

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2006)
Heft: 8

Artikel: Preludios teóricos y muestras del poema en prosa en la España del siglo XIX
Autor: Agudo, Marta
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047391>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 21.12.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Preludios teóricos y muestras del poema en prosa en la España del siglo XIX

Marta Agudo

Universidad de Alicante

Siempre que se comienza un estudio sobre teoría literaria moderna, hay que repetir: «En el principio fue Kant». Sin entrar en los pormenores intrínsecos de las diferentes artes (técnicas, géneros o historia), el filósofo de Königsberg determinó la inclusión de las referidas a *la palabra* (la poesía y la oratoria) en la esfera de los juicios sintéticos *a priori* o los fundamentados en lo subjetivo, es decir, en la ausencia de un proyecto que superase el marco de lo individual. Su definición del concepto de *sublime*, así como el de *libre juego* entre la *imaginación* y el *entendimiento* para definir a la poesía, supuso un revulsivo contra la medida de los ilustrados y su contenida subjetividad. En adelante el artista habría de enfrentarse con el infinito desde la fuerza y libertad personal que sustenta dicho pulso.

A diferencia de la etapa histórica anterior, en el Romanticismo el pensamiento poético se convirtió en asignatura imprescindible para cualquier pensador. Los filósofos desecharon la exactitud de las aportaciones de Leibniz y de Isaac Newton, quien con su *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687) revolucionó el modo de acercamiento a la naturaleza por basarlo, como ya sucediera en la Antigüedad, en la descripción. Conocer las leyes que rigen el movimiento, la definición de lo que sea la materia, la fuerza, o la defensa acérrima del «cálculo» como ley primordial del conocimiento, hicieron pronto aguas entre los autores románticos, quienes emprendieron la explicación de lo natural desde fórmulas mucho más alejadas del paradigma racional en pro de una perspectiva colindante con lo religioso-poético. La

lógica matemática, pese a su exactitud, no alcanzó a esclarecer el epicentro de la vida y los epígonos ilustrados comenzaron a sondear rutas alternativas.

Contrapunto de la física newtoniana y continuación intensificada del legado de Kant es la aportación de Fichte, en la que se pondera al «yo» como único principio de conocimiento, lo que supuso trasladar al terreno de la conciencia personal el protagonismo que antes detentaran las leyes físicas o matemáticas. Un «yo», sin embargo, no valorado aún como reducto autóctono sino aprehendido por un dios aglutinante. Estas pocas líneas acerca de uno de los continuadores de Kant ayudan a colegir hacia dónde apuntaron las directrices filosóficas de los años siguientes. Detenerse en Schelling o en Hegel supondría desviarnos en exceso de la intención primordial de este artículo, pero resultaba obligatorio dar cuenta del cambio de paradigma filosófico.

No hay, por tanto, que dar más explicaciones acerca de la importancia que el sujeto adquirió como agente directo en el discurso moderno. Es en este punto de donde Schiller parte para trazar la distinción quizás más relevante para la poesía de la época. Por un lado, proclama la existencia de una poesía «ingenua», o finita, o aquella en la que «fondo» y «forma» coinciden, y otra denominada «sentimental», o infinita, en la que dicha paridad vive en permanente estado de lucha. Sin atenerse a las descripciones tradicionales de los términos, Schiller hablará del género de la «sátira» (que se corresponde con la primera posibilidad) y de la «elegía» y el «idilio» (con la segunda)¹. Se prescinde, de este modo, de los caracteres «estructurales» de cada categoría para enmarcarlas en un ámbito ideal.

Inmerso en el área de la expresión imposible, Friedrich Schlegel desarrolló su teoría de la «poesía progresiva universal», que, en realidad viene a ser un ahondamiento o hiperbolización de la idea de Schiller. Infinidad de veces se ha citado su fragmento 116 del *Athenäeum* en el que aclara, al igual que en muchos otros textos del

¹ *Contradicción* de la realidad con el ideal, o bien su *armonía* (...). En el primer caso [se] encuentra satisfacción por la intensidad de la lucha íntima, por el *movimiento enérgico*; en el otro por la armonía de la vida interior, por la *serenidad enérgica*; en el tercero alternan la lucha y la armonía, la serenidad y el movimiento. Esta triple situación afectiva da origen a tres distintas especies de poesía, a las cuales corresponden perfectamente las usuales designaciones de *sátira*, *idilio* y *elegía*", Friedrich von Schiller, *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, Madrid, Verbum, 1994, pág. 65.

resto de su obra, el porqué de la necesidad de fusionar los géneros literarios. Lo lírico se despliega como utopía potencial de cualquier hecho o discurso², lo que implica favorecer el diálogo entre la poesía y la prosa en lo que se denominó «poesía prosaica», así como entre la poesía y la filosofía a través de la «witz». Si en los géneros clásicos el protagonismo lo detentaban la forma, la materia y el estilo, en los románticos lo hacen la materia, el tono y la tendencia; la «tendencia», en la medida en que, como escribió en *Sobre el estudio de la poesía griega*:

Salta a la vista el hecho de que la poesía moderna no ha alcanzado la meta a la que aspira o que su aspiración no tiene ninguna meta fija; su formación no tiene ninguna dirección precisa³.

Esto no implica que fuera Schlegel quien abriera de manera consciente la historia del poema en prosa, pero sí es cierto que gracias a su ahondamiento en el concepto de «infinitud» schilleriana se despejó el margen teórico que avalaría las experimentaciones futuras. Prueba de lo vanguardista que hubiera sido reconocer en aquel entonces el poema en prosa en sí mismo, lo demuestra que ningún filósofo posterior (si ponemos el límite en Eduard von Hartmann⁴) estimó su existencia, pese a algún alegato como el que Hegel recogía en su *Estética* (1842, 2ª ed. de Hotho):

la línea de demarcación, en la que cesa la poesía y comienza la prosa[,] es difícil de trazar y por supuesto no puede indicarse con clara exactitud⁵.

Quedaba así cancelado un momento del pensamiento occidental que legitimaba desde «el sistema» las futuras rupturas

² “La poesía romántica abarca todo, con tal de que sea poética, desde los más grandes sistemas del arte (...) hasta (...) el beso que el niño poeta exhala en un canto carente de artificio”, Friedrich Schlegel, *Obras Selectas*, I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, pág. 130.

³ Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, introd. de Reinhold Münster y trad. de Berta Raposo, Madrid, Akal, 1996, pág. 59.

⁴ Hartmann, tal y como describe Pedro Aullón de Haro, formula el sistema de géneros más completo de la época, ya que supera al hegeliano “por la amplitud de su horizonte metodológico y no restrictivamente dialéctico, y (...) por la amplitud de su objeto, pues baste recordar su importantísimo tratamiento de la ópera y de las formas narrativas modernas”. Cf. Aullón de Haro, “La estética literaria de Eduard von Hartmann”, *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), pág. 579.

⁵ Georg W. F. Hegel, *Estética 8. La Poesía*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1985, pág. 77.

del mismo. En su país de origen la crítica ha venido señalando ejemplos paradigmáticos de la convivencia entre la prosa y la inspiración poética en los *Himnos a la noche* de Novalis o el *Werther* de Goethe. Sin embargo, la configuración más o menos exacta de lo que hoy en día se entiende por «poema en prosa» procede de Francia. No es extraño, entonces, que la mayoría de estudiosos del tema, con excepción de F. Mouret, Jonathan Monroe, Aullón de Haro o Utrera Torremocha, hayan apuntado al país que vio nacer a Baudelaire como la cuna del poema en prosa⁶. Con antecedentes como Cailleux, Fénelon, Gautier, Marmontel, Mercier, Parny o Rabbe, el inicio del género literario se atribuye a Aloysius Bertrand y su *Gaspard de la Nuit* (1842), en cuyo prólogo se lee una decisiva declaración de principios:

Gaspard de la Nuit, ese libro de mi dulce predilección con el que he tratado de crear un nuevo estilo de prosa⁷.

En su libro la «bambochada» (o la particular balada escrita en prosa rítmica) trascendía los márgenes de la prosa poética para dar lugar a pequeños capítulos vertebrados en unos párrafos en prosa de naturaleza lírica y paisajística. El deseo de explorar nuevos ritmos prosísticos justifica la presencia de las elipsis y de las repeticiones que otorgan a cada texto una abreviada unidad en un ejercicio de honradez admirable, o, quizás únicamente con la intención de sustentarse en un antecedente, Charles Baudelaire apuntó a Bertrand como su inmediato predecesor en la introducción de los *Pequeños Poemas en Prosa*, publicados en 1869. La diferencia entre uno y otro radica en que el segundo incorpora al género como expresión de la sociedad moderna (la gran ciudad) y resalta su aptitud para expresar de forma más veraz lo subjetivo⁸. No obstante, dicho enlace, según escribí en su día con Carlos Jiménez Arribas,

⁶ Véanse, tanto el trabajo pionero de Vista Clayton como el mítico e imprescindible de Suzanne Bernard, o los de Michael Benedikt, Stephen Fredman, Margueritte S. Murphy, Monique Parent, Michel Sandras o Nathalie Vincent-Munnia.

⁷ Aloysius Bertrand, “Cinco cartas de Aloysius Bertrand a David d’Angers”, en *Gaspard de la Nuit*, Barcelona, Bruguera, 1983, pág. 8.

⁸ Es ya mítica su pregunta: “¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?”, Charles Baudelaire, *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*, ed. de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 46.

no deja indemne el modelo. Baudelaire, quizá más que ningún otro poeta moderno, le otorga al poema en prosa atributos o rasgos aún hoy visibles, algo que se percibe incluso (...) como arnés constrictor (...): el talante irónico, la inspiración descriptiva que ya impregnaba los textos del *Gaspard*, la condición escéptica y urbana, la brevedad, el flirteo con las categorías narrativas y, en última instancia, una condición vicaria o marginal⁹.

Con *Una estación en el infierno* (1873) y las *Iluminaciones* (1886) de Rimbaud, el poema en prosa se abrió al irracionalismo y a una escritura de índole más epifánica que diegética, más deslumbrante que narrativa. Junto a dicha dualidad fijada por Suzanne Bernard, hay que referirse a los tres rasgos morfológicos que la estudiosa advierte en el género. Estos son los de «unidad», «autonomía»¹⁰ y «brevedad». Todos ellos requieren matizaciones y, lo que es más importante, precisan de una complementación, en la medida en que ninguno es privativo del poema en prosa. En lo que toca a la «unidad», cabe decir que nada tiene que ver ni con el «cierre» (en consecuencia, el poema en prosa puede constituir un fragmento) ni con ninguna pauta destinada a distinguir la prosa poética (marcada por la fluxión) del poema en prosa (caracterizado, según un sector de la crítica, por su «avaricia» expresiva)¹¹. A este respecto resultan pertinentes las observaciones de Hermine Riffaterre acerca de cómo la diferencia entre poema en verso y poema en prosa reside, precisamente, no en una determinada morfología, sino en la lucha que el segundo debe afrontar de manera continuada para lograr la unidad, dado el empleo de un elemento gráfico carente del peso de la «tradición»¹². Se apela entonces a un tapiz de «intertextualidades» y «contextualidades»¹³, que, si bien no añade nada sustancial a la categoría de «unidad»,

⁹ "Introducción", Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto: Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*, Barcelona, DVD ediciones, 2005, pág. 16.

¹⁰ Así traduce Utrera Torremocha la "gratuité" de Bernard.

¹¹ " (...) la prosa poética tiene siempre algo de aventurero, de abierto, de inacabado. (...). Sólo la puede detener o limitar el agotamiento del flujo interno que la hizo surgir. El poema en prosa, por el contrario, se rige por una especie de avaricia (...)", Luc Decaunes, *Le Poème en Prose. Anthologie (1842-1945)*, Paris, Éditions Seghers, 1984, pág. 16.

¹² Hermine Riffaterre, "Reading Constants: The Practice of the Prose Poem", V.V.A.A., *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1983, pág. 115.

¹³ "El 'intertexto' es el corpus indefinido y variable de las obras literarias, escrito o bien antes o después del texto, percibido por el lector como algo que tiene cierta relación con su propio texto". A ello añade a continuación que "debemos

revela cómo el poema en prosa ha sustituido la «matriz métrica» legada por la codificación tradicional literaria por una nacida única y exclusivamente de la propia necesidad expresiva de cada texto¹⁴.

Próximo al concepto de «unidad» está el de «autonomía», o el que atiende a la independencia semántica de cada poema, en virtud de la cual resulta legítimo emprender una lectura no sucesiva, sin que por ello se vea modificado el significado global. No obstante, cabe precisar que la «autonomía» no tiene porqué estar reñida con el hecho lógico de que cada poema ocupe una posición determinada en un libro, en el cual quizás se aspire a relatar un ciclo, serie o itinerario. La poesía también es susceptible de presentar una línea narrativa, aunque lo suficientemente delgada como para que sus diferentes «episodios» resulten semánticamente autónomos. Una ejemplificación perfecta de este principio se lee en la recomendación «Al lector» que Iván S. Turguénev hace en sus *Poemas en prosa* (1882): «Mi amable lector: no leas estos poemas de corrido, uno tras otro, pues probablemente te invadirá el tedio y dejes caer el libro de entre las manos. Léelos a tu aire, desordenadamente, uno hoy y otro mañana, y tal vez alguno de ellos deje huella en tu espíritu.»¹⁵

Por último, queda el conflictivo precepto de la «brevedad». ¿Dónde acaba un texto de ser breve para comenzar a serlo extenso? Encontrar una respuesta infalible ronda lo ficticio, pero la crítica continúa investigando. Entre la escuela de los formalistas y semiólogos cabe destacar a Yuri M. Lotman, para quien el lenguaje poético se basa en las repeticiones y equivalencias. De este modo, si el texto fuera en exceso largo, el «receptor» olvidaría los referentes (significados, sonidos, etc.) y no podría tener conciencia de dicha iteración¹⁶. Una hipótesis que no convence, dada la conciencia hermenéutica del lector respecto de las

introducir la idea de 'contexto' para designar este espacio que rodea al texto o bien al intertexto de ese texto", Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

¹⁴ Un procedimiento bastante similar de trabajo al que emprendiera su discípulo Stamos Metzidakis.

¹⁵ Iván S. Turguénev, *Poemas en Prosa*, ed. María Sánchez Puig y pról. de J. E. Zúñiga, Madrid, Rubiños-1860, 1994, pág. 3.

¹⁶ "Esta repetición de fragmentos rítmicos crea esa presunción de equivalencias recíproca de todos los segmentos del texto en el interior de los niveles dados que constituye la base de la percepción del texto como poético", Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, "Colección Fundamentos", 1988, pág. 150.

dimensiones de la obra a la que se enfrenta y, en consecuencia, su predisposición para encontrar con menor o mayor retraso dichos *toques de queda*. Unas apreciaciones, las de Lotman, que redundan y complementan la sabida tesis que en su día expusiera Edgar Allan Poe:

sostengo que no existe poema extenso. Afirmo que la expresión «poema extenso» no es más que una contradicción de términos (...) [dado que] el grado de excitación que hace a un poema merecedor de este nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa¹⁷.

El porqué de dichos argumentos reside en que Poe entronca su concepto de «poesía» con la teoría romántica europea, cuya voluntad estriba en el logro de una Belleza próxima a lo «sublime»; categoría que, a su vez, no responde sino a la impresión psicológica intensa que se alcanza a través de lo que se bautizó como «sostenido esfuerzo»¹⁸. En consecuencia,

si se me preguntara cuál es la mejor manera de que el más excelso genio despliegue sus posibilidades, me inclinaría sin vacilar por la composición de un poema rimado cuya duración no exceda de una hora de lectura. Sólo dentro de este límite puede alcanzarse la más alta poesía. (...) Dada la naturaleza de la prosa, podemos continuar la lectura de una composición durante mucho mayor tiempo del que resulta posible en un poema. Si este último cumple de verdad las exigencias del sentimiento poético, producirá una exaltación del alma que no puede sostenerse durante mucho tiempo. (...). Así, un poema extenso constituye una paradoja. Y sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos¹⁹.

Palabras que nos llevan a la teoría sobre la convivencia entre la «unidad» y «variedad» de Octavio Paz, quien establece que en el poema largo la segunda alcanza su plenitud sin romper la primera, requisito al que sumará la necesidad de la «sorpresa y la recurrencia»²⁰. Es indicativo el conato de esclarecimiento de esta cuestión desde un prisma ajeno al numérico, dada la verdadera imposibilidad de determinar, como el mismo mexicano reconoce,

¹⁷ Edgar Allan Poe, "El principio poético", *Ensayos y críticas*, ed. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1973, pág. 81.

¹⁸ Poe, *Ibid.*, pág. 83.

¹⁹ Poe, "Hawthorne", *Ibid.*, págs. 134-135.

²⁰ Octavio Paz, "Contar y Cantar (Sobre el poema extenso)", en *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pág. 12.

«¿qué tan largo tiene que ser un poema para ser considerado como un poema extenso? ¿Cuántas líneas?»²¹. Otros nombres que han comenzado a replantearse este concepto son Michel Sandras²², y de forma más contundente Michel Beaujour, quien considera injustificada la observancia obligada de este criterio. Para Beaujour esto significa remitir al poema en prosa a la lírica tradicional pasando por alto su idiosincrasia moderna²³. Quizás el punto intermedio lo represente Nathalie Vincent-Munnia, quien entiende que «la brevedad aparece, pues, menos como una necesidad estructural del poema en prosa que como un ‘efecto secundario’ de los diversos elementos formales que contribuyen a forjarlo»²⁴. En España, para arrojar luz sobre esta peliaguda materia, es obligado destacar el concepto de Pedro Aullón de Haro: «grado de adecuación», con el que se alude al espacio que en cada momento se considera que un género debe ocupar²⁵. No obstante, si se tienen en cuenta las notables variantes históricas de este concepto en sí mismo, quizás resulten más convenientes las apreciaciones que, de forma más intuitiva, esto es, menos razonadas teóricamente, estableciera Juan Ramón Jiménez en varios de sus aforismos:

El verso no tiene nunca su medida, sino la del poeta²⁶.

Tan monstruoso es un feto sietemesino como un trecemesino sobreniño²⁷.

²¹ Paz, *Ibid.*, pág. 11.

²² Véase su definición del género como una “composición autónoma a menudo breve”, Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, DUNOD, 1995, pág. 99. (La cursiva es mía).

²³ Michel Beaujour, “Two Contextual Approaches to the French Prose Poems”, en V.V.A.A., *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, eds. Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre, New York, Columbia University Press, 1983, págs. 42-43.

²⁴ Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d’un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996, pág. 142.

²⁵ Aullón de Haro, “Las categorizaciones estético-literarias de ‘dimensión’ género / sistema de géneros y géneros breves / géneros extensos”, *Analecta Malacitana*, XXVII, 1 2004, págs. 26 y 27.

²⁶ “16”, en “6. Notas sobre poesía y poetas”, en “Somos andarines de órbitas. No podemos llegar a fin alguno. Ni, claro es, a nosotros mismos” (1929-1936)”, Juan Ramón Jiménez, *Ideología (1897-1957). (Metamorfosis, IV)*, reconstrucción, estudios y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Ánthropos, 1990, pág. 458.

²⁷ “16. Monstruos poéticos”, en “Encuentros y respuestas”, en “El olvido no pierde nada, todo lo atesora, Y si merecemos la memoria, ella nos dará la llave del olvido”, Jiménez, *Ibid.*, pág. 544.

A mí me sería muy fácil escribir largo mis poemas cortos. Pero ¿qué ventaja tendría eso para nadie ni para mí?²⁸

Un sentimiento o un pensamiento sin representación verbal no existen, y su forma es precisamente su representación.

Pero de la forma sólo se debe hablar cuando sobra, cuando la forma de la que se habla es más que lo que necesita el pensamiento o el sentimiento, que con ella queremos espresar que es excesiva, que es destructiva.²⁹

El conflicto, por tanto, está sembrado, y prueba palpable de ello es la consideración como poemas en prosa del *Himno a la luna* de Vicenta Maturana (1841)³⁰ o *Espacio* de Juan Ramón Jiménez (1954 y 1957). Cabe recordar la apreciación de Margueritte S. Murphy acerca de la apertura del género a desarrollos postmodernos (como se ha comprobado más tarde), los cuales en ningún momento han cuestionado la identidad del género³¹. Por su parte, Benigno León Felipe establece en su tesis doctoral una relevante tripartición del poema en prosa, lo suficientemente flexible como para asumir pequeñas variantes:

a) *Poema en prosa «puro»*. Es el que se ajusta más estrictamente a las características generales del poema en prosa, como son la brevedad—entre media y tres páginas—, la unidad, la condensación expresiva y la intencionalidad, manifiesta o implícita del autor.

b) *Poema en prosa «discursivo»*. Sus principales características son su mayor extensión, que puede oscilar entre las cinco y treinta páginas, y el tono reflexivo, intimista y fluyente. Tiende a manifestarse en el uso de una prosa seguida sin divisiones en párrafos, como se ejemplifica en el poema «Espacio», de Juan Ramón Jiménez, o en «Retrato de Felicidad Panero», de Luis Rosales.

c) *Poema en prosa «integrado»*. Suele ajustarse a una extensión media ligeramente superior a la del poema en prosa puro. Su singularidad estriba en que son poemas que están integrados desde su génesis en una entidad literaria superior, pero que poseen la autonomía suficiente para poder ser considerados

²⁸ "35. Mis poemas breves", en "Autobiografía", en "y II Crítica paralela, 2", en "El olvido no pierde nada...", Jiménez, *Ibid.*, pág. 562.

²⁹ "2. La Forma", en "y Crítica paralela, 2", en "El olvido no pierde nada...", Jiménez, *Ibid.*, pág. 599.

³⁰ Cf. Marta Agudo, "Los orígenes del poema en prosa en España", *Signa*, 14 (2005), págs. 107-123.

³¹ Margueritte S. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, U.S.A., The University of Massachusetts Press, 1992, págs. 62 y ss.

también como poemas en prosa independientes. Esta modalidad, que tiene su origen en *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont, fue muy cultivada en Francia. En España, *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, o *Crimen*, de Agustín Espinosa, son dos claros ejemplos³².

Si bien suscribimos en su mayor parte las consideraciones de Benigno León, nos parece necesario mencionar siquiera la existencia de algunos textos actuales que violentan el número de páginas con que se caracteriza al poema en prosa «discursivo», lo que reitera la imposibilidad de describir una morfología duradera del género; además de que el empleo del adjetivo «puro» presupone un matiz de excelencia rebatible por su filiación con el concepto de brevedad.

Y es que a pesar del valor histórico de las apreciaciones de Suzanne Bernard, hay que reconocer que sus tres baremos podrían igualmente asignarse a un libro de notas sueltas o de minicuentos. En consecuencia, la crítica ha tenido que ir explorando nuevos rasgos para explicar con más detalle la realidad del poema en prosa. Se ha apelado entonces a la «intención» (con sus lógicas variantes históricas; no es lo mismo aspirar a escribir un poema en prosa hoy en día que hace ciento cincuenta años) y a su diseño paragrafístico. Frente al verso y la estrofa, ahora se impone el párrafo como nueva entidad semiótica. Con él vienen de la mano la «interioridad» y la «circularidad»³³, que, de aplicarse de manera rotunda, se estaría impidiendo la posibilidad de las estructuras fragmentadas. Escribe el crítico:

el párrafo y la oración devienen según esto *unidades primarias compositivas que señalizan la recepción*. (...) [Esto es, que] se produce una suerte de restitución al lenguaje de su valencia expresiva, la recuperación de un nuevo espacio, independientemente de la pautación de sus segmentos, para la expresión poética. [Y lo que es más importante, que] (...) la restitución de la nueva unidad composicional, la oración (...) desvela su idoneidad poética para encarar el par *escritura y verdad* con nuevos bríos³⁴.

Es lógico que así suceda, especialmente en los momentos ini-

³² Benigno León Felipe, *Antología del poema en prosa español*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pág. 25.

³³ Jiménez Arribas, *El poema en prosa en los años setenta en España*, Madrid, U.N.E.D. Ediciones, 2005, págs. 74 y 77.

³⁴ Jiménez Arribas, *Ibid.*, págs. 77-78. La opinión de cómo el verso infringía el fluir de la expresión ya fue valorada por Clarín en el artículo "Pequeños poemas"

ciales del género. Por otra parte, «habiéndose institucionalizado» el empleo del poema en prosa, no habría de resultar peregrino plantearse, no sólo la pérdida de su condición de «género maldito», sino su misma «espontaneidad» a la hora de escribirse. Si bien está probado que el desarrollo oracional impele a una libertad expresiva superior, también lo es que la plena asunción histórica del género propiciará experimentos con ese mismo ritmo discursivo que, aunque más holgado, llegará a convertirse también en un corsé retórico.

Tras dichas observaciones se infiere la dificultad, no sólo de describir con exactitud lo que sea el poema en prosa, sino de formular una definición distintiva del mismo. Lo que sí se considera ya superada es la sempiterna confusión del poema en prosa con la prosa poética. El primero habrá de integrarse como uno de los «géneros» nacidos con la modernidad, mientras que la segunda hace referencia a un «modo», «tipo» o «estilo» de escritura capaz de dar forma o incluirse en otros géneros, como el ensayo, la novela o el artículo periodístico. No obstante, para llegar a esta conclusión han sido necesarios trabajos aún despistados en este punto como los de Daniel Devoto, quien se encargó de localizar los ritmos versales en las páginas cervantinas³⁵, o el precursor e imprescindible *El poema en prosa en España* de Guillermo Díaz-Plaja (1956), en el cual se consideran poemas en prosa numerosos pasajes inscritos en obras que, pese a sus lapsos líricos, poco tienen que ver con el género autónomo del poema en prosa.

El proceso de adaptación en España del ideario alemán hubo de ser lento y, por qué no decirlo, nebuloso o simulado. Son muchos los que han insistido en la pobreza del Romanticismo español, por lo que no abundaré más en ello³⁶, ni en lo que dicha no-asimilación en profundidad de las ideas de un Schiller o un Hegel ha supuesto de pobreza endémica en nuestro pensamiento crítico y filosófico. En un ambiente dominado por la *Poética* (1827-1830) de Francisco Martínez de la Rosa, o en generaciones siguientes, por la de Ramón de Campoamor (1883), resulta obligatorio detenerse en la aportación de Francisco de Paula Canalejas,

en prosa”, *La Ilustración española y americana*, XIV (15 de abril de 1888), págs. 246 y 247.

³⁵ Cf. Daniel Devoto, “Prosa con faldas, prosa encadenada”, *Edad de Oro*, III (1984), págs. 33-65.

³⁶ Hace poco traté esta cuestión con algo más de detalle en el artículo “Los orígenes del poema en prosa en España”, *Op. cit.*

en cuyo *Curso de Literatura General* (1868-1869) propone un sistema de organización genológica capaz de dialogar con las aportaciones del resto del continente. Tras descartar el valor monolítico de la épica, la lírica y la dramática, Canalejas traza una red de interrelaciones, o lo que se vino en llamar «géneros de transición» o «intermedios»³⁷. No es el momento de describir dicho cuadro de vasos comunicantes, pero sí era obligado mencionarlo, ya que se trata de una de las aportaciones estéticas más maduras de la España del XIX.

En la práctica es incontestable que buena parte de los escritores románticos, influidos quizás por las traducciones de Chateaubriand, Gessner, Goethe, Charles de Nodier, Ossian o Rousseau, persiguieron por algún tipo de experimentación formal. A pesar de carecer de un aval teórico, sí se detecta en sus obras una serie de rasgos morfológicos y temáticos que apuntan claramente al deseo de dinamizar la prosa. La contradicción entre lo teórico y la praxis la representa a la perfección Gaspar Núñez de Arce, quien, si bien dejó muy clara su postura acerca de la prosa poética, hasta el extremo de llegar a escribir uno de los textos más sangrantes al respecto³⁸, en cambio es autor de «El primer mes de otoño», en el que lo lírico impregna claramente el discurso:

Si entre mis lectores hay, en efecto, algunos a quienes atrae y deleita la tranquilidad del campo, y han vivido en él, de fijo habrán

³⁷ "(...) el organismo de la estética que ha de reproducirse en la Poesía, se presenta con todos sus enlaces y relaciones en un cuadro vasto y completo", Francisco de Paula Canalejas, *Curso de Literatura General. La Poesía y sus géneros. (Exposición del organismo de la poesía)*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa, 1869, pág. 39.

³⁸ "¿Conocéis, señores, nada tan ridículo como la prosa complicada, recargada de adornos, disuelta en tropos y figuras que, olvidándose de la sencillez inherente a su nativa hermosura, sale a lucir en periódicos, discursos y libros, como matrona poco cuidadosa de su recato, que se afea y desdora con afeites y atavíos inmodestos? Yo, por mi parte, debo confesar que cuando leo alguno de los libros que tan de moda puso, primero en Francia y después en el resto de Europa, el movimiento socialista de 1830 a 1848, hinchados, ampulosos, metafóricos, *poéticos*, como entonces se decía, me siento rendido de cansancio y necesito para restaurar mis fuerzas volver a recrear mi espíritu con el periodo amplio, claro y sereno, como la onda de un río [...]. Así como no hay nada tan insoportable para mí como la *poesía prosaica*, en la cual creo ver a una princesa que recibe corte con el cabello desmelenado, el manto desceñido y en zapatillas, así tampoco hay cosa que me parezca tan opuesta al buen sentido como la *prosa poética*, o lo que es lo mismo, la prosa pintorrajada, descoyuntada, con alitas de ángel y faldellín bordado de lentejuelas, columpiándose y haciendo ejercicios en el aire, entre tropos, imágenes, antítesis e hipérbolos, como un acróbata en la cuerda floja", Gaspar Núñez de Arce,

observado el reposo grave y solemne en que quedan las poblaciones rurales cuando el labrador ha conseguido encerrar en las trojes su cosecha, venciendo todo género de contrariedades; cuando respira sin el temor de que las inclemencias del cielo o la mala voluntad de los hombres destruyan o mermen el sazonado fruto de sus ímprobos afanes, y finalmente, cuando el mes de Setiembre con sus remusguillos matutinos y sus primeras lluvias parece como que llega a levantar de las eras las últimas parvas. [...] En Setiembre las eras van quedando desiertas y silenciosas; ya no acuden a ellas, como en el rigor de la canícula, a la caída de la tarde, las familias de los labradores para gozarse en el diario acrecentamiento de su incierta fortuna; vuelve el ganado de labor a sus establos, en los cuales no ha entrado durante el estío; cesan en el campo y también en las casas, donde hasta entonces las mujeres han estado levantándose antes del alba para preparar el desayuno a los gañanes, el tráfigo y movimiento de la recolección, y reina en toda la naturaleza una especie de calma satisfecha, holgada y regalona. (...)

Pero si considerado bajo este aspecto pintoresco y rústico el mes de Setiembre ofrece los mayores atractivos, tiene en cambio para los que pisamos los últimos linderos de la edad madura, algo que despierta en nuestras almas vaga e indefinible melancolía. Parece como que es la verdadera representación, el símbolo genuino, la imagen alegórica de ese punto intermedio que podríamos llamar cumbre de la vida, desde el cual se divisan por un lado los postreros vislumbres de la juventud perdiéndose en las nieblas de lo pasado, y por otro las secas realidades de la vejez que avanza con aire sombrío. Todavía no se ha extinguido el calor de nuestros corazones, como no se ha apagado en Setiembre por completo el calor del verano, y sin embargo, síntomas fatales anuncian el fin próximo de nuestras ilusiones marchitas. Las primeras nieves del invierno, es decir, las canas empiezan a blanquear en nuestras cabezas, si es que el tiempo no nos ha arrancado prematuramente las esperanzas y los cabellos, como arrebató el viento de otoño la hojarasca de los árboles. Durante el mes que bosqueja, la vegetación no ha muerto; pero se ve que está gravemente enferma y abatida; las hojas amarillean en las ramas, y la brisa al sacudirlas parece como que despide (*sic*) quejumbrosamente de ellas; del mismo modo que la íntima voz de nuestro orgullo lastimado ante el estrago que los años causan en nosotros mismos, se despide también de las quimeras de mejores días, cuando hemos llegado a ese periodo crítico de la existencia, agitado por crueles y secretas incertidumbres, en que, sintiéndonos aún bastante jóvenes para

Discurso leído por el Excmo. Señor D. Gaspar Núñez de Arce el día 3 de diciembre de 1887 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid con motivo de la apertura de sus cátedras. "Del lugar que le corresponde a la poesía lírica", Madrid, Impresores de la Real Casa, 1887.

amar, somos ¡ay! demasiado viejos para ser amados. ¡Triste estación en que las golondrinas huyen de nuestro clima, y las ilusiones de nuestras almas!³⁹

Un texto en el que la vocación descriptiva y la nota emocional intrínseca a los inicios de nuestros poemas en prosa son transparentes. Después de haber vaciado buena parte de las publicaciones periódicas de la época, lo mismo que las obras de aquellos autores recogidos en cualquier manual sobre el Romanticismo, hay que anotar la insaciable tendencia al peor de los sentimentalismos, de la que no se salvó tampoco dicho género:

MEDITACIÓN

¡Canta, libre pajarillo!... tu vida es corta pero es alegre. ¡Quién pudiera cambiar una existencia de años de dolor por una existencia de días de ventura!... Canta habitante de las auras; para ti las primicias de la naturaleza. Gozando de las primeras hebras de la aurora, saludas contento la nueva luz, sin que al ver desaparecer las sombras, pese sobre tu cabeza la idea de un día que pasó, la idea del ayer que no volverá a aparecer en el Oriente. ¡Ay! tú naces al ocaso, cruzas la vida sin mirar la muerte, que es tu guía, y llegas a la agonía como a los primeros bostezos de un sueño... tristes son mis pensamientos, ave tierna; mientras tú gozas tranquila sin pena alguna, mi alma está devorada por el pesar; que el alma no es concedida para padecer, y ella retira nuestros males pasados y los dolores que auguramos, conservando vivos los sufrimientos aun en medio del placer: tú, ave, no mides el negro abismo de los días que pasaron, ni te arrastra la ambición de un lisonjero porvenir; tú no vives más que en el presente, sin que te inquieten el bien ni el mal, que no existen para ti.

¡Ay ave! A medida que crecen mi melancolía y mi tristeza, crecen también tu contento y tu alegría. Ora saltas de rama en rama, ora extiendes tus alas de gasa para devolver la luz en mil colores; luego buscas a tu amada y corres tras ella al vallado, y de aquí pasas revoloteando sobre mi cabeza a la cerca, donde recostado contemplo tus juegos. No conoces mis tristes ideas, y si las conoces te burlas de ellas. ¡Ay! no; eres incapaz del mal ajeno, porque no raciocinas; al hombre toca tan sólo esa perfección. Tú cantas, te arrollas y vuelas sobre mi cabeza, porque quisieras distraer mi pesar. Cual pura virgen, modelo de candor y de inocencia, que acercándose al lado de su abatido amante, la (*sic*) acaricia suave-

³⁹ Núñez de Arce, "El primer mes de otoño", *Miscelánea literaria. Cuentos, artículos, relaciones y versos*, Barcelona, Biblioteca "Artes y Letras", 1886.

mente para arrancarle su dolor; así tu, ave leve, procuras distraer mis penas con tus sencillos juegos, porque ya que no tengas (*sic.*) alma que piense, tienes al menos corazón que siente y sufre por el mal extraño; me haces un bien, pero no te acerques a mí, porque soy hombre, y en pago de tus caricias te quitaría la libertad. ¡La libertad! El más bello don que te regala el cielo, y cuya pérdida, único sentimiento en tu existencia, hace alejarte de la sociedad del hombre: ¡ay! ave, que éste nace con ella perdida, y en su rabiosa esclavitud quiere dominar todas las criaturas. No te acerques a mí porque soy ingrato; dame un triste adiós y huye porque tu existencia está en peligro. Deja solo al hombre que no quiere admitir los consuelos, ni escuchará en medio de su dolor tus tiernas caricias; tal es el egoísmo de su pesar.

Adiós, hermosa ave; ya sólo te veo como un punto en el espacio, cernirte suavemente sobre las blancas nubes, y gorjeando en débiles sonidos tus amores. Adiós, y goza en esas regiones privilegiadas, donde no alcanza la vanidad del hombre, goza de una vida corta en días largos en ventura⁴⁰.

El lector observará cómo el «ritmo de pensamiento» o el estructurado en paralelismos se impuso como proceder favorecido para dotar a lo escrito de una unidad y un ritmo que ralentiza la lectura, es posible que con la intención de alcanzar un nivel de concentración en el «receptor» idéntico al que se pide para la poesía en verso. Y lo mismo en el caso del versículo bíblico:

En pos de ti he atravesado páramos y jardines; en pos de ti he creído llegar al término de mi jornada, exhaustas las fuerzas, los pies sangrientos, todo mi ser desfallecido, y este término huía, huía cada vez más lejos.

(...)

¡Dichoso el que ha llorado; dichoso el que ha resistido a las desgracias y a los sacrificios: la Esperanza que juzgó perdida para siempre, le reaparecerá más viva y más radiante en el sendero de la Bondad, y de la Verdad, y por éstos le conduce a la Belleza⁴¹.

Este singular modo de distribución de la materia narrativa se aprendió de *Atala*, de Chateaubriand, y causó estragos en la época. Como síntoma de la progresiva voluntad de interrelacionar los géneros puede cotejarse también lo que Martínez Muller bautizó,

⁴⁰ Primitivo Andrés Cardaño, "Meditación", *La Ilustración, Periódico Universal*, 48 (30 de noviembre de 1850), pág. 3.

⁴¹ Pablo Piferrer, "Vuelta a la esperanza", en Ramón Carnicer, *Vida y obra de Pablo Piferrer*, Madrid, C.S.I.C., 1963.

en su jocosos y cínico artículo: «Literatura homeopática»⁴², para referirse a una escritura en la que lo diegético se aproxima hasta el extremo a lo lírico por razones meramente tipográficas. Un ejemplo de escritura «comedida» es «El otoño», de Augusto Jerez Perchet:

El otoño empieza.

El cielo se viste de niebla por la mañana, y los rayos del sol al disipar sus sombras, muestran las graves armonías de esta época.

Las brisas de la tarde arrancan su vestidura de hojas a los árboles, que al desprenderse de su adorno, cubren el campo de una extensa alfombra, seca y marchita.

Algunas aves de paso cruzan los horizontes en largas bandadas.

Misterio en el cielo. Misterio en la tierra.

El otoño es la estación más melancólica del año. Sin embargo, es hermosa.

No tiene la expresión risueña de la primavera; ni la espléndida lozanía del verano; ni la importancia (*sic*) majestad del invierno; pero en su lánguido sol, en su naturaleza callada, en sus mustios despojos, encierra una dulzura y un atractivo inexplicables.

La primavera con sus galas, nos seduce y derrama en nuestros corazones el suave perfume de sus flores.

El verano con sus fuegos, nos inunda en sueños de oro.

42 "LA LITERATURA HOMEOPÁTICA

[...]

¿Y a quién no agrada este modo o esta moda de escribir?

¡Es tan sencilla!

¡Tan simple, como el dijéramos!

Se coge la pluma.

Se escriben cuatro palabras.

Punto.

Se escriben otras cuatro.

Punto.

[...]

La 'literatura homeopática' produce [...] sus ventajas.

Es provechosa para los asmáticos.

Para los tísicos.

Para los tartamudos.

[...]

Esto en invierno no será muy sano.

Pero será útil y fresco en el verano.

Otra nota. –Este verano concierta con el 'sano' de arriba.

¿En qué quedamos? ¿Hablo en verso o en prosa?

Ahora, merced a la 'literatura homeopática', la prosa de rengloncitos se confunde con el verso.

Y merced a las gacetillas, el verso se confunde con la prosa, pues se escriben lo mismo.", Martínez Muller, "La Literatura Homeopática", *La Ilustración, Periódico Universal*, 35 (26 de agosto de 1860), págs. 4-5.

El invierno con sus nieves, nos hace correr en pos de los placeres del mundo.

Mas el otoño influye de muy distinto modo en nuestro ánimo.

Es la estación del recogimiento.

Concentrada el alma en sí misma, se remonta al cielo.

Conoce su destino y sueña con el infinito.

El anciano cree más inmediato el momento de su último viaje.

El joven piensa, acaso con dolor, en lo rápido de su existencia y en todas las edades una misma idea brota de los corazones.

Parece que la caída de las hojas, nos da a conocer al mostrarnos desnudos los árboles que cubrían, la verdad de nuestra mísera vida, desnuda de las ilusiones que la hermosean, y próxima a secarse en la muerte, como las amarillas hojas que caen crujiendo sobre el polvo de los campos.

La joven enamorada eleva a Dios sus ojos, y olvidando a la vista de la naturaleza el amor terrestre que arde en su pecho, deja vagar su espíritu en las regiones de la fantasía, y suspira por un amor más ideal, más puro, que el que se abriga en la tierra.

Se considera indigna de ser el santuario del hombre a quien adora y pide al cielo el amor de los ángeles.

La tier[n](...)a madre arrodillada junto a la cuna donde reposa el hijo de su corazón, siente un misterioso deseo...

Las hojas que el viento arrastra en sus rápidos remolinos: las aves que cruzan por los espacios en busca de otras regiones; las nubes que en caprichosas formas giran y se alejan, le causan envidia.

¡Envidia!

Sí, envidia, porque quisiera su ligereza para atravesar el infinito que la separa del cielo, y Dios la llama al cielo.

Pero vuelve su vista al inocente que duerme el sueño de la pureza, y en la plegaria que brota de su alma, dice al rey del universo.

-¡Velad por mi hijo!

No sé qué poderoso atractivo se encuentra en el otoño.

El mar en sus rugidos; el ave en sus cantos; la brisa en sus ecos; la fuente en sus murmullos, dejan escapar un suspiro, una un (*sic*) lamento... ¿quién sabe?...

Y ¿acaso el mar, el ave, la brisa y la fuente no suspiran, se quejan, o se lamentan en las demás estaciones?

Sí, pero sus voces no encierran el indefinible encanto, la vaga melancolía que en el otoño; o nuestra alma no las escucha con tan profundo éxtasis como en esta época del año, y nunca hasta entonces, se adaptan más a los sentimientos de que estamos poseídos⁴³.

⁴³ Augusto Jerez Perchet, "El Otoño", *El Museo Universal*, 37 (11 de septiembre de 1864), pág. 7.

La estructura del texto se basa en la yuxtaposición de las diferentes impresiones que la estación otoñal suscita en distintas personas, es decir, en un razonamiento paralelístico, entre las que recibe especial atención la de una «madre arrodillada» cuya historia prefiere silenciarse.

Este polimorfismo derivó en la «imprecisión y aun confusión de formas, contenidos y términos»⁴⁴. Como advierte Baquero Goyanes, se produjo una arbitraria «utilización de palabras tales como *consejas, leyendas, tradición, baladas, cuentos, etc.*»⁴⁵, sólo justificable, según el mismo Goyanes, por un deseo de emblematizar como «cuento» cualquier texto «susceptible de ser *contado*, y muy especialmente (...) [los que se referían a] asuntos que pertenecían no tanto al dominio de la historia, de la verdad, como de la ficción, de la mentira»⁴⁶. Unos textos que experimentaron un auge espectacular entre la década de los años treinta y cincuenta del siglo XIX, cuando se produjo el hecho histórico bautizado como «la explosión de las revistas»⁴⁷. Pueden leerse, por tanto, baladas como las de Luisa Bracmann⁴⁸, Evaristo Escalera⁴⁹, Pedro de Madrazo⁵⁰ o S. J. Nombela⁵¹, entre muchas otras; relatos de cuño lírico-sentimental como «Las dos historias»⁵²; lo que temáticamente se correspondería con una arenga militar («A la ínclita nación portuguesa»⁵³); fragmentos de reflexiones («Meditación», de Primitivo

⁴⁴ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid, C.S.I.C., 1992, ed. revisada por Ana L. Baquero Escudero, pág. 10. Se está citando a su vez la *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX* (1955).

⁴⁵ Baquero Goyanes, *loc. cit.*

⁴⁶ Baquero Goyanes, *Ibid.*, pág. 11.

⁴⁷ Borja Rodríguez Gutiérrez, *Historia del cuento español (1764-1850)*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pág. 147.

⁴⁸ Luisa Bracmann, "Colón. Balada alemana", *Semanario Pintoresco Español*, 105 (1 de abril de 1838), págs. 517-518.

⁴⁹ Evaristo Escalera, "Guanga. Balada", *Semanario Pintoresco Español*, 28 (12 de julio de 1857), págs. 221-222.

⁵⁰ Pedro de Madrazo, "Balada en prosa. El conde de Belalcázar", *Semanario Pintoresco Español*, 5 (3 de febrero de 1856), págs. 33-34.

⁵¹ S. J. Nombela, "Hilda. Balada", *La Ilustración, Periódico Universal*, 327 (4 de junio de 1853), pág. 15, o del mismo, "Lelia. Balada", *Semanario Pintoresco Español*, 43 (21 de octubre de 1855), págs. 341-343.

⁵² T. C. de Agüero, "Las dos historias", *La Ilustración, Periódico Universal*, 419 (9 de marzo de 1857), págs. 7-8.

⁵³ A. A. V. V., "A la ínclita nación portuguesa".

Desde la sima de nuestra gloriosa persecución alzamos los ojos a ti para congratularnos con tu próspera suerte ¡oh ínclito Pueblo Lusitano! Común fue nuestra desventura por la ruina de la libertad legal que gozamos un tiempo: igual nuestra humillación por la pérdida de nuestros derechos: a ambas naciones,

Andrés Cardaño⁵⁴), a modo de breve poema en prosa. Es en esta esfera polisémica donde, a su vez, han de situarse los «Lieders», de Rosalía de Castro, en los cuales el anhelo de libertad formal se erige como correlato de la reivindicación de los derechos femeninos:

¡Oh, no quiero ceñirme a las reglas del arte! Mis pensamientos son vagabundos, mi imaginación errante y mi alma sólo se satisface de impresiones.

Jamás ha dominado en mi alma la esperanza de la gloria, ni he soñado nunca con laureles que oprimiesen mi frente. Sólo cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre, porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud.

Yo, sin embargo, soy libre, libre como los pájaros, como las brisas; como los árabes en el desierto y el pirata en el mar.

Libre es mi corazón, libre mi alma, y libre mi pensamiento, que se alza hasta el cielo y desciende hasta la tierra, soberbio como Luzbel y dulce como una esperanza.

Cuando los señores de la tierra me amenazan con una mirada, o quieren marcar mi frente con una mancha de oprobio, yo me río como ellos se ríen y hago, en apariencia, mi iniquidad más grande que su iniquidad. En el fondo, no obstante, mi corazón es bueno;

celosas de su gloria y de su esplendor, alcanzaron las enarboladas saetas de la maledicencia y de la calumnia: envueltos fuimos a una en los horrores de la bárbara hipocresía: contra ti, no menos que contra nosotros, sonó la trompeta del enmascarado fanatismo, pregonando hasta los ángulos del orbe que al recobrar nuestros antiguos fueros, habíamos minado el trono y el altar. Tú corres hoy el velo a la iniquidad encubierta. Tu sabio Príncipe muestra a la edad presente y a las venideras, que es prudente, que es justa, que es santa la libertad porque suspiran ahora las naciones. Tu nuevo código es una prueba incontestable de que la templanza del poder consolida los tronos de los reyes, y aleja de los súbditos el descontento, la desconfianza, la ansiedad... síntomas funestos de la disolución de los estados. Dichoso pueblo, que en su ley fundamental halla igual antídoto contra el furor de la impiedad, que contra los estragos de la sangrienta e implacable superstición.

¡Oh! ¡quiera el cielo, pueblo venturoso, que goces largos siglos en paz los frutos de esta planta salutífera! ¡Oh! ¡aleje de ti la mano omnipotente esa mal [sic] con que la amenaza el feroz despotismo! ¡Oh! no alcancen a tus muros los arietes del torpe soborno, del sórdido egoísmo, del vil resentimiento, con que fue batido y derrocado en nuestra 'Iberia' el alcázar de la ley fundamental por brazos impuros. Nueva dicha es para ti tener al frente un gobierno cauto y previsor. Luz es la sabiduría que disipa las artes tenebrosas de la iniquidad, armas únicas con que luchan contra el género humano los que aspiran a perpetuar su envilecimiento y esclavitud.", en *Ocios de los Españoles Emigrados*, 29 (agosto de 1826), pág. 192.

⁵⁴ Primitivo Andrés Cardaño, "Meditación", *La Ilustración, Periódico Universal*, 48 (30 de noviembre de 1850), pág. 3.

pero no acato los mandatos de mis iguales y creo que su hechura es igual a mi hechura, y que su carne es igual a mi carne.

Yo soy libre. Nada puede contener la marcha de mis pensamientos, y ellos son la ley que rige mi destino.

¡Oh mujer! ¿Por qué siendo tan pura vienen a proyectarse sobre los blancos rayos que despide tu frente las impías sombras de los vicios de la Tierra? ¿Por qué los hombres derraman sobre ti la inmundicia de sus excesos, despreciando y aborreciendo después en tu moribundo cansancio lo horrible de sus mismos desórdenes y de sus calenturientos delirios?

Todo lo que viene a formarse de sombrío y macilento en tu mirada después del primer destello de tu juventud inocente, todo lo que viene a manchar de cieno los blancos ropajes con que te vistieron las primeras alboradas de tu infancia, y a extinguir tus olorosas esencias y borrar las imágenes de la virtud en tu pensamiento, todo te lo transmiten ellos, todo..., y, sin embargo, te desprecian. (...) ⁵⁵.

No es este el único caso en el que la vulneración de los márgenes marcados por la estética tradicional viene arropado por una reivindicación histórico-política o viceversa. En el artículo que cité, «Los orígenes del poema en prosa en España», me referí con más detenimiento a este asunto y hermanaba el texto de Rosalía con los *Anales del Tajo*, de Carolina Coronado ⁵⁶ y el *Himno a la luna*, de Vicente Maturana ⁵⁷. No puede negarse la contribución de nombres como los de Bécquer (con sus «Reflexiones sobre sus ruinas» en el capítulo dedicado a «San Juan de los Reyes», en la *Historia de los templos de España* (1857)), las aportaciones de Ribot y Fontseré, de S., o las ya citadas por la crítica de José Somoza, Gil y Carrasco y Piferrer; pero la presencia de tres mujeres en el elenco

⁵⁵ Rosalía de Castro, "Lieders", en *Obras Completas*, I, ed. e introd. de Marina Mayoral, Madrid, Turner, 1993.

⁵⁶ "¡Ay... el Tajo! Tú has llegado hasta aquí, tú, que naciste también en mi desgraciada patria y vienes a morir lejos de ella como el desesperado castellano que busca todavía en tus ondas el rayo postrero de un sol querido y el eco lejano de una moribunda nacionalidad. Tú, sí, tú eres todavía la patria, y en las arenas que arrastras, donde se balanceó su cuna, puede lograr el español tumba de familia ya que nunca el perdido hogar. (...). Tú, crónica latente de los siglos, archivo sin carcinoma, que encierras todos los hechos que el escritor divide confusamente entre la fábula y la historia, déjame leer en tus anales de agua viva lo que mis ojos no quieren mirar en las oscuras páginas de libros seculares.

¿Por qué había yo de querer disputar a los sabios el derecho de leer ellos solos lo que dicen los libros cuando te tengo a ti que me contaste la historia de la Infanta

de los autores que cultivaron por vez primera o de forma muy aproximada el poema en prosa, en una época marcada claramente por la literatura escrita por hombres, revela el espíritu contestatario desde el que dicho género nace, tal y como en su día se encargaron de estudiar y ponderar Jonathan Monroe⁵⁸ o Nathalie Vincent-Munnia.

Por último, y de forma simétrica a la querencia que el género experimenta por las formas narrativas y poéticas más extensas, hay que referirse al polo contrario, o aquel que imanta el discurso hacia lo breve:

Yo no envidio a los que ríen; es posible vivir sin reírse...; pero ¡sin llorar alguna vez...!

Asómate a mi alma, y creerás que te asomas a un lago cristalino al ver temblar tu imagen en el fondo⁵⁹.

Galiana y las hazañas del Cid Campeador antes de saber leer ni pensar que jamás hubiese de escribir?

No, yo no soy tan desgraciada porque haya perdido las horas excavando los archivos para desenterrar los pergaminos y descifrar inscripciones, ni están mis ojos fatigados por la lectura de las páginas negras y rojas donde estudian los doctos la magia de Moisés.

(...)

Yo abro el libro de tus espejos, penetro con luz eléctrica por las sombras de lo pasado y veo alzarse la imagen de tu Lisboa, mudable aparición fotografiada con tan distintas fases en tan distantes siglos. Yo, sin temblar delante de los eruditos que detrás de oscuros anteojos me miran con ojos espantados, sabré lo que tú me digas en lengua de tus murmullos, que será para mí tan clara como es para los eruditos la que ellos dicen que hablaba Estacio, a quien citaba Estrabón.

Tú sabes más que los libros de esta ciudad maravillosa que viste nacer entre la tiniebla del mundo, y a cuyo vecino promontorio, que asomaba en el diluvio como una punta del arca de Noé, vinieron los de Oriente para ver si era aquélla la morada del sol, el nido de la luna, y el prado de las estrellas.

Tú viste arribar a aquéllos que la fundaron, a aquéllos que la destruyeron, a aquéllos que la reedificaron, a aquéllos que tornaron a conquistarla y a destruirla y a reedificarla, guerreros y mercaderes de todos los siglos y de todas las razas, bárbaros y filósofos, gentiles y cristianos, déspotas y libertadores.

Tú, sólo tú, sabes cuántas grandezas, cuántos tesoros, qué crímenes, qué virtudes, qué hermosuras, qué horrores se han sepultado en este cementerio de siete colinas, en este abismo cubierto de flores, en este volcán coronado de Palmas", Carolina Coronado, "Anales del Tajo", en *Obra en prosa. Ensayos, artículos y cartas. Apéndices*, ed., introd. y notas de Gregorio Torres Nebrera, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, III.

⁵⁷ Vicenta Maturana, *Himno a la luna: Poema en cuatro cantos*, Bayona, Duhart-Fauvet y Maurin, 1838.

⁵⁸ Jonathan Monroe, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of the Genre*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987.

⁵⁹ "Pensamientos", en "Miscelánea" recogida en Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras Completas*, II, ed. y pról. de Ricardo Navas Ruiz, Madrid, Turner, 1995.

Más sugerentes resultan para el lector actual por su proximidad con las greguerías de Ramón las «Ideas sueltas» y «Apuntes para un diccionario de bolsillo», de Manuel del Palacio. Notas como «La sociedad para ser perfecta debería tener una de las propiedades del mar: echar de su seno los cuerpos corrompidos» o la definición del «forraje» como «el presupuesto de las caballerías» o de la «lápida» como el «sobre de los difuntos», bien podría haberlas escrito el «doctor inverosímil». Una realidad que denota la proximidad de muchas de las modalidades de la expresión paremiológica con el poema en prosa, y que, de nuevo, la crítica no alcanza a diferenciar. Definitivamente, el poema en prosa es un género asentado «en» y marcado «por» la conflictividad.

Y quizás ésta constituya una de sus grandes bazas. En la medida en que no puede describirse y distinguirse de manera escrupulosa de otras formas o géneros, se ha convertido y lo seguirá haciendo (aunque esperamos que con mayor rigor), no en un cajón de sastre, pero sí en un escenario de experimentación. No ha perdido entonces su carácter de “poesía progresiva universal”; puede abrazar aún nuevos gestos o paradigmas y seguir retando a los que en vano aspiramos una vez y otra a delimitar con la mayor precisión posible sus orillas.