varios de ellos de excelente factura, por cierto, con el supuestamente más figurativo de los libros de Talens, *Tabula rasa*. A través de este cotejo se podrá apreciar que el sujeto, en el primero de estos casos, no deja de mostrarse aquejado de nostalgia, una forma patológica de identidad; mientras que el talensiano escenifica una conciencia crítica infatigable. Justamente la valencia opuesta, *conciencia* frente a *identidad*, tantas veces defendida por el grupo granadino. Y es que, como en tantos otros casos, del dicho teórico al hecho poético suele mediar en no pocas ocasiones considerable distancia.

Volviendo a la primera entrega poética de Luis García Montero, lo más granado del libro nos parece la parte segunda, aquellos poemas en los que la enunciación proviene de un sujeto femenino, el cual rompe la impostada suficiencia del perdedor asolado de ironía, esa gabardina que el detective parece llevar siempre para protegerse del signo ingrato de los tiempos. Concretamente en el que reproducimos por entero a continuación, creemos que se consigue dar cauce viable a la condición fragmentaria, terminal, abocada a nueva formulación, de la eterna pregunta que asedia al sujeto. Ahí sí radica, a nuestro modo de ver, el verdadero cociente de lirismo, algo que más tarde se intentará buscar en otros ámbitos y con distinta luz. Obsérvese la aguda conciencia de precariedad ontológica que encierra la pregunta final, con su no menos acuciante dedo dirigido al linde entre ficción y realidad. Aquí canta un poeta. Mas repárese también en la escueta fórmula que enlaza ambos interrogantes, esa necesidad de pedir perdón por, en una especie de proyección retrospectiva del poeta futuro, tener la osadía de introducir una demanda explícita de verosimilitud en esa autocomplacencia que vendría a presidir el nuevo sujeto dicente:

¿Qué existe debajo de tus labios? Perdóname, pero ¿qué alumbra el ritual que rige nuestros días, y de qué modo llegamos a creer lo que nos pasa? (García Montero, 1994: 46).

Pero la reconvención del poeta en el prólogo a estos libros considerados tan sólo al margen, *además* de la centralidad de su obra poética, parece ir justamente contra el tono que imperaba en el primero de ellos, quizá colorista en demasía inmerso como está el poeta ahora en el sepia municipal de la otra sentimentalidad. Dice al referirse a *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*: “intenté crear una atmósfera de violencia urbana, aliñada con sus gotas de irracionalismo, sexualidad y psicoanálisis” (García

Montero, 1994: 14). Aparece, pues, el fantasma del Lorca surrealista y neoyorquino al fondo, su *Poeta en Nueva York* ninguneado posteriormente por algún triste epígono de García Montero, a quien también le crecieron. Y queda claro que a este último le sobra su ejercicio inicial cuando, a continuación, explica su alejamiento de esa tonalidad y aclara que lo hizo para procurar una nueva modulación poética que arrumbase “los mitos de la pureza subjetiva y la mitología romántica” (García Montero, 1994: 15) y abrazase el yo desde otro sitio. Y ahí, precisamente en esa centralidad con nuevos ropajes es donde el alterosentimentalismo traicionó el espíritu de la modernidad: con el agua de las vanguardias tiraron el niño de la descentralización del sujeto; y su poesía se hacía trágicamente decimonónica. La otra sentimentalidad devino en los peores casos poesía de la experiencia, al primer Machado le sucedía el segundo; a la cordialidad, el cinismo.

Y deja claro el poeta –aquí entra en liza nuestro objeto de estudio– que la negación era para quien les precedió: “el intento de dar solución a las limitaciones de la realidad desde el propio realismo, sin buscar paraísos artificiales en la expresión o en la mitología” (García Montero, 1994: 15). Se negaba así el exceso novísimo; formalizado en soporte específico: la expresión canonizada por el autor de *Les paradis artificiels*, el Baudelaire que creó el género de la modernidad: el poema en prosa. Pero también se pretende abolir algo más, y aquí hay que reconocerle buena dosis de sinceridad, bien que debida quizá a voluntad pedagógica: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* es, fue una búsqueda ahora desautorizada de un paraíso artificial en la expresión –la prosa en el poema–, y en la mitología urbana y detectivesca de la urbe moderna por antonomasia, figura retórica muy parecida a la mitologización.

Por lo que respecta al primero de estos mentís, García Montero no podía ser más cruel con su cultivo primerizo del poema en prosa: opone a éste el más manierista y

confesadamente menor de sus libros, enfrenta a sus criaturas y toma partido por una de ellas en lo que se quiere trasunto de una definición de lirismo:

un sentido ecológico de la lírica, un deseo de conservar la naturaleza del género. Pero hay más. Los poemas con rima ponen en juego el conocimiento interno de esa convención artística que es siempre un poema. Las estrofas de Rimado de ciudad son también el trazado de una frontera, porque desvelan el artificio que hay en cualquiera de mis poemas (García Montero, 1994: 20).

Estas palabras, junto al modelo negativo propuesto, una especie de camino desde Cartago –Nueva York, el centro de la modernidad, no se olvide– expiatorio y moralizante, sirven muy bien para explicar la escasa fortuna que conoció el poema en prosa pasada la década de los setenta entre los poetas que empezaban a ganar entonces voz y volumen. No en vano, el prólogo a estos libros más o menos ancilares del poeta se titula, con exclusivismo nítido en una época que busca abolirlas, “Trazado de fronteras”. En la pluma de quien se sabe a la cabeza de esa vanguardia de teoría y praxis que es la otra sentimentalidad, término no siempre equiparable a poesía de la experiencia (Díaz de Castro, 2003: 23), en boca de quien es consciente de estar sentando cátedra, parecen estas palabras haber, bajo el pretexto del realismo, arrumbado toda validez de la expresión en prosa para la poesía. Lo prueba el hecho de que ninguno de quienes siguieron su senda cultivaron con convicción el poema en prosa²⁹⁶. No hay más que acudir a las muchas antologías al respecto. Y no sólo al cuerpo poético de las mismas, sino a las poéticas, donde todos estos poetas, para generalizar, de los ochenta, pero sobre todo los que siguieron al núcleo germinal de Granada, núcleo que ofrece los poemas más interesantes a nuestro juicio, consignaban en las crestomatías oficiales su

²⁹⁶ En la antología reciente que recoge la producción de la otra sentimentalidad en los años ochenta, por ejemplo, sólo se recoge un poema en prosa de Jiménez Millán (Díaz de Castro, 2003: 228), de trasunto pictórico, lo cual prueba que estos poetas conocían también la tradición; además, viene fechado ya al final de la década.

naturaleza de hacedores *de versos*, con preeminencia de esta condición –el trabajo del verso, la ramificación del sujeto en versos– por encima incluso de la de poema. Lo prueba también el que los poetas que sí se entregaron a su praxis convencida en la década octava fueran creadores alejados de este nuevo mapa de municipalización de la poesía española. Autores mayores como Ángel Crespo o Valente, marginados desde la remota noche de los tiempos como Álvarez Ortega, una *rara avis* como Pérez Estrada, los propios poetas de los setenta, los *defenestrados* en este nuevo escenario, Sánchez Robayna, Talens, más tarde Colinas, o Siles, Gimferrer en Catalán –elevados a la cátedra, sí, pero periclitados a lo que parece allí por su propia sombra mastodónica, un espíritu maligno que el poder teme y desprecia, véase si no cómo vive el propio Talens ese silenciamiento (Company, 1986: *passim*)–; en fin, poetas que comienzan a publicar en la segunda mitad de los ochenta como Riechmann, o quienes ya en los noventa vienen a certificar el climaterio de la promoción hegemónica que sucediera a los novísimos, autores que rondan o se acercan ahora a los cuarenta años, todos ellos compondrían una magnífica antología de poesía en prosa. Nada voluntarista, por cierto. Su contribución, no obstante queda fuera de este estudio.

Por lo que respecta a quienes sí nos ocupan en el mismo, la resistencia inicial de Talens, de todos sus compañeros de promoción, a la expresión directa llevó a una suerte de textualización del yo, tematizado *in absentia*. Pero lo hallan aún socializable, vale decir legible. Los recursos iniciales de des-fragmentación, la entrada con vigor de la prosa en sus poemas, la diversidad enunciativa, etc., focalizan el yo al hallarlo ausente. Pero *Tabula rasa*, por incidir en la obra del poeta de los años setenta que más cultivó nuestro objeto de estudio, Jenaro Talens, y en un marco temporal también cercano a ese gozne entre dos décadas, dentro de una innegable nueva tematización del sujeto del enunciado, no hace más rastreable al sujeto de la enunciación. Tan sólo más catalogable

para una visión poética que buscaba la instauración de un sujeto tiránico en su dominio absoluto del sistema del lenguaje escenificado. La fragmentación del yo preconizada por Talens, en la que la prosa se erigía en lugar privilegiado de acoso, con el tiempo devenida excesiva localización, esto es, extremada prominencia de la idea de lugar desde el que se habla, no conoce atenuación con *Tabula rasa*. Más bien se continúa desde nuevo sitio. Parece como si Talens les hubiera dado lo que tan ansiadamente pedían a quienes empezaban a detentar el poder poético en España tras la defenestración de los poetas de los setenta: una ilusión de narración, de *narrative*, es decir, un señuelo diegético, la trabazón de una historia de suficiencia explicativa que acallase sus reproches. Pero el que esta estrategia de distracción fuera leída en su literalidad desvelaba las limitaciones de la nueva visión poética hegemónica: su confrontación de bruceos con la voluntad de fragmentación narrativa. Lo que *Tabula rasa* parece haber venido a demostrar, sólo legible a posteriori, es lo anacrónico de unos planteamientos que aminoraban sus críticas si el sujeto y su autosuficiencia, un nuevo solipsismo, no se veían aparentemente acosados. O no desde un lugar obvio.

El lugar de Talens, prominente en estas páginas, como colofón de estudio, la mayor extensión de las mismas en su capítulo, parecen venir justificadas por quien hizo del poema en prosa lugar tremendamente consciente de especulación poética. Nos referimos, claro está, al término en su sentido no connotado, sino por su capacidad de convocar un panorama de experimentación. Los poetas que hemos estudiado en la segunda parte de este trabajo van dando una forma cada vez más consciente al ejercicio en prosa de su obra. Ferrer Lerín apuesta por las posibilidades narrativas que le ofrecía una confrontación en idéntica entrega de poesía y narración, pero duda a la hora de catalogarse como poeta. Al estudioso del poema en prosa, sin embargo, sus resultados textuales no pueden pasársele inadvertidos por escenificar con especial incidencia una

hibridación genérica aguda, resuelta, especialmente en su último libro, *Cónsul*, en piezas de indiscutible valor estético, inexcusables en toda tipología de esta forma genérica entre nosotros –echamos de menos, por cierto, su aparición en la antología de Benigno León, que sólo acoge textos de *La hora oval*–. En Panero, esa conciencia progresiva se decanta en desafecto, toda vez que el poema en prosa en su amalgamada compacidad le ha permitido precisamente balizar –para mejor dejarlo atrás– un territorio de suficiencia mitológica como la infancia y entregarse, en edificio renovadamente articulado, a la ficticia destrucción del mito de su propia vida. Sánchez Robayna, por su parte, que llega ya al poema en prosa desde una madurez consciente y muy adscrita a la tradición que conoce perfectamente, arrima la voz al ideario del poema en prosa para trazar una arista más del mundo en el texto, el mundo como texto. Y acabamos de ver la evolución del fenómeno en Talens. A modo de conclusión, pues, nos gustaría convocar, no sólo la tan llevada capacidad contestataria del poema en prosa, sino sobre todo su asedio en un momento muy determinado a la suficiencia del sujeto. Y, de aquí, el recurso al mismo como un formato capaz de dar de sí mayor verosimilitud expositiva, incluso cuando ello se traduce, como es el caso en estos cuatro poetas, en voluntad de problematizar el propio sujeto que expone. El sujeto que se propone: pues no parece gratuito que las muestras más significativas de poema en prosa en los setenta en España vengan de la mano de poetas no directamente ungidos por la oficialidad, cuando no adscritos al silenciamiento o a la naturaleza críptica de su ejercicio²⁹⁷.

²⁹⁷ Luis Antonio de Villena (2003: 14), en su mirada atrás desde la última recolección de poesía joven, ve tras el brote novísimo dos líneas poéticas que llegarían a oponerse en la década siguiente: una de recuperación del tono coloquial de los cincuenta; otra de mirada experimental o metafísica. Dentro de esta segunda, significativamente, incluye a Talens y a Sánchez Robayna. También es indicativo que más adelante (de Villena, 2003: 24) utilice a ambos para ilustrar un movimiento hacia lo figurativo desde la experimentalidad. Talens habría marcado este giro con *Tabula rasa*, inferimos, y Sánchez Robayna con su última entrega, de perfil autobiográfico. Se olvida, creemos, no obstante, la problematización que sigue latiendo en el primero de ellos, el idéntico lugar conflictivo desde el que aún profiere; y el talante órfico, por ponerlo en érminos del propio de Villena, que informa en su latencia la voz del poeta canario –no en vano *El libro tras la duna* debe mucho en su formulación a todo un templo del primer romanticismo como fue *The Prelude*, de Wordsworth, libro que Sánchez Robayna ha traducido recientemente–.

Y aquí entran en consideración también las nociones de realismo y abstracción. El realismo propuesto desde las instancias de la poesía hegemónica en las dos décadas que sucedieron a los poetas de los setenta, realismo que es la almendra del texto programático de García Montero analizado, la figuración, es un realismo cuestionable pues pretende separar, esto es, ab-straer, una visión unívoca de la realidad. Ha sido la suya la escenificación del verdadero arte ab-stracto, en sí mismo ab-sorto: el que pretende crear realidad, dada formulariamente a priori, pronta para su visualización e inmediata apropiación. Una suerte de *repetibilidad* de la experiencia artística, bajo el pretexto de la reinmersión en el mundo, que deviene reproducible, antologable, citable: ese “escribir y pintar y cantar y salir por la noche al bar de siempre para tomar copas y discutir las cosas” (García Montero, 1994: 19) que se ha hecho pasar por ingenuo civismo demasiado tiempo entre nosotros. Y eso es una falsificación mayor que ofrecer unas aristas visibles o reconocibles fragmentariamente del mayor común que es lo real: “You can have a work of art which is non-realist in the sense of being non-representational, yet which paints a convincing picture of the world” (Eagleton, 2003: 17). La ilusión de realidad que ofrece lo figurativo, ostentando su sola y exclusiva diégesis, no deja de ser una imposición sobre la realidad impostada por el propio sujeto, pretendido vencedor en esta particular escritura de la historia. Porque el arte abstracto, pese a cómo lo ha malentendido la crítica y la poesía más practicada en estos últimos veinte años en España, da buena cuenta de las constantes del sujeto precisamente en lo que ofrece del mundo, de la realidad, en su hueco, o a su través.

Porque el realismo es concepto de filiación eminentemente burguesa: “It is the kind of art most congenial to the ascendant bourgeoisie, with its relish for the sensuously material, its impatience with the formal and ceremonial, its insatiable curiosity about the self and robust faith in historical progress” (Eagleton, 2003: 18). Los

rasgos señalados por el crítico marxista irlandés parecen hechos a la medida para la autóctona poesía realista: la nueva clase elitista de izquierdas de ascenso en la transición, una izquierda a lo que parece redimida; el materialismo sensible, las copas, la noche, el eros masculinizado que pone en escena; la impaciencia formal cifrada en el oficio y la valoración extrema de éste; los continuos gestos de autocomplacencia para con el yo, en fin. Todo es profundamente burgués, como lo es también la imperiosa necesidad de cantar lo cotidiano, algo que marcó con su descubrimiento el auge de la burguesía pero que se antoja a estas alturas profundamente conservador bajo los ropajes de una cruzada contra lo esencialista o aurático²⁹⁸. Y se trata de un conservadurismo que también tiene traducción en la propia prosodia del poema; algo que explica, una vez más, la dejación de nuestro objeto de estudio por parte de las poéticas encumbradas a partir de los años ochenta. Porque como señala nuevamente Silliman, la puesta en escena de un sujeto dicente no suficientemente separado del lector, acomodado a éste, echa a perder las posibilidades de cuestionamiento del discurso y acción del poema: “This respect for the separateness and integrity of the consumer is lost when a dramatic monolog is constructed by means of normative syntax, classical metrics and a deliberately recessive linebreak –devices that render the reading subject passive and unaware of their own presence” (Silliman, 1987: 174). Vemos aquí enumerados algunos de los recursos privilegiados por la poesía hegemónica en los últimos veinte años en España. A la nómina de los cuales habría que sumar el uso y abuso del *monólogo* dramático. Recursos que explican, en cuanto que son desestimados, la preocupación de la promoción que les precediera por la poesía en prosa: una forma de reinstaurar en el proceso una presencia otra, la del lector; una forma, como es paradigmático en el caso de Talens, de cuestionar el tipo inicial desde las posibilidades prosódicas de la prosa.

²⁹⁸ Véase: “For it is the disappearance of the word that lies at the heart of the invention of the illusion of realism” (Silliman, 1987: 12). Y esta suplantación es de raíz eminentemente capitalista.

¿Hay que entender entonces el silencio de Ferrer Lerín, el desafecto de Panero por el poema en prosa pasado su primer y militante libro, la fragmentación acusada en reimmersión en el verso de Sánchez Robayna, *Tabula rasa* de Talens, en fin, como una claudicación, la derrota o reconversión de un sujeto inconformista? ¿O más bien, en este último caso al menos, como un señuelo figurativo, una forma en apariencia más conformista de dar cuenta de la realidad que, sin embargo, sigue dejando desnudo al yo dicente? En última instancia, ¿no es el acallamiento de la prosa, su efectiva borradura en gran parte de los poetas que alcanzan notoriedad en los ochenta, un intento de silenciamiento de la voz, de las voces del mundo? El sujeto, aterido en la plurivocidad circundante debía de sentir pavor ante la poliglosia que escenifica el poema en prosa, el lugar fuera, el *egido* de la voz que ponen en práctica con voluntad obsesiva los poetas estudiados. El *horror vacui* durante la década octava del pasado siglo lo era a perder la identidad, la voz única que parecía garantizarla. Los novísimos, la antología orquestada a su contra pero siguiendo su misma retórica desde Madrid, estos dos casos señeros pero no aislados, utilizaron la prosa en sus textos como aparente vía de entrada del siglo en el poema. Pero quienes lo hicieron desde fuera de la propia oficialidad, los cuatro poetas aquí estudiados, aunque no sólo ellos, entendieron bien la verdadera transgresión que latía en su cultivo militante o continuado. Y los poetas de los ochenta, testigos de cómo los del setenta habían recurrido en las antologías más aireadas a la prosa para disimular la bisoñez métrica, quisieron empezar por el principio: aquilatando bien el ejercicio del verso, aprendiendo a escandir. En lo ideológico, su comprensible reacción es, además, contra un sujeto escindido en demasía, o quizá demasiado gratuitamente: la evasión del venecianismo. Pero esto sentaba las bases de otro peligroso tipo inicial: el sonsonete del verso y la autocomplacencia en el provincialismo. Hay que tener en cuenta, además la naturaleza pendular de las corrientes estéticas: al abandono de una metricidad canónica

auspiciado por los novísimos, sucede en buena lógica una reacción metricista²⁹⁹. Posteriormente, quienes suceden a los poetas de los ochenta alternarán ambos soportes, verso y prosa, de manera casi indistinta, escenificando una prosa, además, que no abjura de calidades métricas, lo que parece garantizar la desideologización de nuestro objeto de estudio.

El debate puede llevarse por otro camino, hacia los rescoldos de la propia hoguera romántica. Donald Wesling, al abordar nuestro objeto de estudio, ha puesto en relación, por ejemplo, el poema en prosa y el monólogo dramático, tal y como es tipificado por Robert Langbaum en su famoso libro *The Poetry of Experience*, con el decálogo del Romanticismo. En concreto, con su preocupación por el modo de representar la relación entre sujeto y mundo, la huella de ambos en el texto: “Both genres are products of the Romantic exploration into the role of the subject in the text” (Wesling, 1985: 181). Según esto, ¿se podría entender la dejación del poema en prosa en los años ochenta en España, su abandono por recursos de expresión más próximos al tipificado por Langbaum, como una lectura inconformista del ideario romántico? La respuesta deberá siempre incluir el consabido matiz siguiente: lo que se ha etiquetado como poesía de la experiencia en España en los años finales del siglo XX no es exactamente el fenómeno descrito por Langbaum. Creemos en realidad que este último tiene que ver más con el recurso al personaje histórico interpuesto tipificado para la estética novísima, algo que hemos visto más arriba. Sería este recurso, auténtica arista

²⁹⁹ Si se ha relacionado la forma versicular –próxima al poema en prosa en su ruptura de moldes– con un determinado talante ideológico de indagación en la realidad, como hizo Gili Gaya para el modelo de Vicente Aleixandre (Domínguez Caparrós, 2001: 242), es tentador leer en el nuevo formalismo de los ochenta en la poesía española una renuncia a esa capacidad inquisitiva que, pese a las acusaciones de venecianismo para la grey poética anterior, sí cultivaron poetas singulares como los aquí estudiados en los setenta, años inciertos en su magmático acontecer; o en los noventa, cuando el ojo del poeta vuelve a indagar, inquieto, lo real. Todo ello coincidiría, además, con una suerte de contentamiento con el entorno tras el desquiciado panorama vivido en la década séptima, cuando la poesía era la espita ante una presión ya insostenible. Con la llegada de la democracia, el poeta puede, por fin, cantar y vivir la vida. Su relajación existencial, curiosamente, cuaja en mayor formalismo. ¿Hay que leer éste, pues, como diletantismo? ¿Sucumbe el poeta si pierde como norte la exploración insobornable de la realidad?

del edificio imperante en las poéticas más conspicuamente erigidas en los setenta, lo más parecido al monólogo dramático, y no la escenificación monologada del sujeto puesto en práctica por la poesía de la experiencia autóctona. Así, si en los setenta se echaba mano de dos formatos expresivos anclados en el inicio de la Modernidad, poema en prosa y monólogo dramático, y su asedio, desde distinto ángulo, a la subjetividad, la década siguiente seleccionó una versión morigerada de uno solo de estos recursos y, bajo la especie de su mayor alcance democrático, restituyó su centralidad al sujeto.

Como su prosa, los poetas de los setenta se fragmentan hacia las catacumbas, que son las antípodas del poder, mientras otras voces, con el tiempo más autocomplacientes y acrílicas, toman los foros públicos. “La poética del realismo ha ganado una notoriedad pública que la ha convertido para críticos y poetas en *la poesía de la democracia*” (Gracia, 2001: 56), según se ha dicho. Hacia algo muy similar parece querer apuntar la revisión que lleva a cabo Luis Antonio de Villena (2003) en su última antología de poesía joven, *La lógica de Orfeo*. Allí, al describir el desarrollo antagónico de las dos líneas que ordenan su nueva propuesta compilatoria, la lógica o realista, y la órfica o irracionalista-metafísica, generalizando un tanto los términos, señala cómo la máxima distancia entre ambos modos de entender el hecho poético se dio precisamente en la década octava del siglo pasado:

lo que se conoce como postnovísimos o Generación del 80. Ciertamente, al principio, hubo motivos sociopolíticos (la dictadura franquista, la necesidad de un compromiso en su contra) que separan teóricamente ambas voces, pero curiosamente cuando más extrema es su distancia (años 80 y 90) es cuando esos problemas sociopolíticos, resueltos en su antiguo planteamiento, pedirían en cualquier caso, una formulación literaria muy diversa (de Villena, 2003: 11).

Es decir, el propio antólogo, que había contribuido a la creación de un canon al respecto con sus sucesivas antologías, echa en falta una mayor diversidad de aquellos años de

poesía hegemónica, confirmándose la dificultad de desmontar un planteamiento estético impuesto, con las implicaciones políticas que ello suele acarrear, una vez se ha erigido en edificio dominante³⁰⁰.

Y parece sintomático que sea en esta última compilación villeniana en la que aparezcan poemas en prosa con voluntad de militancia, en concreto los del poeta Abraham Gragera. Y es que la naturaleza de las poéticas erigidas hegemónicamente en los ochenta les hizo a los poetas que las implantaron desconfiar del formato prosístico para el poema, optando por presentarse alineados en una nueva confesionalidad versal, compacta en su formalismo, poniendo en práctica, a lo sumo, una prosificación del poema que no logra diferenciarlo de modos burdos de oralidad. Por eso, cuando los poetas que les siguen y otros que han coincidido en tiempo y lugar con el figurativismo, no así en ideario estético, ni en prominencia mediática, vuelvan a recurrir a la plurivocidad, o simplemente insistan en su importancia, echarán mano del poema en prosa, como se puede constatar con un vistazo a los libros de poesía de autores que aún no han cumplido los cuarenta años. Y no tendrán miedo a hacerlo subrayando la naturaleza métrica, vale decir, poemática del poema en prosa: lo que es una forma de cuestionamiento de un nuevo tipo inicial, el verso de escansión perfecta y vacía formulación, el neoconfesionalismo de un sujeto encantado de haberse conocido.

Porque habría que poner el acento de la descentralización del sujeto, no en torno al canto ensimismado del vacío y la carencia, vicio que es lícito y válido denunciar como hizo la otra sentimentalidad, sino en la atenuación del antropocentrismo que esa descentralización supone. Como ejemplifican los cuatro poetas aquí estudiados por

³⁰⁰ Luis Antonio de Villena (2003: 15, 25) matiza la ruptura entre la oficialidad novísima y la que le sucedió en los ochenta: tras un desarrollo ecléctico al principio, seguiría la implantación, en torno a la poética de la otra sentimentalidad, de la nueva poesía hegemónica. Se trataría, en todo caso, de una ruptura con sordina, contraviniendo la *amplificatio* vanguardista. Según él, sería también esa falta de ruptura la que permite que no haya sido derrocada aún por los más jóvenes. Si las vanguardias fueron ulteriormente asimiladas por la retórica del sistema, ¿hay que pensar que la normalización promovida por

extenso entregándose al cultivo del poema en prosa en los setenta, pero no sólo ellos, al cuestionar el lugar central del sujeto dicente están dando entrada en el poema a mayor cociente de realidad, la cual se ve acogida en el seno del texto tanto cuantitativa como cualitativamente. El profundo respeto por la naturaleza en Francisco Ferrer Lerín le lleva a una nueva ética de la subjetividad en poemas en prosa que extreman el acoso al sujeto protagonista y desvelan, a través del vaciado de la conciencia burguesa, la pertenencia íntima de ese sujeto a lo más oscuro del mundo, una forma indudable de ofrecer realidad; Leopoldo María Panero empuja este sujeto centralizado hasta el extremo al reeditar su propia protohistoria, su infancia, y acoger en sus libros una serie de elementos frecuentemente tenidos por no poéticos pero, de suyo, no ajenos a la realidad; Andrés Sánchez Robayna inserta el texto en el mundo con una nueva objetualidad no antropocéntrica, desvelando, así, cómo el mundo es también texto y el sujeto, a lo sumo, un lector privilegiado del mismo, no su solo dueño; Jenaro Talens, en fin, expone el yo a asedio desde la propia periferia del poema y lo hace con una convicción y una intensidad que no conocen merma ni cuando explora nuevos ángulos para ese acoso. Y hay que decir que todo este ejercicio de revisión de la subjetividad se lleva a cabo desde el poema en prosa, soporte, como se ha visto a lo largo de estas páginas, de más acusada verosimilitud, más atento en su ideario al precipitado y decantación no pautados de lo real. Por eso, pasado el auge de la figuración, que ha sido en su propia archiestética una forma también de dar la espalda a lo real al circunscribir el sujeto del poema a un aquí y un ahora concreto pero limitado en su noticia de la realidad, gran parte de los poetas jóvenes, y otros que les han precedido en ese desvelamiento constante, volverán con asiduidad al poema en prosa. Y ya no valen acusaciones, comprensibles y necesarias en su día, de evasión o solipsismo. En este

la otra sentimentalidad fue en el fondo una verdadera revolución? ¿Una muestra más del poder reductivo del sistema? ¿Una exudación del mismo?

tercer milenio, la poesía tiene necesariamente que abrirse a nuevos problemas en espacios nuevos, dar voz a sujetos otros que reclaman *el beneficio de nuestra conciencia*. El vaciado, tal y como lo entienden quienes cultivan hoy en día el poema en prosa con asiduidad entre nosotros, no es, pues, solipsista o gratuito, sino una forma necesaria de dar entrada a la realidad en el poema, obturado como ha estado por una renovada nostalgia del sujeto y su *horror vacui* de hacer versos. Pero esa contemporaneidad excede el límite que nos hemos impuesto en estas páginas.

Volviendo atrás, al cierre de la década objeto de estudio, con los primeros ochenta, tras los excesos lingüísticos del venecianismo, la ganga epigonal que más rozaba a los jóvenes poetas de entonces, el lenguaje cae bajo sospecha. Y con ello el enunciado, llegándose casi por necesidad a un potenciamiento mayor de la enunciación, venga ésta o no fundamentada en *bios*, sea ficticia o no, mas siempre lo es como ya hace tiempo que sabemos. Autenticidad, sencillez y una sana *aura mediocritas*, los valores que sucedieron a la década séptima, son restos verosímiles del subrayado que conoce la propia acción de proferir, no su *vertido* en texto. A este otro, a lo proferido, al enunciado, le corresponde otro tipo de verosimilitud: la decantación no pautada del discurso, una forma de conjugar ficción con (pre)ocupación lingüística. Una forma ya no sospechosa de poesía. Una poesía en prosa.

**APÉNDICE: PERFIL BIOBIBLIOGRÁFICO DE LOS
POETAS ESTUDIADOS**

Un acercamiento de interés a la vida y obra de este autor lo constituye su novela inédita *P.A.M.*, de cuyo contenido autobiográfico tomamos muchos de los datos señalados a continuación. Francisco Ferrer Lerín nació en Barcelona en 1942, en el seno de una familia acomodada. Su padre, médico, intentó ganarle para la causa de Galeno, y el poeta llegó a estudiar dos años de la carrera de medicina, pero su auténtica vocación se ha repartido en dos campos bien diferenciados, la filología y la ornitología. Más en concreto, en la faceta necrófila de ambas: el estudio de los diccionarios y de las grandes aves carroñeras. En su obra hay buena muestra de tal predilección: un gusto por la palabra irisada de significaciones y una tópica aviaria de riqueza poco común. Su carácter independiente le llevó a constituirse en adelantado de lo que se conocería como la causa novísima, desertando del proyecto antes de su formalización en antología, recuérdese, vista también como acta de defunción. Su primer libro de poemas es prácticamente coetáneo del debú de Gimferrer, y se produce en la misma colección barcelonesa. Ferrer Lerín parece haber sido el único del grupo capaz de tutear al alma mater, galardonado con premios ya en sus inicios, y ese respeto se percibe aún en las aproximaciones que el académico hace a su obra. La orquestación de la famosa antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, le pilla con el pie cambiado, y ya no aparecerá junto a los nuevos *enfants terribles* del panorama poético español sino para explicar su pre-historia. Es significativo, así, que en todas las declaraciones que estos hacen relativas al autor, en sus prólogos, vidas noveladas, o en el propio vídeo que la televisión catalana dedicó a Ferrer Lerín, el elogio viene siempre acompañado de una neblinosa admiración por sus aspectos más ficcionables: su afición al póquer y la ornitología. Parece que el *establishment* novísimo hubiera decidido quedarse siempre con las aristas más superficiales, las más fáciles de catalogar, por otra parte. Ferrer

Lerín se ha convertido, así, en un mito viviente, convenientemente vivo lejos del foco capitalino. Es un mito que ha hecho, nos parece, más daño que beneficio a su carrera literaria, pero el propio autor ha contribuido a alimentar esta mitología. Su obra, aparte de *De las condiciones humanas*, de 1964, publicado un año más tarde que el *Mensaje del tetarca* de Gimferrer, consta de otros dos libros de poemas publicados: *La hora oval*, de 1970, y *Cónsul*, de 1987. Es autor, además, de los siguientes libros inéditos: *De las situaciones estáticas y evolutivas* (1959), *Ababojoa* (1959), *Y esa es la morada del viajero...* (1960), *Silente apariencia, dúctil devaneo* (1961), *Homenaje a Perse* (1961), *Ciclo calvinista* (1963-64), *Brillante resplandor de mi lámpara de arcilla* (1962-1965), *También me comprarás una corona* (1966), y *1968-1970*. Con posterioridad escribió un guión, *Die Rabe*, condenado, como otras tantas cosas de su pluma, a la oscuridad del cajón, y en la actualidad se halla en trámite de publicación su novela *P.A.M.*, fresco de lujo del acontecer literario y social de la Barcelona de finales de los sesenta; preciado documento, también, para entender la configuración de su obra y pensamiento. Desde que se distanciara de los círculos de poder literario de Barcelona, los cuales ya excedió cuando vivía allí, Ferrer Lerín ha trabajado enconadamente por salvaguardar la fauna ibérica, principalmente en Andalucía y en el Pirineo oscense, pero han sido constantes sus cuitas por toda la geografía española. Menos han sido las ocasiones en las que ha dado obra a la imprenta, constatándose desde su último libro de poemas, *Cónsul*, de 1987, tan sólo alguna conferencia –“La pasión por el juego. El jugador de Fiódor Dostoievski”–, o las entrevistas que, muy ocasionalmente, le hace hace algún medio interesado en rescatar su leyenda.

Leopoldo María Panero

Para esbozar un mínimo recorrido por la vida y la obra de Leopoldo María Panero a fin de ubicarlo con cierta precisión en el panorama poético de su tiempo, se puede echar mano de la introducción al respecto con la que Túa Blesa encabeza su monografía sobre el poeta. Panero cuenta, no obstante, con una documentadísima biografía de Benito J. Fernández, quien se ha propuesto seguidamente rescatar del rescoldo setentero a otro damnificado —es fórmula de Ruiz Casanova—, Eduardo Haro Ibars. Nacido en Madrid en 1948, Leopoldo María Panero es el segundo hijo del poeta Leopoldo Panero y sin duda el ascendiente del padre, presente con conflictiva afectividad en no pocos textos de Leopoldo María, hubo de marcar la precoz dedicación a la poesía no sólo de él, sino de su hermano mayor Juan Luis, autor también de considerable obra poética. La vida de nuestro poeta se va a desarrollar en torno a dos constantes alimentadas ya en el hogar: la familiaridad con numerosísimas fuentes literarias —es ávido lector desde muy niño— y la rebeldía, faceta ésta propiciada por el entorno restrictivo de la familia y la propia posguerra española. De inicios políticos cercanos a la izquierda, Leopoldo María Panero abandona pronto el compromiso singularizado en siglas, aunque en ningún momento ha dejado de demostrar su radicalidad. Lo extremado de su opción estética y vital le ha llevado en este último caso a pasar gran parte de su vida confinado, principalmente en psiquiátricos repartidos por la geografía española. La década que viera una revolución juvenil en todo el mundo occidental avanza tumultuosamente hacia su culminación y por aquellos mismos años traba conocimiento con poetas como Pere Gimferrer o Ana M.^a Moix, ambos

influyentes en su vida y en su obra. Se traslada a Barcelona y es incluido junto a estos y otros jóvenes creadores en la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Su labor de traductor y prologuista dará también comienzo por aquel entonces, destacando *El ómnibus sin sentido* (1972), selección de *limericks* –género cercano a la irracionalidad del sinsentido, discurso caro a Panero a lo largo de toda su producción– de Edward Lear, *En el lugar del hijo* (1976), colección de relatos y traducciones, su prólogo a *Cuentos, historietas y fábulas completas* del Marqués de Sade, ambos de 1976, su *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (1977), o la versión de *La caza del Snark*, de Lewis Carrol (1982), autor frecuentado por Panero. Tras el fulgor novísimo publica *Teoría* (1973), su tercera entrega de poemas, ahondando en la línea experimentalista y el tratamiento de temas como la destrucción, la locura, o la muerte. En esa misma senda se puede concebir, tras un largo periodo, la aparición de *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), el que, según Túa Blesa pasa por ser, “de todos los suyos, el libro preferido del poeta” (Blesa, 1995: 17). Aquí se aprecia ya una nueva constante en su obra: la familia, o más bien, su destrucción y capacidad destructiva. El recorrido continúa con libros como *Last river together* o *El que no ve*, ambos de 1980. Cierta novedad introducen *Dióscuros* (1982), inspirado en la veta más sórdida de la antigüedad greco-latina, o *El último hombre* (1984), con una sección de poesía atenta a lo social en una España que ya parecía haber arrumbado definitivamente ese discurso. Sucede un tiempo de confinamiento prolongado fruto del cual son los *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987), *Contra España y otros poemas no de amor* (1990), o más tarde, una recopilación de los ensayos que el poeta había venido publicando en la prensa: *Y la luz no es nuestra* (1991, 1993). En este último, y pese a la naturaleza no sistemática del discurso, pueden leerse algunas de las claves panerianas en lo tocante a literatura, política o (anti)psiquiatría. En 1992 aparecen *Heroína y otros*

poemas y Piedra negra o del temblar. Con los noventa, además, parece llegar la canonización de Panero, poeta siempre mimado por los lectores y de excelente predicamento entre los propios creadores, en una suerte de elogio distanciador de índole diversa al sufrido por Ferrer Lerín pero de idénticos resultados en lo que tiene de conveniente silenciamiento. Él es quien inaugura en la prestigiosa colección "Letras Hispánicas" de la editorial Cátedra la serie de antologías dedicadas a algunos de sus compañeros de promoción. Antología, *Agujero llamado Nevermore* (1992), precedida por un estudio de Jenaro Talens que explica algunas de las constantes y deshace varios de los mitos que acompañan tanto a Panero como a la máquina mediática novísima. Ya en 1994 aparece *Orfebre*, nuevo libro de poemas en el que la escritura paneriana se acendra en torno a una intensísima brevedad –hay varios *haikus*, palo tocado por Panero en más de una ocasión– y un discurso que, ya en su madurez, busca volverse sobre sí mismo. Le ha seguido *Guardia de un animal que no existe* (1998). Recientemente hemos asistido a la publicación de todos sus libros de poemas en un solo volumen, y amenaza con dejar obsoleta cualquier mirada crítica a su obra pues ya ha publicado dos nuevos libros de poemas: *Buenanueva del desastre* (2002) y *Erección del labio sobre la página* (2004). No podemos dejar sin mencionar las dos ocasiones en las que el cine se ha ocupado del clan Panero: Jaime Chávarri en 1976 con *El desencanto*, y el malogrado Ricardo Franco con *Después de tantos años*, de 1994. La peripecia vital del hombre ha dado, pues, de sí para numerosa exégesis. Podrá verse, aun así, que las claves del Panero ulterior –reconocido, insistimos, unánimemente por poetas y críticos como lo revela su puesto, entre los diez primeros, en número de votos en la última antología aparecida (García Sánchez, 1998)– ya se hallaba en estos poemas en prosa que forman el grueso de *Así se fundó Carnaby Street*. Panero ha sido objeto además de una tesis de

licenciatura, que sepamos: *La alternativa metapoética de los años setenta. La protesta discursiva de Leopoldo María Panero* (1992), de Consuelo Candel Vila.

Andrés Sánchez Robayna

Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas, 1952) es uno de los poetas de los setenta más activos en todo tipo de campos relacionados con la actividad poética: traductor, director de revistas, ensayista, crítico y estudioso de la poesía en lengua española y en otras lenguas, su efecto irradiador desde la periferia canaria se percibe, sin ir más lejos, en toda una promoción de poetas canarios que han surgido en su estela y ya labran voces de gran madurez y originalidad. Su estancia en Barcelona para estudiar Filosofía y Letras en la universidad le puso en contacto con lo que había sido el germen de los novísimos, y el poeta conoció bien los entresijos culturales de la capital catalana. Una vez de vuelta en Canarias, desde el seno de la Universidad de La Laguna, donde sus estudios sobre Góngora, por poner un ejemplo, han cristalizado en más de una monografía imprescindible, se ha ocupado constantemente de leer los movimientos poéticos y artísticos occidentales desde una suerte de atalaya de atlantismo. Además de *Silva gongorina* (1993), que reúne todos sus estudios previos sobre el poeta cordobés, se le deben *El primer Alonso Quesada* (1977), *Museo atlántico* (1983), *La luz negra* (1985), *Poetas canarios de los Siglos de Oro* (1990), *Para leer 'Primero sueño' de Sor Juana Inés de la Cruz* (1991), *Estudios sobre Cairasco de Figueroa* (1992), y *La sombra del mundo* (1999). Su obra poética, reunida por segunda vez recientemente – *Poemas (1970-1999)*– y ya desbordada con un nuevo libro, *El libro tras la duna* (2002), en el que se puede leer una influencia en el modo de dirigir la mirada a la propia peripecia del *Prelude* de Wordsworth, libro que ha traducido recientemente al

castellano, engloba nueve libros de poesía de un rigor compositivo que es constante en su producción. En los últimos años frecuenta la escritura diarística, fruto de la cual son dos entregas hasta la fecha, *La Inminencia (Diarios, 1980-1995)* y *Días y mitos (Diarios, 1996-2000)*. Su obra poética se inicia con *Día de aire* (1970), libro que ha sufrido revisión en sus compilaciones de poesía completa hasta la rigurosa formalización que ostenta en la última edición de éstas. *Clima* (1978), su segundo libro, instaura ya las coordenadas del paisaje canario, una de las constantes en su obra. Lo siguen *Tinta* (1981), el libro que nos ha ocupado en este trabajo, y *La roca* (1984), una entrega cuya radicalidad y novedad en el panorama de la poesía de la época le valieron el premio de la Crítica. Tras esta primera etapa convencionalmente acotada por la crítica, publica *Tríptico* (1986), libro de menor extensión, una suerte de preámbulo a la segunda década de su poesía similar al papel de apertura desempeñado por su primer libro, *Día de aire*. Vendrían después *Palmas sobre la losa fría* (1989), *Fuego blanco* (1992), *Sobre una piedra extrema* (1995) e *Inscripciones* (1999), a los que hay que sumar el más reciente y publicado exento *El libro tras la duna* (2002). Sánchez Robayna, además, ha participado como prologuista y compilador, junto a Eduardo Milán, José Ángel Valente y Blanca Varela, en la polémica antología *Las islas extrañas* (2002), y ha traducido, además del libro anteriormente mencionado de Wordsworth –en colaboración con Fernando Galván–, a Wallace Stevens, Haroldo de Campos, Salvador Espriu, por cuya *Poesía*, en colaboración con R. Pinyol, recibió el premio Nacional de Traducción, Joan Brossa, o Ramón Xirau, por mencionar sólo unas muestras de su labor constante de diálogo con la poesía en otras lenguas. En este sentido, es de destacar, desde el seno de la Universidad de La Laguna, donde es catedrático de Literatura Española, además de la revista *Syntaxis*, que fundó y dirigió hasta su desaparición, auténtica punta de lanza de una poesía y teoría que se resistía dar

la espalda a la tradición vanguardista, el Taller de Traducción que dirige y auspicia desde esta misma institución. Sánchez Robayna es director, además, de una de las tesis dedicadas a nuestro objeto de estudio, la de Benigno León Felipe, ya defendida y cuya segunda parte, una antología, es de inminente publicación.

Jenaro Talens

Jenaro Talens (Tarifa, 1946) estudió en la Universidad de Granada, comenzando posteriormente un recorrido fructífero por diversas universidades en las que creó, en ocasiones *ex nihilo*, departamentos dedicados al estudio de la poesía y otros lenguajes artísticos. Pasó por Valencia, Estados Unidos, y la madrileña Universidad Carlos III, por ejemplo, y en la actualidad es catedrático de Literatura Comparada en Ginebra. Su labor poética no va a la zaga de este panorama de investigación, y es autor de más de una docena de libros de poemas recogidos ya parcialmente en dos tomos de poesía completa, *Cenizas de sentido. Poesía 1962-1975* (1989), *El largo aprendizaje. Poesía 1975-1991* (1991), a los que se podría sumar un tercero si tenemos en cuenta los publicados con posterioridad: *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1994), *Viaje al fin del invierno* (1997), premio Loewe, *Profundidad de campo* (2002), o *Minimalia* (2002). Al igual que Leopoldo María Panero, Gimferrer y, poco a poco, más poetas de los setenta, como es el más reciente caso de Antonio Martínez Sarrión, cuenta con el reconocimiento y difusión que supone una antología de su obra en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra, *Cantos rodados*. Ha escrito abundantes libros y ensayos de carácter teórico y su labor en este sentido informa desde la exigencia y la conciencia de límites su larga trayectoria poética: *El espacio y las máscaras* (1975), *La escritura como teatralidad* (1977), *El ojo tachado* (1986), *Through the Shattering*

Glass. Cervantes and the Self-made World (1992), o *El sujeto vacío* (2000), son algunos de los títulos que jalonan su trayectoria teórica. No es menor su contribución, en sendos prólogos a compañeros de promoción poética, al recto entendimiento, lejos de los mitos e intereses al uso, de la poesía de sus coevos: Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible* (1981), y Leopoldo María Panero, *Agujero llamado Nevermore* (1992). También ha traducido desde diversas lenguas al castellano: Shakespeare, Beckett, Hölderlin, Novalis, Goethe, Brecht, Stevens, Bonnefoy, Pound, Walcott y Heaney, entre varios otros, han conocido el acercamiento como traductor de Jenaro Talens, quien ha visto su obra traducida a otros idiomas, un ejemplo reciente de lo cual puede ser el libro *El espesor del mundo. On the Nature of Things* (2003), que recoge versiones de varios poemas de Talens al inglés por parte de Noga Tornapolsky. En la actualidad, y lo traemos a colación como un síntoma de su dedicación a nuestro objeto de estudio, plantea la posibilidad de publicar todos sus poemas en prosa en un solo libro, proyecto acometido, póstumamente por Ángel Crespo, recordemos. Es, junto con Sánchez Robayna, de los pocos poetas que, además de cultivar desde la praxis el poema en prosa, ha dedicado páginas teóricas al mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1988). *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces). III Encuentro de poetas andaluces*. Córdoba: Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.
- AA. VV. (1993). *La poésie en prose des lumières au romantisme (1760-1820). Recherches actuelles en littérature comparée V*. París: Presses de l'Université de París-Sorbonne.
- AA. VV. (1988). *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces). III Encuentro de poetas andaluces*, 123-130. Córdoba: Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.
- AA. VV. (1991). *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- ABAD, Francisco (1982). *Los géneros literarios y otros estudios de Filología*. Madrid: Cátedra de Lingüística General UNED.
- ABALSAMO, Ricardo (1965). "Francisco Ferrer Lerín, *De las condiciones humanas*". *Histonium*, junio 1965, s.p.
- ABRAMS, M. H (1988). *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Hold, Rinehart and Winston.
- ABRAMS, Sam (2001). *Tenebra blanca. Antología del poema en prosa en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Proa.
- ABREGÚ, Ana Graciela *et alii* (1998). *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Barcelona: Tusquets.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (1998). "El poeta como *homo duplex*: ironía romántica y multiplicidad enunciativa". En *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Fernando Cabo y Germán Gullón (eds.), 111-134. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

- ADLER, Jeremy (2003). "You Dying Nations!" (Reseña de Georg Trakl, *Poems and Prose*, traducción al inglés de Alexander Stillmark). *London Review of Books*, 25, 8, 19-21.
- AGUDO RAMÍREZ, Marta (2003). *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Teoría europea y su especificación en España*. Tesis Doctoral dirigida por el Profesor Pedro Aullón de Haro. Universidad de Alicante [En preparación].
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1976). "Secuencia sintáctica y secuencia rítmica". En *Ensayos y estudios literarios*, 273-242. Gijón: Júcar.
- ALONSO, Amado (1986). "El ritmo de la prosa". En *Materia y forma en poesía*, 258-267. Madrid: Gredos.
- AMORÓS, Amparo (1988). "Dos tendencias características de la poesía contemporánea: la crítica del lenguaje y la poética del silencio". En AA. VV., *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*. III Encuentro de poetas andaluces, 123-130. Córdoba: Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.
- (1989). "¡Los Novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta". *Ínsula* 512-513, 63-67.
- (1991). *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. Madrid: Universidad Complutense.
- ANCET, Jacques (2000). "El éxtasis blanco". Prólogo a *El libro del frío*, Antonio Gamoneda, 7-21. Alzira: Germania.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1998). *La prosa. Modalidades y usos*. Barcelona: Ariel.
- (1998). Prólogo a *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, José Luis González (ed.). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

- (1998). *La prosa*. Barcelona: Ariel.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (1994). "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo". *Lucanor* 11, 69-82.
- (1995). "El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslindes con otras formas literarias afines". En *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), 86-99. Bern: Peter Lang.
- (2001) "Tendencias del microrrelato español". En *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del ISLTYNT de la UNED*, 659-673, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor.
- ANDRINGA, Els (1996). "The Art of Being Anti-Conventional. The Case of the Prose Poem". En Harald Hendrix *et al.* (eds.). *The Search for a New Alphabet. Literature Studies in a Changing World. In Honour of Douwe Fokkema*, 1-6. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- ARENES i SAMPERA, Paulí (1998). *Una aventura poètica moderna (El poema en prosa en la literatura catalana)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ARIAS NAVARRO, Javier (1998). "Agustín García Calvo. Hablando de lo que el ritmo habla". *Serta* 3, 19-29.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (1986). *Para una teoría de la lectura. Propuestas crítico-metodológicas a partir de la generación "Novísima" española: el caso de Antonio Martínez Sarrión*. Tesis Doctoral dirigida por Jenaro Talens. València: Universitat de Valencia. Publicado en forma de libro (1987) como *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid: Hiperión.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1979). "Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española". *Analecta Malacitana* II / 1, 109-136.

- (1989). *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- (1998). "Posibilidad de la poesía". *Serta* 3, 63-73.
- (2000a). "Cansinos-Asséns y el problema de la prosa poética". En su obra *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionsimo*, edición y prólogo de Javier Pérez Bazo, 125-140. Málaga: Universidad de Málaga. *Analecta Malacitana. Anejos*, 28.
- (2000b). "Determinación de la heteromorfia Modernismo / Vanguardia: Juan Ramón Jiménez". En su obra *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionsimo*, edición y prólogo de Javier Pérez Bazo, 141-154. Málaga: Universidad de Málaga. *Analecta Malacitana. Anejos*, 28.
- (2001). "Poética radical del poema en prosa". *Serta* 6, 60-61.
- (2002). "El signo y el espacio". Texto del catálogo de la exposición *El signo y el espacio. Escritura y texto desde los orígenes hasta la modernidad occidental*, 11-53. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- AZÚA, Félix de (1979). *Poesía (1968-1978)*. Prólogo de Agustín García Calvo. Madrid: Hiperión.
- (1988). *Diario de un hombre humillado*. Barcelona: Anagrama.
- (1999). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama.
- BADOS CIRIA, Concepción (2001). "Estado actual de la minificción latinoamericana: antologías más recientes". En *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del ISLTYNT de la UNED*, 693-700, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor.
- BALBÍN, Rafael de (1975). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- BALCELLS, José María (ed.) (1999). *Ángel Crespo: una poética iluminante*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real.

- BALLESTER AÑÓN, Rafael (1994). Introducción a Eduardo Hervás, *Obra poética*, 9-45. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- BALLESTERO, Manuel (1974). *Crítica y marginales. Compromiso y trascendencia del símbolo literario*. Barcelona: Barral.
- (1980). *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo*. Madrid: Taurus.
- (1981). *Sondas de hermenéutica y poesía*. Madrid: Hiperión.
- (1990). *El principio romántico*. Barcelona: Anthropos.
- BANERJEE, Arundhati (1996). *Locating and Mapping the Textual Terrain: A Reading Model for the Prose Poem*. Resumen de Tesis Doctoral [Dissertation Abstract]. New York: Columbia University.
- BARELLA VIGAL, Julia (1983). "La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta". *Estudios Humanísticos*, 5, 69-76.
- (1984). "La poesía de Leopoldo María Panero: entre Narciso y Edipo". *Estudios humanísticos* 6, 123-128.
- (1987). *Después de la modernidad. Poesía española en sus distintas lenguas literarias*. Madrid: Anthropos.
- (1988). "Sobre la poesía de los 70". *Ínsula* 498, 10.
- (1998). "De los *novísimos* a la poesía de los 90". *Clarín* 15, 13-18.
- BARTHES, Roland (2000). *Le plaisir du texte* precedido de *Variations sur l'écriture*. Prefacio de Carlo Ossola. París: Seuil.
- BATLLÓ, José (1974). *Poetas españoles postcontemporáneos*. Barcelona: El Bardo.
- BAUDELAIRE, Charles (1986). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Edición y traducción de José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra.
- (2000). *Pequeños poemas en prosa*. Traducción de Enrique Díez-Canedo. Madrid: Espasa-Calpe.

- BAYO, Emili (1994). "Los novísimos de los años setenta". En su obra *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, 193-222. Lérida: Pagès-Universitat de Lleida.
- BEAUJOUR, Michel (1983). "Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem". En *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, M.A. Caws y H. Riffaterre (eds.), 39-59. New York: Columbia University Press.
- BELICH, Oldrich (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. En colaboración con Josef Hrabák. Santa Fé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- BENEDIKT, Michael (1976). *The Prose Poem. An International Anthology*. New York: Dell.
- BENET, Vicente J. y M. Luisa BRUGUERA (eds.) (1994). *Ficcionalidad y escritura*. Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- BENITO FERNÁNDEZ, J. (1999). *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Prólogo de Antonio Martínez Sarrión. Barcelona: Tusquets.
- BENJAMIN, Walter (1991). "El narrador". En su obra *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, 111-133. Madrid: Taurus.
- BERMÚDEZ, Silvia (1997). *Las dinámicas del deseo. Subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea*. Madrid: Libertarias.
- BERNAL, José Luis (1998). "Poesía creacionista". En *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Javier Pérez Bazo (ed.), 161-180. Toulouse: CRIC & OPHRYS.
- BERNARD, Suzanne (1959). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nous jours*. París: Nizet.

- BLESA, Túa (1994). "Los límites de la ficción". En *Ficcionalidad y escritura*, Vicente J. Benet y M. Luisa Burguera (eds.), 131-143. Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- (1995). *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar.
- (1996). "El habla de Babel". En *Paisaje, juego y multilingüismo II*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), 315-323. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (1998a). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Tropelías.
- (1998b). "Aves de rapiña". En *Signoria di parole. Studi offerti a Mario di Pinto*, Giovanna Calabró (ed.), 81-92. Napoli: Liguori Editori.
- (2000). "La palabra como aventura" (Reseña de *Syrtes*, de Luis Antonio de Villena). *ABC Cultural*, 17 de junio, 14.
- (2001). "Prescripciones". *Signa* 10, 219-232.
- BLOOM, Harold (1981). *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
- BOBES, Carmen et alii (1995). *Historia de la teoría literaria I. La antigüedad grecolatina*. Madrid: Gredos.
- BONNEFOY, Yves (2002). *Traducir la poesía*. Valencia: Pre-Textos.
- BORGESON JR., Paul W. (1986). "Los versos 'prosados' de César Vallejo". En *Prosa hispánica de Vanguardia*, Fernando Burgos (ed.), 137-146. Madrid: Orígenes.
- BOUSOÑO, Carlos (1983). "La poesía de Guillermo Carnero". Estudio preliminar a *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, de Guillermo Carnero, 10-68. Madrid: Hiperión, 2ª edición.

- (1985). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 2 volúmenes.
- BRADFORD, Curtis (1978). *Yeats at Work*. New York: The Ecco Press.
- BRETON, André (1992). *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor.
- BREUNIG, Leroy C. (1983). "Why France?". En *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, M.A. Caws y H. Riffaterre (eds.), 3-20. New York: Columbia University Press.
- BROTHERSTON, Gordon (1972). "The speaking voice in Félix Grande's poetry". En Nigel Glendinning, ed., *Studies in Modern Spanish Literature and Art*, 1-12. London: Tamesis Books.
- BURGOS, Fernando (1986). *Prosa hispánica de Vanguardia*. Madrid: Orígenes.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1998). "Entre Narciso y Filomela: Enunciación y lenguaje poético". En *Teoría del poema: la enunciación lírica* Fernando Cabo y Germán Gullón (eds.), 11-39. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- CALLES MORENO, Juan María (1989). *Prolegómenos a una teoría de la enunciación lírica*. Tesis de licenciatura dirigida por Juan Oleza Simó. Valencia: Universidad de Valencia (s.p.).
- CALVINO, Italo (1996). *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid: Siruela.
- CAMARERO, Jesús (1994). "Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario". *Signa* 3, 89-101.
- CAMPBELL, Federico (1971). *Infame Turba*. Barcelona: Lumen, 2ª edición.
- CANDEL VILA, Consuelo (1992). *La alternativa metapoética de los años setenta. La propuesta discursiva de Leopoldo María Panero en el contexto de la postmodernidad*. Tesis de licenciatura. Valencia: Universidad de Valencia.
- CAÑAS, Dionisio (1989). "El sujeto poético posmoderno". *Ínsula* 512-513, 52-53.

- CAPECCHI, Luisa (1986). "Un módulo para hacer poesía". En Miguel Más y Juan Luis Ramos, *Jenaro Talens. Quervo Poesía*, monográfico número 8, 44-49.
- CARNERO, Guillermo (1980). "No dar pie con bola". *Pueblo*, 12 de enero, 30.
- (1983a). *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*. Prólogo de Carlos Bousoño. Madrid: Hiperión, 2ª edición.
- (1983b). "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano". *Revista de Occidente* 23, 43-59.
- (1990). "Culturalismo y poesía 'novísima'. Un poema de Pedro Gimferrer. 'Cascabeles', de *Arde el mar*". En *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Biruté Ciplijauskaitė (ed.), 11-23. Madrid: Orígenes.
- CARRILLO, Nuria (1994). "La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993". *Ínsula* 568, 9-10.
- CASADO, Miguel (1988a). Introducción a Antonio Gamoneda *Edad (Poesía 1947-1986)*, 9-61. Madrid: Cátedra, 4ª edición.
- (1988b). "Líneas de los 'novísimos'". *Revista de Occidente* 86-87, 204-224.
- (1992). "Jenaro Talens. Reseña a *El largo aprendizaje*". *El Urogallo* 76-77, 81-82.
- (1994). Introducción a José Miguel Ullán, *Ardicia*, 9-162. Madrid: Cátedra.
- CASTELLET, José María (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral.
- (2001). *Nueve novísimos poetas españoles (Con un "Apéndice documental")*. Barcelona: Península.
- CAWS, Mary Ann y Hermine RIFFATERRE (eds.) (1983). *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.

- CAWS, Mary Ann (1983). "The Self-Defining Prose Poem: On Its Edge". En *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, M.A. Caws y H. Riffaterre (eds.), 180-197. New York: Columbia University Press.
- CERNUDA, Luis (1994). "Bécquer y el poema en prosa español". En *Prosa I. Obra completa II*, 702-710. Siruela: Madrid.
- CHAPELAN, Maurice (1946). *Anthologie du poème en prose*. París: Julliard.
- CHEREL, Albert (1940). *La prose poétique française*. París: Artisan du livre.
- CIORANESCU, Alejandro (1989). "Luz dramática: la poesía de Sánchez Robayna". *Revista de Occidente* 103, 140-143.
- CLAYTON, Vista (1936). *The Prose Poem in French Literature of the Eighteen Century*. New York: Columbia University.
- COBOS WILKINS, Juan (2000). "Los peligros del joven Villena" (Reseña a *Syrtes*, de Luis Antonio de Villena). *El País. Babelia*, 8 de julio, 10.
- COHEN, Jean (1982). *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.
- COHEN, Ralph (ed.) (1987). *The Future of Literary Theory*. New York and London: Routledge.
- COLECTIVO LEOPOLDO MARÍA PANERO (1992). *Los ojos de la escalera. Acercamiento a la vida y obra de Leopoldo María Panero. Seguido del poemario inédito "Heroina y Otros poemas"*. Madrid: Libertarias.
- COMPANY, Juan Miguel (1981). Prólogo a Jenaro Talens, *Proximidad del silencio*, 11-19. Madrid: Hiperión.
- (1986) "(Re)incidencias y acotaciones (Entrevista con Jenaro Talens)". En *Jenaro Talens. Quervo Poesía*, Miguel Más y Juan Luis Ramos, monográfico número 8, 33-43.

- (1989) "El aprendizaje del tiempo". Prólogo a Jenaro Talens, *Desde esta biografía se ven pájaros (Itinerario 1964-1989)*, 9-11. Sevilla: Alfar.
- COQUET, Jean-Claude (1976). "Poética y lingüística". En *Ensayos de semiótica poética*, A. J. Greimas (dir.) y AA. VV., 37-59. Barcelona: Planeta.
- CORTÁZAR, Julio (1994). *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Alfaguara, 2ª edición.
- CRESPO, Ángel (1966). "Muestrario del poema en prosa brasileño". *Revista de cultura brasileña*, V, 18, 225-258.
- (1991) "La poesía de César Antonio Molina (Unas claves de lectura)". Prólogo a César Antonio Molina, *Las ruinas del mundo*, 7-30. Barcelona: Anthropos.
- CUEVAS, Cristóbal (1972). *La prosa métrica. Teoría. Fray Bernardino de Laredo*. Granada: Universidad de Granada.
- DE CAMPOS, Haroldo (1977). *Ruptura dos Géneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- (1981) "Preliminar" a Andrés Sánchez Robayna, *Tinta*, 8-11. Barcelona: Edicions del Mall
- (1992). *De la poesía concreta a las galaxias actuales*. Málaga: Extensión Universitaria. Universidad de Málaga.
- DECAUNES, Luc (1984). *Le Poème en prose. Anthologie (1842-1945)*. París: Seghers.
- DE CUENCA, Luis Alberto (1980). "La generación del lenguaje". *Poesía* 5-6, 245-251.
- (1990). *Poesía (1970-1989)*. Sevilla: Renacimiento.
- DE LA CRUZ, Sabina (1986). "La expresión poética del espacio gráfico". En *Teoría del discurso poético (Actes du V Colloque de S.E.L.)*, 91-103. Tolouse: Université de Tolouse-Le Mirail.

- DELGADO, Agustín, Luis MATEO DÍEZ, Ángel FIERRO y José Antonio LLAMAS (1971). *Equipo "Claraboya". Teoría y poemas*. Barcelona: El Bardo.
- DELVILLE, Michel (1998). *The American Prose Poem. Poetic Form and the Boundaries of Genre*. Gainesville: University Press of Florida.
- y PAGNOULLE, Christine (eds.) (2000). *Mechanincs of the Myrage. Postwar American Poetry*. Liège: Liège Language and Literature. English Department. Université de Liège.
- y PAGNOULLE, Christine. (2000). "Introduction". En *Mechanincs of the Myrage. Postwar American Poetry*, Michel Delville y Christine Pagnouille (eds.), III-X. Liège: Liège Language and Literature. English Department. Université de Liège.
- (2000). "The Marginal Arts: Experimental Poetry and the Possibilities of Prose". En *Mechanincs of the Myrage. Postwar American Poetry*, Michel Delville y Christine Pagnouille (eds.), 107-122. Liège: Liège Language and Literature. English Department. Université de Liège.
- DERRIDA, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Madrid: Anthropos.
- DÍAZ, Rafael José (1995). "El lugar y la palabra: notas sobre la poesía de Andrés Sánchez Robayna". *Paradiso* 12, 26-27.
- DÍAZ, Susana (2003). "En torno al poema 'Autobiografía' de Jenaro Talens. Notas para una genealogía del sujeto poético". Actas del Congreso sobre los Novísimos. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2003). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1956). *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona: Gustavo Gili.

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1987). *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1975). *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC Revista de Filología.
- (1988). *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: UNED.
- (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- (1999). *Estudios de métrica*. Madrid: UNED.
- (1999). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- (2001). "Sobre métrica comparada". *Signa* 10, 233-250.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (1980). Prólogo a Ángel García López, *Antología poética (1963-1979)*, 9-57. Barcelona: Plaza y Janés.
- (1985). "Luz y mirada en la poesía de Andrés Sánchez Robayna". *Ínsula* 462, 5-6.
- (1987). *Novema versus Povema (Pautas líricas del 60)*. Madrid: Torre Manrique.
- (1988). "Tiempo ubicuo. El texto plástico de Andrés Sánchez Robayna". *Revista de Occidente* 88, 140-145.
- (1991). "Paratexto y clima fonémico (Primera poesía de Andrés Sánchez Robayna)". *En Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, AA. VV., 345-360. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- (1992). "Novema versus Povema. La encrucijada lírica de los años setenta". *Ínsula* 543, 12-13.
- EAGLETON, Terry (2003). "Pork Chops and Pineapples" (Reseña a Eric Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*). *London Review of Books* 25 / 20, 17-19.

- EGIDO, Aurora (1990). "Las fronteras de la poesía en prosa". En *Fronteras de la poesía en el Barroco*, 85-114. Barcelona: Crítica.
- ELIOT, Thomas Stearns (1957). *On Poetry and Poets*. London: Faber.
- (1963). *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber.
- (1965). "Reflections on 'Verse Libre'". En *To Criticize the Critic and Other Writings*, 183-189. London: Faber.
- ELSHTAIN, Eric. P. (2001). "The Prose Poem is Dead, Long Live the Prose Poem". *Quarterly West* 51, 171-174.
- ESPEJO, Beatriz (2000). "El minicuento y sus misterios". *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*, L. Zavala (dir.), s.p., s. f., www.cuentoenred.org.
- FERNÁNDEZ, Jesse (1994). *El poema en prosa en Hispanoamérica*. Madrid: Hiperión.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (1990). *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz / Ediciones Universitarias.
- FERNÁNDEZ PRAT (1998). "Lengua, gramática y expresión de la Vanguardia". En *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Javier Pérez Bazo (ed.), 53-79. Toulouse: CRIC&OPHRYS.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos (2001). "Como una imagen que se apaga". Introducción a Jenaro Talens, *Minimalia*, 11-19. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2002). "Introducción" a *Cantos rodados (Antología poética, 1960-2001)*, Jenaro Talens, 15-134. Madrid: Cátedra.
- FERRARI, Américo (1993). "José Antonio Ramos Sucre. El cuento: el canto". En su libro *El bosque y sus caminos*, 147-164. Valencia: Pre-Textos.
- FERRATER, Gabriel (2002). "¿Qué es la métrica?". *Letra Internacional* 77, 46-51.

- FERRER LERÍN, Francisco (1964). *De las condiciones humanas*. Barcelona: Trimer.
- (1972). "Análisis". *Papeles de Son Armadans CXC*, 101-106.
- (1971). *La hora oval*. Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona: Llibres de Sinera.
- (1973). "Rinola Comejo y El Estrangulador de Boston". *Papeles de Son Armadans* CCVI, 191-194.
- (1987). *Cónsul*. Frontispicio de Pere Gimferrer. Barcelona: Península.
- (1989). "Ferrer Lerín por Ferrer Lerín". *El ciervo* 47, 23.
- (2001). "La pasión por el juego. El jugador de Fiódor Dostoievski". En *Pasiones literarias*, Mónica Monteys (ed.), 111-122. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- FLOR, Fernando R. de la y Esteban Pujals Gesalí (1995). "Introducción" a Aníbal Núñez, *Obra poética I*, 7-19. Madrid: Hiperión.
- FONT, María Teresa (1976). *Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Ínsula.
- FORREST, Jennifer y Catherine JAFFE (1996). "Figuring Modernity: Juan Ramón Jiménez and the Baudelairian Tradition of the Prose Poem". *Comparative Literature*, vol. 48, 3, 265-301.
- FOWLER, Alastair (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: The Clarendon Press.
- FREDMAN, Stephen (1990). *Poet's Prose. The Crisis in American Verse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2ª edición.
- GALANES, Miguel (1983). "Ética y estética en las últimas tendencias de la joven poesía española". *Arrecife* 7, 57-66.
- GALE, Lenore V. (1975). "Rubén Darío y el poema en prosa modernista". En *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, José Olivio Jiménez (ed.), 173-188. New York: Eliseo Torres.

- GALLEGO ROCA, Miguel (1996). *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Almería: Universidad de Almería.
- GAMONEDA, Antonio (1987). *Edad (Poesía 1947-1986)*. Edición de Miguel Casado. Madrid: Cátedra.
- (1997). *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga & Fierro.
- (2000). *El libro del frío*. Prólogo de Jacques Ancet. Alzira: Germania.
- (2002). "Poesía y literatura: ¿límites?". En *Estudios de literatura comparada*, José Enrique Martínez Fernández *et al.* (eds.). Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 33-42. León: Universidad de León.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y M^a Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1988). *Ut poesis pictura: poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.
- y Javier HUERTA CALVO (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (1992). "¿Poetas de los sesenta o poetas 'descolgados'? (Notas para una nueva revisión)". *Ínsula* 543, 7-9.
- GARCÍA LÓPEZ, Ángel (1980). *Antología poética (1963-1979)*. Prólogo de Antonio Domínguez Rey. Barcelona: Plaza & Janés.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis. (1980). *Las voces y los ecos*. Gijón: Júcar.
- (1981). "Nuevo viaje del Parnaso o la sucesión de los novísimos". *Camp de l'arpa* 86, 42-49.
- (1988). *La generación de los ochenta*. Valencia: Mestral.
- (1990). "Una antología necesaria". *Anthropos* 110-111, VII-VIII.
- (1992). "Décadas, marginación y generaciones (Dos o tres obviedades sobre un falso problema)". *Ínsula* 543, 9-11.

- (1996). *Treinta años de poesía española (1975-1995)*. Sevilla / Granada: Renacimiento.
- (2003). "Poemas encadenados (1977-1987)". *El Mundo / El cultural*, 13 de marzo, 11.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1994). *Además*. Madrid: Hiperión.
- (1988) "La tradición y la vanguardia". En *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*. III Encuentro de poetas andaluces, AA. VV., 97-101. Córdoba: Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.
- (1996) *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos.
- (2002) *Poesía, cuartel de invierno*. Nueva edición revisada por el autor. Barcelona: Seix Barral.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (ed.) (1998). *El último tercio del siglo (1968-1998)*. Antología consultada de la poesía española. Madrid: Visor Libros.
- GARCÍA TERRÉS, Jaime (1989). *Baile de máscaras*. México: El Colegio Nacional / Ediciones del Equilibrista.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.) (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros.
- (1988). "Una vasta paráfrasis de Aristóteles". En *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), 9-27. Madrid: Arco / Libros.
- GENETTE, Gérard (1988). "Géneros, 'tipos', modos". En *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (de.), 183-233. Madrid: Arco / Libros.
- (1993). "Ficción y dicción". En su libro *Ficción y dicción*, 11-34. Barcelona: Lumen.
- GERLACH, John (1989). "The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem and the Lyric". En *Short Story Theory at a Crossroads*, Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (eds.), 74-84. Baton Rouge y Londres: Louisiana State University Press.

- GIL BERA, Eduardo (1999). "Poesía, el lenguaje a ti debido". *Archipiélago* 37, 29-34.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1994). "Luis Cernuda y la expresión poética en prosa". En su obra *El pie de la letra. Ensayos completos*, 327-338. Barcelona: Crítica.
- GIMFERRER, Pere (1963). *Mensaje del tetrarca*. Barcelona: Trimer.
- (1971a). Prólogo a *La hora oval*, de Francisco Ferrer Lerín, 5-8. Barcelona: Llibres de Sinera.
- (1971b) "Notas parciales sobre poesía española de posguerra". En *Treinta años de literatura en España*, Salvador Clotas y Pere Gimferrer, 87-108. Barcelona: Kairós.
- (1987). "Frontispicio" a *Cónsul*, de Francisco Ferrer Lerín, 7-8. Barcelona: Península.
- (1988). *Espejo, espacio y apariciones (Poesía 1970-1980)*. Edición bilingüe. Traducción del autor. Madrid: Visor libros.
- GLENDINNING, Nigel (1972). *Studies in Modern Spanish Literature and Art*. London: Tamesis Books.
- GODOY, Juan M. (1997). *Cuerpo, deseo e idea en la poesía de Luis Antonio de Villena*. Madrid: Editorial Pliegos.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar (1998). "El poema en prosa de Ángel Crespo". Introducción a *Poemas en prosa. 1965-1994*, Ángel Crespo, 17-24. Montblanc: Igitur.
- GÓMEZ MONTERO, Javier (1996). "Escritura del espacio y plenificación de la palabra en la lírica de Andrés Sánchez Robayna". *Estudios Canarios* XL, 41-74.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2001). "Versolibrismo y regularidad métrica: La 'forma' libre de Juan Ramón Jiménez". *Signa* 10, 251-268.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (1995). "*Estampas líricas*" en la prosa de Juan Ramón Jiménez. *Relatos, paisajes y recuerdos*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- GONZÁLEZ, José Luis (1998). *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1964). "Del Naturalismo al Modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de *Clarín*". *Revista de Literatura* 25 / 49-50 (enero-junio), 49-68.
- GRACIA, Antonio (1993). *Fragmentos de identidad. Poesía (1968-1983)*. Alicante: Aguaclara.
- GRACIA, Jordi (1990). "Gimferrer en los Nueve novísimos o la coherencia de una poética". *Anthropos* 110-111, XVII-XX.
- (2001) *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa.
- GRANADOS, Vicente (1980). "La poesía última de Jenaro Talens: hacia una nueva épica". *Camp de l'arpa* 71, 37-39.
- (coord.) (2000). *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico (XVI Simposio Internacional de Literatura)*. Madrid: UNED.
- (ed.) (2003). *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad*. Madrid: UNED.
- GRANDE, Félix (1989). *Biografía. Poesía completa (1958-1984)*. Barcelona: Anthropos, 2ª edición aumentada.
- GREER COHN, Robert (1983). "A Poetry-Prose Cross". En *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, M.A. Caws y H. Riffaterre (eds.), 135-162. New York: Columbia University Press.
- (1987). *Mallarmé's Prose Poems. A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press.

- GUILLAUME, Louis (1990). "L'Evolution du poème en prose d'Aloysius Bertrand à nos jours" [Conferencia pronunciada en la Sorbona el 27 de febrero de 1960]. En *Carnets de l'Association des Amis de Louis Guillaume* 16, 83-108.
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- GULLÓN, Ricardo (1983). "La novela lírica". En *La novela lírica I*, Darío Villanueva (ed.), 243-258. Madrid: Taurus.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel (1994). "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento". *Signa* 3, 139-156.
- HARDING, Jeremy (2003). "Fleeing the Mother Tongue". *London Review of Books*, 25 / 19, 24-27.
- HARKER, Joseph (2000a). "Notes and Queries". *The Guardian Weekly*, del 25 al 31 de mayo, 15.
- (2000b). "Notes and Queries". *The Guardian Weekly*, del 1 al 7 de junio, 18.
- (2000c). "Notes and Queries". *The Guardian Weekly*, del 8 al 14 de junio, 15.
- (2000d). "Notes and Queries". *The Guardian Weekly*, del 22 al 28 de junio.
- (2000e). "Notes and Queries". *The Guardian Weekly*, del 29 de junio al 5 de julio, 15.
- HARO IBARS, Eduardo (1980). *Empalador*. Madrid: Las Ediciones de la Banda de Moebius.
- (2001). *Obra poética*. Prólogo de Francisco Nieva. Madrid: Huerga & Fierro.
- HELGUERA, Luis Ignacio (1993). *Antología del poema en prosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENDRIX, Harald *et al.* (eds.). *The Search for a New Alphabet. Literature Studies in a Changing World. In Honour of Douwe Fokkema*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1961). "En busca del verso puro". En su obra *Estudios de versificación española*, 253-270. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- HERNADI, Paul (1972). *Beyond Genre*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- HERVÁS, Eduardo (1994). *Obra poética*. Introducción y edición de Rafael Ballester Añón. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- HUARTE FOURNIER, B. (s.f.). Entrevista a Francisco Ferrer Lerín (inédita). Parcialmente reproducida en *Lateral* 75, 40-41 (marzo de 2001).
- HÜBNER, Benno (1991). "Los oscuros relatos poéticos de Francisco Ferrer Lerín. Algunos apuntes sobre la trayectoria poética de un novísimo marginal". En su libro *El hombre de-proyectado y otros ensayos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: 1-16.
- HUERTA CALVO, Javier (1994). "La teoría de la crítica de los géneros literarios". En *Teoría de la crítica literaria*, Pedro Aullón de Haro (ed.), 115-174. Madrid: Trotta.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New York y Londres: Routledge.
- JAKOBSON, Roman (1987). "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbance". En su obra *Language in Literature*, Krystina Pomorska y Stephen Rudy (eds.), 95-114. Cambridge (Mass.)-London: The Belknap Press, Harvard University Press.
- JARA, René (1989). *La modernidad en litigio. La escritura poética de Jenaro Talens*. Sevilla: Alfar.

- JAUSS, Hans Robert (1982). *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Traducción inglesa de Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JENNY, Laurent (1976). "La stratégie de la forme". *Poétique* 27, 257-281.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972). *Diez años de poesía española 1969-1970*. Madrid: Ínsula.
- (ed.) (1975). *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. New York: Eliseo Torres.
- (1988). Prólogo a Luis Antonio de Villena, *Poesía (1970-1984)*. Madrid: Visor.
- (1989). "Variedad y riqueza de una estética brillante". *Ínsula* 505, 1-2.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos (2001). "Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo". En *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del ISLTYNT de la UNED*, 704-711, José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.). Madrid: Visor.
- (2003). "Ocupación de la escritura (Notas para una lectura. *Manual de supervivencia*)". En *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad*, Vicente Granados Palomares (ed.), 165-172. Madrid: UNED.
- JOHNSON, Barbara (1976). "Quelques conséquences de la différence anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose". *Poétique* 28, 450-465.
- JOHNSON, Peter (1999). "The Art of the Prose Poem. Interview with Russell Edson". *The Prose Poem: An International Journal* 8, 85-100.
- KELLY, Douglas (1991). *The Arts of Poetry and Prose*. Turnhout: Brepols.
- KOCH, Dolores (2000). "Retorno al microrrelato: algunas consideraciones". En *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*, Lauro Zavala, (dir.), s. p., s. f., www.cuentoenred.org. (De acceso restringido en la actualidad).

- KRAFFT, Jacques-G. (1952). *Essai sur l'esthétique de la prose*. Prefacio de Charles Lalo. París: Librairie Philosophique J. Vrin.
- KRAWIETZ, Alejandro (1995). "Asolado sol". *Paradiso*, 12, 24.
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- LAEMMEL SERRANO DOLADER, Sibylla (1995). "Contar el poeta: *Oscuro dominio* de Juan Larrea. Narratividad del poema en prosa". En *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), 276-393. Bern: Peter Lang.
- LAFARGA, Francisco (ed.) (1989). *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas*. Barcelona: PPU.
- LANZ, Juan José (1994). *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (1997). "Introducción". *Antología de la poesía española 1960-1975*, 9-74. Madrid: Austral
- (2000a). *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el período 1962-1977*. S.l.: Universidad del País Vasco.
- (2000b). "La ruptura poética del 68: la idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías con carácter generacional". *Bulletin of Hispanic Studies* LXXVII, 239-262.
- LAPUERTA AMIGO, Paloma (1994). *La obra poética de Félix Grande*. Madrid: Verbum.

- LAWLER, James R. (1983). "The 'Alphabet' of Paul Valéry". En *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, Mary Anne Caws y Hermine Riffaterre (eds.), 163-179. New York: Columbia University Press.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979). *Estudios de poética*. Madrid: Taurus.
- (1984). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- (1990a). "El poema y el lector (El poema lírico como signo)". En su libro *De poética y poéticas*, 15-33. Madrid. Cátedra.
- (1990b). "Creación de la prosa de arte española: Valle-Inclán". En su libro *De poética y poéticas*, 150-167. Madrid: Cátedra.
- LEÓN FELIPE, Benigno (1999). *El poema en prosa en España (1940-1990)*. Estudio y antología. Tesis Doctoral dirigida por el profesor Andrés Sánchez Robayna. La Laguna: Universidad de La Laguna. Departamento de Filología Española. Facultad de Filología.
- (2000). "Panorama del poema en prosa en Canarias (Estudio y antología)". *Estudios Canarios XLIV*, 321-386.
- (2002a). "La poesía en prosa de José Ángel Valente". *Revista de Filología*, 20, 161-176.
- (2002b). "La poesía en prosa en la primera mitad del siglo XX". En *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo*, Fidel López Criado (ed.), 299-308. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- LEVIN, Samuel R. (1987). "Sobre qué tipo de acto de habla es un poema". En *Pragmática de la comunicación literaria*, van Dijk, T. A., et al., 59-82. Madrid: Arco / Libros.
- LOHAFFER, Susan y Jo HELLEN CLAREY (eds.) (1989). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge y Londres: Louisiana State University Press.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1987). *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2003). "En fondo de aire. La poesía del otro lado". Comunicación leída en el curso de verano de El Escorial *Poesía hispánica contemporánea: De "Laurel" a "Las ínsulas extrañas"*. Universidad Complutense de Madrid. En prensa.
- LORBERER, Eric (1999). "The Prose Poem", *Raintaxi. Review of Books*, edición electrónica. Verano, 1-5.
- LOTMAN, Yuri M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LOYNAZ, Dulce María (1993). "Mi poesía: autocrítica". *Anthropos* 151, 13- 17.
- LUNA BORGE, José (1991). *La generación poética del 70*. Sevilla: Qüásyeditorial.
- MALPARTIDA, Juan (1998). "Cuerpo sumergido (Sobre Andrés Sánchez Robayna)". En su libro *La perfección indefensa*, 233-243. México / Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- MARCO, Joaquín (1976). *Poesía (1961-1975)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1994). *Los virus de la memoria (Antología, 1961-1994)*. Selección y prólogo de Jaime Pont y Joseph M Sala-Valladura. Granada: Diputación Provincial.
- (1997). "De cómo se publicó *Así se fundó Carnaby Street*, de Leopoldo María Panero, y otras consideraciones intrascendentes". Epílogo a *Tensó*, Leopoldo María Panero y Claudio Rizzo, 49-57. Madrid: Hiperión.
- MARCUS, Morton (1999). "The *Fu*: China and the Origins of the Prose Poem". *The Prose Poem: An International Journal* 8, 101-109.
- MÁRQUEZ, Miguel Á. (2003). "Verso y prosa en la etapa americana de Juan Ramón Jiménez". *Rhythmica* 1, 149-181.

- MARTÍN PARDO, Enrique (ed.) (1990). *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. Madrid: Hiperión.
- MARTÍNEZ, José María (2003). "Gonzalo Sobejano: 'En el hispanismo norteamericano hay una involución'" [Entrevista]. *ABC. Blanco y Negro Cultural* [20.09], 9.
- MARTÍNEZ, Santiago (1990). "La poesía de los 'seniors': las voces que no se apagan. Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez". *Anthropos* 112, V-XII.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, et al. (eds.). (2002). *Estudios de literatura comparada. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. León: Universidad de León.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1991). *Gamoneda. Una poética temporalizada en el espacio leonés*. León: Universidad de León.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín) (1973). *Castilla*. Edición, prólogo y notas de Juan Manuel Rozas. Barcelona: Labor.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1981). *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*. Prólogo de Jenaro Talens.
- (1999). Prólogo a J. Benito Fernández, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, 9-14. Barcelona: Tusquets.
- (1995). *Cargar la suerte (Diarios 1968-1992)*. Madrid: Alfaguara.
- (2002). *Jazz y días de lluvia*. Madrid: Alfaguara.
- MÁS, Miguel (1985). "Una lectura generacional de la destrucción (notas acerca de 'Narciso', de Leopoldo María Panero)". *Ideologies and Literature* 1, nueva época, 194-206.
- y Juan Luis RAMOS (1986). *Jenaro Talens. Quervo Poesía*, monográfico número 8.

- MASOLIVER, Juan Antonio (1985). "La poesía de Andrés Sánchez Robayna: en el éxtasis de la materia". *Hora de poesía* 37, 77-80.
- MATEOS MEJORADA, Santiago (1995). "Prosa poética vs. poema en prosa. De la efusión lírica a una poesía semántica". *Barcarola* 49, 51-58
- McCAFFERY, Larry (ed.) (1986). *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. New York: Greenwood Press.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto (1972). "Los comienzos del poema en prosa en Hispanoamérica". *Revista de Letras* (Universidad de Puerto Rico en Mayagüez) 13, 86-101.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (1996). "El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura". *Signa* 5, 265-288.
- MERQUIOR, José Guilherme (1999). "Naturaleza de la lírica". En *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), 85-101. Madrid: Arco / Libros.
- MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier.
- METZIDAKIS, Stamos (1986). *Repetition and Semiotics. Interpreting Prose Poems*. Birmingham: Summa Publications.
- MILLÁN ALBA, José Antonio (1986). Introducción a su traducción de Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, 9-41. Madrid: Cátedra.
- (1989) "Algunos aspectos del poema en prosa y las categorías del lirismo contemporáneo". En *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.), 29-36. Barcelona: PPU.
- MÍNGUEZ, José Miguel (2003). Introducción a su traducción de Georg Trakl, *Poemas 1906-1914*. Barcelona: Icaria, 2ª edición, 7-27.

- MIRÓ, Emilio (1968). "Félix Grande, entre el verso y la prosa". *Cuadernos Hispanoamericanos* 228, 787-794.
- (1970) "Los poemas en prosa de Luis Rosales". *Cuadernos Hispanoamericanos* 242, 425-433.
- (1972). "Jenaro Talens. Reseña a *Ritual para un artificio*". *Ínsula* 307, 6.
- MOIX, Ana María (1969). *Baladas del Dulce Jim*. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona: El Bardo.
- (1971). *No time for flowers*. Barcelona: Lumen.
- (2002). *A imagen y semejanza*. Barcelona: Lumen. 2ª edición.
- MOLINA, César Antonio (1979). *Últimas Horas en Lisca Blanca*. León: "Provincia" Colección de Poesía. Diputación Provincial de León.
- (1991). *Las ruinas del mundo*. Prólogo de Ángel Crespo. Barcelona: Anthropos.
- MOLINA CAMPOS, Enrique (1988). "La poesía de la experiencia y su tradición". En *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*. III Encuentro de poetas andaluces, AA. VV., 115-122. Córdoba: Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.
- MOLINA DAMIANI, Juan Manuel (2004). "La baraja rota: la poesía de Francisco Ferrer Lerín". *Diario de Jaén*, 4 de febrero, 34.
- MOLINA FOIX, Vicente (1990). *Los espías del realista*. Barcelona: Península.
- (2001a). "Poética". En *Nueve novísimos poetas españoles*, José María Castellet (ed.), 179- 183). Barcelona: Península. Primera edición de 1970.
- (2001b). "No ser leyenda". *El País*, 21 de marzo, 42.
- MONROE, Jonathan (1987). *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca and London: Cornell University Press.

- MONEGAL, Antonio (1998). *En los límites de la diferencia: Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- MONTE, Steve (2000). *Invisible fences. Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- MONTOBBIO, Santiago (1989). "Francisco Ferrer Lerín y la escritura irredenta". *El Ciervo* 47, 21.
- MONTERROSO, Augusto (1996). "El cuento se parece cada vez más a un poema". *El Mundo*, 17 de mayo, 89.
- MORA, Miguel (2002). "Los funcionarios escribimos sin prisas". Entrevista a Antonio Martínez Sarrión. *El País*, 25 de mayo, 29.
- MORAL, Concepción G. y Rosa M^a PEREDA (1979). *Joven poesía española. Antología*. Madrid: Cátedra.
- MORALES, Tomás (2000). *Las rosas de Hércules*. Lectura de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Mondadori.
- MOREAU, Pierre (1969). *La tradition française du poème en prose avant Baudelaire*. París: Archives des lettres modernes.
- MORI, Moisés (2002). "En el umbral de Maniluvios". *El signo del gorrión* 7, 31-36.
- MUÑOZ PUJOLAR, César (1990). "En un rincón de la 'coqueluche': Vicente Molina Foix y Ana María Moix". *Anthropos* 113, XII-XIV.
- MURPHY, Margueritte S. (1992). *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1978). *Métrica española*. Madrid: Guadarrama.
- NICHOLLS, Peter (2000). "Phenomenal Poetics: Reading Lyn Hejinian". En *Mechanics of the Myrage. Postwar American Poetry, Michel Delville y*

Christine Pagnouille (eds.), 241-252. Liège: Liège Language and Literature.
English Department. Université de Liège.

- NICOLÁS, César (1989). "Novísimos (1966-1988): notas para una poética". *Ínsula* 505, 11-14.
- NÚÑEZ, Anibal (1995). *Obra poética I*. Edición Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Hiperión.
- (1995). "Iluminaciones de Arthur Rimbaud. Pequeña introducción". En su libro, *Obra poética II*. Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, 389-391. Madrid: Hiperión.
- (2002). "Apocalíptica aritmética". *Perenquén* 1, 6-12.
- NÚÑEZ, Felipe (1998). *Para escapar de la voz media*. Mérida: Junta de Extremadura.
- OLIVARES, Carmen (1982). "El párrafo: estructura y función". *Cuadernos de Investigación Filológica VIII*, 17-29.
- OLMO ITURRIARTE, Almudena del (1995). *En torno a Espacio de Juan Ramón Jiménez*. Palma de Mallorca: Monograma.
- OOMEN, Ursula (1987). "Sobre algunos elementos de la comunicación poética". En *Pragmática de la comunicación literaria*, T. A. van Dijk et al., 137-149. Madrid: Arco / Libros.
- ORTEGA, Antonio (1999). "El espíritu del bosque" (Reseña a Ángel Crespo, *Poemas en prosa*). *ABC Cultural*, 4 de febrero, 10.
- OZÓN GÓRRIZ, Javier (2001). "Ferrer Lerín: manual de uso y lectura". Actas Congreso sobre los Novísimos. Zaragoza: Universidad de Zaragoza [En prensa]. Reproducido en *Lateral* 75, 42 (marzo de 2001).
- PADORNO, Eugenio (1980). *Metamorfosis*. Las Palmas: Mafasca para Bibliófilos.

- PAGEARD, Robert (1993). "Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica, *variedades* periodísticas". En *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, 13-32. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- PALAU I FABRE, Joseph (1979). *Poemas del alquimista*. Antología. Texto bilingüe. Versión del autor. Barcelona: Plaza & Janés.
- PALENZUELA, Nilo (1985). "Conversación con Andrés Sánchez Robayna". *Ínsula* 462, 5.
- (1993). *Andrés Sánchez Robayna: la sobreiluminación de la materia*. La Laguna: El Castillo Estrellado.
- PALOMERO, Mari Pepa (1987). *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*. Madrid: Hiperión
- PANERO, Leopoldo María (1968). *Por el camino de Swann*. Málaga: Publicaciones de la librería anticuaria El Guadalhorce.
- (1979). "Última poesía no española". *Poesía* 4, 110-115.
- (1992). *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1992)*, J. Talens (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1993). *Y la luz no es nuestra*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- (1994). *Orfebre*. Madrid: Visor.
- y Claudio RIZZO (1997). *Tensó*. Madrid: Hiperión.
- (1998). *Guarida de un animal que no existe*. Madrid: Visor.
- (1999). *Así se fundó Carnaby Street*. Madrid: Huerga & Fierro (Reedición de la original de 1970. Barcelona: Llibres de Sinera).
- (2001). *Poesía completa 1970-2000*. Edición de Túa Blesa. Madrid. Visor.

- (2002). *Buena nueva del desastre*. Lugo: Scio.
- (2004). *Erección del labio sobre la página*. Madrid: Valdemar.
- PARAÍSO, Isabel (1976). *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta.
- (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco / Libros.
- PARENT, Monique (1960). *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*. París: Libraire C. Klincksieck.
- PARTZSCH, Henriette (1998). *Poesía y transgresión. (Re)conquista del cuerpo y temática del alba en la poesía de Jenaro Talens*. Valencia: Episteme.
- PAZ, Octavio (1994). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1981). *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix Barral, 2ª edición.
- PAZ GAGO, José María (1986). "El tipo de acto de habla que constituye el poema".
En *Investigaciones semióticas I*, 421-427. Sevilla: CSIC.
- PEREDA, Rosa María (1979). Introducción a *Joven poesía española. Antología*,
Concepción G. Moral y Rosa María Pereda (eds.), 9-56. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ BAZO, Javier (1984). *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*. Madrid: Playor.
- (1995). "La protohistoria vanguardista de la promoción poética del veintisiete".
Analecta Malacitana XVIII / 1, 41-72.
- (ed.) (1998). *La Vanguardia en España. Arte y literatura* Toulouse: CRIC&OPHRYS
- (1998). "La Vanguardia como categoría periodológica". En *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Javier Pérez Bazo (ed.), 7-29. Toulouse: CRIC & OPHRYS.
- (1998). "El Ultraísmo". En *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Javier Pérez Bazo (ed.), 101-159. Toulouse: CRIC & OPHRYS.
- PÉREZ JULIÁ, Marisa (1998). *Rutinas de la escritura. Un estudio perceptivo de la unidad párrafo*. Valencia: Universitat de València.

- PERLOFF, Marjorie (1999). "Michael Delville, *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*". *The Prose Poem: An International Journal* 8, 134-138.
- PERI-ROSSI, Cristina (1980). "Entrevista con Juan José Arreola". *Quimera* 1, 23-27.
- PIERA, Carlos (1993). "Conveniencia de la prosa". En su libro *Contrariedades del sujeto*, 19-30. Madrid: La Balsa de la Medusa / Visor.
- POLO, Milagros (1992). "El lugar de Leopoldo María Panero". En *Los ojos de la escalera*, COLECTIVO LEOPOLDO MARÍA PANERO, 19-32. Madrid: Libertarias.
- (1995). *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- PONT, Jaume (1990). "La imagen insular de Andrés Sánchez Robayna". En su libro *La letra y sus máscaras. De Villiers de L'Isle-Adam a José Ángel Valente*, 262-265. Lérida: Sección de Lengua y Literatura Española del Departamento de Filología del Estudi General de Lleida.
- POUND, Ezra (1969). "How to Read". En *Literary Essays of Ezra Pound*, 15-40. New York: New Directions.
- POZUELO YVANCOS, José María (1997). "Lírica y ficción". En *Teorías de la ficción literaria*, Antonio Garrido (ed.), 241-268. Madrid: Arco / Libros.
- (1998). "¿Enunciación lírica?". En *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Fernando Cabo y Germán Gullón (eds.), 41-75. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- (1999). "Pragmática, poesía y metapoesía en 'El poeta' de Vicente Aleixandre". En *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), 177-201. Madrid: Arco / Libros.
- PRAT, Ignacio (1982). "La página negra (Notas para el final de una década)". *Poesía* 15, 115-122.

- PRATT, Mary Louise (1977). *Toward a Speech Act of Literary Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- PRIETO, Antonio (ed.) (1971). *Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía española última*. Presentación de Vicente Aleixandre. Madrid: Azur.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1996). *Musa del 68: claves poéticas de una generación*. Madrid: Hiperión.
- (2003) "Los artefactos confesionales". Reseña a Felipe Benítez Reyes, *Trama de niebla (Poesía reunida, 1978-2002)*. *El País. Babelia*, 18 de octubre de 2003, 9.
- PROVENCIO, Pedro (1988). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid: Hiperión.
- QUINTANA, Belén (2003). "Prometeo en metro. La poesía de Luis Antonio de Villena". *Rhythmica* 1, 251- 271.
- RAIBLE, Wolfgang (1988). "¿Qué son los géneros?". En *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido (ed.), 303-340. Madrid: Arco / Libros.
- RAJOY FEJOO, M.ª Dolores (1983). "Poesía y narrativa en Ramón Pérez de Ayala (Lectura de las *Novelas Poemáticas*)". En *La novela lírica II*, Darío Villanueva (ed.), 79-97. Madrid: Taurus.
- RAMOS ORTEGA, Manuel (1982). *La prosa literaria de Luis Cernuda: El libro "Ocnos"*. Sevilla: Diputación Provincial.
- RAMOS SUCRE, José Antonio (1999). *Obra poética*. Compilación de Katyna Henríquez. Prólogo de Guillermo Sucre. México: Equinoccio. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar-Fondo de Cultura Económico.
- REVERDY, Pierre (1993). "Aforismos". *Hora de poesía* 88-89-90, 49-52.
- RICOEUR, Paul (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.

- RIFFATERRE, Hermine (1983). "Introduction". En *The Prose Poem in France, Theory and Practice*, Mary Anne Caws y Hermine Riffaterre (eds.), IX-XI. New York: Columbia University Press.
- (1983). "Reading Constants: The Practice of the Prose Poem". En *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, 98-116. New York: Columbia University Press.
- RIFFATERRE, Michael (1978). *Semiotics of Poetry*. London: Methuen.
- (1983). *Sémiotique de la poésie*. París: Seuil.
- (1983). "On the Prose Poem's Formal Features". En *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, M.A. Caws y H. Riffaterre (eds.), 117-132. New York: Columbia University Press.
- ROBBINS, Jill (2000). "La globalización y la ruptura de paradigmas nacionales: Leopoldo María Panero". En *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico (XVI Simposio Internacional de Literatura)*, Vicente Granados Palomares (coord.), 259-265. Madrid: UNED.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (ed.) (1999). *Prosa española de vanguardia*. Madrid: Castalia.
- ROJO, Violeta (1996). *Breve manual para reconocer microrrelatos*. Caracas: Equinoccio / Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- ROMERA CASTILLO, José (1999). "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED". *Signa* 8, 151-177.
- y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.) (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del ISLTYNT de la UNED*. Madrid: Visor.

- y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.) (2001). *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del ISLTYNT de la UNED*. Madrid: Visor.
- ROZAS, Juan Manuel (1973). Introducción a José Martínez Ruiz (Azorín), *Castilla*, 7-75. Barcelona: Labor.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (1990a). "La última generación poética española". *Anthropos* 110-111, XIV-XVI.
- (1990b). "Desde el camino de Swan hasta el manicomio de Modragón: Leopoldo M^o Panero". *Anthropos* 113, XIX-XXII.
- (1995). "Las Bodas de Plata. 25 años de los Novísimos (1970-1995)". *Lateral*, 6, 12-14.
- (1999). "El poema en prosa en la obra de Ángel Crespo". En *Ángel Crespo: una poética iluminante*, José María Balcells (ed.), 257-278. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real.
- RUPÉREZ, Ángel (2001). "La sal de los caminos (Reseña a *Coyuntura del cuerpo y el jardín*, de Claude Esteban)". *Babelia*, 15 de septiembre, 14.
- RYAN, Mary-Laure (1988). "Hacia una teoría de la competencia genérica". En *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), 253-301. Madrid: Arco / Libros.
- SALA, José María (1970). "Castellet y los poetas de la coqueluche". *La Vanguardia*, 21 de mayo, 57.
- SALDAÑA, Alfredo (1995). "Jenaro Talens: reflexión teórica y práctica artística". *Gramma y cal* 1, 193-209.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1981). *Tinta*. Preliminar de Haroldo de Campos. Barcelona: Edicions del Mall.

- (1985). *La luz negra*. Madrid / Gijón: Júcar.
- (1993). *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra.
- (1996). *La inminencia (Diarios, 1980-1995)*. México-Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (1998). "Sobre los 'Carnets' de Albert Camus". *Revista de Occidente* 204, 62-75.
- (1999). *La sombra del mundo*. Valencia: Pre-Textos.
- (2000a). *Poemas (1970-1999)*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- (2000b) "Lectura" de Tomás Morales, *Las rosas de Hércules*, 9-30. Barcelona: Mondadori.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso (1996). "El problema del género en *La flor de California*, de José María de Hinojosa". *Ínsula* 592, 6-8.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (2002). Nota preliminar a Anibal Núñez, "Apocalíptica aritmética". *Perenquén* 1, 5.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1990). "Retórica del blanco tipográfico". En *Investigaciones semióticas III*. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, 383-388. Madrid: UNED.
- SANDRAS, Michel (1995). *Lire le poème en prose*. París: Dunod.
- SANTIAGO, Elena (1997). *Cuentos*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- SANZ CABRERIZO, Amelia (1995). "La noción de intertextualidad hoy". *Revista de literatura del CSIC* 114, 341-361.
- SARDUY, Severo (1999). *Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (coords). Madrid: Galaxia Gutenberg, 2 volúmenes.

- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989). "Literary Genres and Textual Genericity". En Ralph Cohen (ed.), *The Future of Literary Theory*, 167-187. New York and London: Routledge.
- SCHWABSKY, Barry (2003). "At Tate Britain". *London Review of Books* 25 / 13, 31.
- SCOTT, Clive (1991). "The prose Poem and Free Verse". En *Modernism. A Guide to European Literature (1890-1930)*, Malcolm Bradbury y James Macfarlane (eds.), 349-368. Londres: Penguin.
- SCOTT, David (1984). "La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud". *Poétique* 59, 295-308.
- SEGRE, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SÉNECA, Lucio Anneo (1986). *Cartas morales a Lucilio II*. Traducción de Jaime Bofill y Ferro. Barcelona: Iberia.
- SEPÚLVEDA-PULVIRENTI, Emma (1990). *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*. Madrid: Torreozas.
- SHAPARD, Robert y THOMAS, James (1989). *Ficción súbita: relatos ultracortos norteamericanos*. Barcelona: Anagrama.
- SHATTUCK, Roger (1978). "Vibratory Organism: *crise de prose*". En *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, Mary Anne Caws y Hermine Riffaterre (eds.), 21-35. New York: Columbia University Press.
- SILES, Jaime (1989). "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición". *Ínsula* 505, 9-11.
- SILLIMAN, Ron (1986). "New Prose, New Prose Poem". En *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*, Larry McCaffery (ed.), 157-174. New York: Greenwood Press.
- (1987). *The New Sentence*. New York: Roof.

- SIMON, John (1987). *The Prose Poem as Genre in Nineteenth-Century European Literature*. New York & London: Garland.
- SOBEJANO, Gonzalo (1990). "Poema en prosa y dimensión del recuerdo en *La lámpara maravillosa*". En *La ínsula sin nombre: Homenaje a Nilita Vientos Gastón, José Luis Cano y Enrique Canito*, Eugenio Suárez-Galbán (ed.), 25-39. Madrid: Orígenes.
- SONNENFELD, Albert (1983). "L'Adieu suprême and Ultimate Composure: The Boundaries of the Prose Poem". En *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, Mary Anne Caws y Hermine Riffaterre (eds.), 198-211. New York: Columbia University Press.
- SPANG, Kurt (1983). *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (2001). "Aspectos genéricos del cuento epistolar". En *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del ISLTYNT de la UNED*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 601-607. Madrid: Visor.
- STEINBERG, Saul (2002). "Reflections on Art and Life". *The New York Review of Books* 13, 32-33.
- STIERLE, Karlheinz (1999). "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin". En *Teorías sobre la lírica*, F. Cabo Aseguinolaza (ed.), 203-268. Madrid: Arco / Libros.
- SUÁREZ-GALBÁN, Eugenio (ed.) (1990). *La ínsula sin nombre: Homenaje a Nilita Vientos Gastón, José Luis Cano y Enrique Canito*. Madrid: Orígenes.
- SUCRE, Guillermo (1999). "Ramos Sucre: la pasión por los orígenes". Prólogo a José Antonio Ramos Sucre, *Obra poética*, 9-38. México: Equinoccio-Ediciones de la Universidad Simón Bolívar-Fondo de Cultura Económico.

- SUÑÉN, Juan Carlos (1989). "Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual. La otra vía". *Ínsula* 512-513, 57-59.
- (1999). "7+5= 11". *ABC Cultural*, 23 de octubre, 26.
- TALENS, Jenaro (1974). "Notas sobre una práctica particular (En dos tiempos)". En *Poetas españoles postcontemporáneos*, José Batlló (ed.), 277-281. Barcelona: El Bardo.
- (1975). *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Anagrama.
- (1980). "Práctica crítica y reflexión metapoética". En *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles*, AA. VV., 229-235. Groningen: Universidad de Groningen.
- (1981a). "(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión". Prólogo a *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Antonio Martínez Sarrión, 7-37. Madrid: Hiperión.
- (1981b). *Proximidad del silencio*. Prólogo de Juan M. Company. Madrid: Hiperión.
- (1986). *Purgatorio*. Edición bilingüe. Dibujos de Domènec Canet. Versión castellana de Antonia Cabanilles. Madrid: Hiperión.
- (1989a). "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970". *Revista de Occidente*, 101, 107-127.
- (1989b). *Cenizas de sentido. Poesía 1962-1975*. Madrid: Cátedra.
- (1989c). *Desde esta biografía se ven pájaros (Itinerario 1964-1989)*. Edición de J. M. Company. Sevilla: Alfar.
- (1991). *El largo aprendizaje. Poesía 1975-1991*. Madrid: Cátedra.
- (1992). "De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada 'Leopoldo María Panero')". Introducción a *Agujero llamado Nevermore (Selección poética 1968-1992)*, Leopoldo María Panero, 7-62. Madrid: Cátedra.

- *et alii* (1999a). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- (1999b). "Algo que no es una poética". *Archipiélago*, 37, 75-6.
- (1999c). "Itinerarios para una poética. Conversaciones con Susana Díaz". *Tropelías* 9 y 10, 489-508.
- (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra-Frónesis-Universitat de València.
- (2000b). "El sonido de la visualidad. El iconotexto sonoro de Andrés Sánchez Robayna". En su libro *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, 312-320. Madrid: Cátedra. Frónesis. Universitat de València.
- (2001). *Minimalia*. Edición de Juan Carlos Fernández Serrato. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2002a). *Cantos rodados (Antología poética, 1960-2001)*. Edición de Juan Carlos Fernández Serrato. Madrid: Cátedra.
- (2002b). *Negociaciones. Para una poética dialógica*. Edición de Susana Díaz. Madrid: Biblioteca Nueva.
- TERDIMAN, Richard (1985). *Discourse / Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
- TERRY, Arthur (2002). "Andrés Sánchez Robayna o la palabra y el signo". En su libro *La idea del lenguaje en la poesía española. Crespo, Sánchez Robayna y Valente*, Conferencias inaugurales de la "Cátedra de Poesía e Estética José Ángel Valente", 85-117. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela

- TODOROV, Tzvetan (1983). "Poetry without verse". En *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, M.A. Caws y H. Riffaterre (eds.), 60-78. New York: Columbia University Press.
- (1987). "La poésie sans le vers". En *La notion de littérature et autres essais*, 66-84. París: Seuil.
- TORRE, Esteban (1999). *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia.
- TRAKL, Georg (2003). *Poemas 1906-1914*. Introducción y traducción de José Miguel Mínguez. Barcelona: Icaria, 2ª edición.
- TURGUÉNEV, Iván S. (1994). *Poemas en prosa*. Edición bilingüe de Manuel Sánchez Puig. Prólogo de Juan Eduardo Zúñiga. Madrid: Rubiños.
- ULLÁN, José Miguel (1972). *Maniluvios*. Barcelona: El Bardo.
- (1976). *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. Madrid: Visor.
- (1994). *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*. Edición de Miguel Casado. Madrid: Cátedra.
- (2001). "Respuestas a dos entrevistas". En "Apéndice documental" a *Nueve novísimos poetas españoles*, José María Castellet (ed.), 21-23. Barcelona: Península.
- UNAMUNO, Miguel de (1988). *Andanzas y visiones españolas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2001). *Historia y teoría del verso libre*. Cuadernos de Teoría de la Literatura, 1. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.
- (2003). "Ritmo y sintaxis en el verso libre". *Rhythmica* 1, 303-333.
- URRUTIA, Jorge (1966). *Con la espada de mi boca*. Barcelona: El Bardo.

- (1968). *La fuente como un pájaro escondido*. Bilbao: Editorial Vizcaína.
- (1977). *El grado fiero de la escritura*. Cambroneras de Guadazón: El Toro de Barro.
- (1979). *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*. Zaragoza: Publicaciones Porvivid Independiente.
- (1981). "Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de 'Platero y yo'". *Cuadernos Hispanoamericanos* 367-368, 716-730.
- (1985). *Delimitaciones*. Madrid: Visor.
- VADÉ, Yves (1996). *Le poème en prose et ses territoires*. París: Belin.
- VALENDER, James (1984). *Cernuda y el poema en prosa*. London: Tamesis Books.
- VALENTE, José Ángel (1980a). *Punto cero. Poesía 1953-1979*. Barcelona: Seix Barral.
- (1980b). "Nueve aforismos para un neojoven". *El País*, 17 de febrero, 2.
- VALLEJO, Catharina V. de (1988). "El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana". *Lucanor* 1, 49-62.
- VALLS, Fernando (2001). "La 'abundancia justa': el microrrelato en España". En *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del ISLTYNT de la UNED*, 641-657, José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.). Madrid: Visor.
- VAN DIJK, T. A. et al. (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco / Libros.
- VAZ FERREIRA, Carlos (1921). *Sobre la percepción métrica*. Barcelona: Imprenta Elzevirian.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1969). Prólogo a Ana María Moix, *Baladas del Dulce Jim*, 7-10. Barcelona: El Bardo.
- VILA-MATAS, Enrique (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

- VILAR, Sergio (1965). "Francisco Ferrer Lerín: *De las condiciones humanas*".
Destino 1465 (4 de septiembre de 1965), 37.
- VILLANUEVA, Darío (ed.) (1983). *La novela lírica*. Madrid: Taurus, 2 volúmenes.
- (1983). "Prólogo". En *La novela lírica I*, Darío Villanueva (ed.), 9-23. Madrid: Taurus, 2 volúmenes.
- VILLENA, Luis Antonio de (1981). "Lapitas y centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)". *Quimera* 12, 13-16.
- (1988). *Poesía (1970-1984)*. Prólogo de José Olivio Jiménez. Madrid: Visor.
- (1999). "Variedad del poema en prosa" (Reseña a *Poemas en prosa (1965-1994)*, de Ángel Crespo). *El Mundo*, 27 de febrero, 18.
- (2000) *Syrtes*. Barcelona: DVD.
- (2003) *La lógica de Orfeo (Antología) (Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española)*. Madrid: Visor.
- VINCENT-MUNNIA, Natalie (1996). *Les premières poèmes en prose: généalogie d'un genre. Dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. París: Champion.
- VIÑUALES, Antonio y Gian Luca Picconi (2002). "Entrevista a Francisco Ferrer Lerín". *Caminos de Pakistán*, 2, s.p.
- VIVANCO, Luis Felipe (1967). "El poema en prosa". En *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Guillermo Díaz Plaja (dir.), Tomo VI, Literatura Contemporánea, 578-584. Barcelona: Vergara.
- WESLING, Donald (1985). *The New Poetries. Poetic Form since Coleridge and Wordsworth*. Lewisburg: Bucknell University Press.

- WHANÓN, Sultana (1998). "Ficción y dicción en el poema". En *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Fernando Cabo y Germán Gullón (eds.), 41-75. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- WRIGHT, Austin M. (1989). "On Defining the Short Story: The Genre Question". En *Short Story Theory at a Crossroads*, Susan Lohafer y Jo Ellyn Cleary (eds.), 46-53. Baton Rouge y Londres: Louisiana State University Press.
- YAGÜE, Pilar (1997). *La poesía en los setenta. Los novísimos, referencia de una época*. A Coruña: Universidade.
- YURKIEVICH, Saúl (1984). *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik.
- (1984a) "Estética de lo discontinuo y fragmentario: el collage". En su libro *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, 58-57. Barcelona: Muchnik.
- (1984b). "El relato limítrofe". En su obra *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, 74-82. Barcelona: Muchnik.
- (1984c). "Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue" En su obra *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, 108-121. Barcelona: Muchnik.
- ZAVALA, Lauro (2000). "Seis propuestas para la minificción". En *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*, Lauro Zavala (dir.), s.p., s.f., www.cuentoenred.org. (De acceso restringido en la actualidad).

