

TESIS DOCTORAL

**EI POEMA EN PROSA Y LOS ORÍGENES
DEL MICRORRELATO EN HISPANOAMÉRICA**



Autora: Blanca Delia Fonseca Góngora

Director de Tesis: Dr. D. Ángel Estévez Molinero

**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
2017**

TITULO: *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica*

AUTOR: *Blanca Delia Fonseca Góngora*

© Edita: UCOPress. 2017
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es



**TÍTULO DE LA TESIS: EL POEMA EN PROSA Y LOS ORÍGENES DEL
MICRORRELATO EN HISPANOAMÉRICA**

DOCTORANDA: BLANCA DELIA FONSECA GÓNGORA

INFORME RAZONADO DEL DIRECTOR DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis que se presenta a trámite para su defensa, cumple tres requisitos esenciales: 1/ el indudable interés del tema por ser el microrrelato un género que viene siendo objeto de especial atención en las última décadas por parte de creadores y estudiosos; 2/ su originalidad, pues establece como hipótesis de partida, frente a las posiciones críticas generalizadas que vinculan su origen con las formas breves de la narrativa, la importancia básica que tiene el poema en prosa en su génesis y desarrollo; 3/ el grado de innovación de la propuesta teórico-metodológica formulada.

El proceso para la realización del trabajo ha pasado por cuatro fases que han concluido de manera solvente con la confirmación de la hipótesis y los objetivos prefijados: 1/ la recopilación y asimilación de la bibliografía específica para el subsiguiente establecimiento de un estado de la cuestión; 2/ la lectura y análisis crítico del amplio campo de obras acotado; 3/ la aplicación de los fundamentos críticos a dicho campo de trabajo; 4/ el proceso de redacción. El resultado confirma, en efecto, que el poema en prosa se revela como un género fundamental para el surgimiento y consolidación del microrrelato en Hispanoamérica.

El trabajo se apoya en sólidos fundamentos teórico-críticos, respaldados en gran manera por la metodología desplegada en fructífera interrelación de la historia literaria y la literatura comparada, la narratología y la intertextualidad, la teoría de la recepción y la estética de la posmodernidad, cuyas aportaciones, además de respaldar el riguroso análisis realizado, han conducido a una propuesta teórico-metodológica que abre nuevos caminos a la crítica para reescribir la historia del microrrelato a la luz de la herencia legada por la tradición del poema en prosa.

La tesis está precedida por una publicación referida al tema: «Lírica diegética: Los poemas en prosa de Jaime Sabines», en *Cruce de vías, una mirada oceánica a la cultura hispánica*, México, Aldus, 2010, pp. 247-262; durante el desarrollo de la misma, la doctoranda publicó «El microrrelato hispanoamericano y su origen poético», *Creneida*, 3 (2015), pp. 279-301.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 7 de junio de 2017
Firma del director

Fdo.: Ángel Estévez Molinero

TESIS DOCTORAL

**EI POEMA EN PROSA Y LOS ORÍGENES
DEL MICRORRELATO EN HISPANOAMÉRICA**



Autora: Blanca Delia Fonseca Góngora

Director: Dr. D. Ángel Estévez Molinero

**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
2017**

ÍNDICE

| | | |
|----|---|-----|
| 1. | INTRODUCCIÓN | 9 |
| 2. | ESTADO DE LA CUESTIÓN..... | 17 |
| | 2.1. Preliminar..... | 17 |
| | 2.2. Teoría de los géneros..... | 35 |
| | 2.3. Teoría de la recepción..... | 47 |
| | 2.4. Estética del posmodernismo..... | 57 |
| 3. | HISTORIA GENERAL DEL POEMA EN PROSA..... | 64 |
| | 3.1. Marco general..... | 64 |
| | 3.2. Orígenes..... | 85 |
| | 3.3. La tradición francesa: Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud..... | 100 |
| | 3.4. La tradición inglesa: Wilde, Dowson, Eliot, etc..... | 114 |
| 4. | EL POEMA EN PROSA EN HISPANOAMÉRICA..... | 137 |
| | 4.1. Antecedentes..... | 137 |
| | 4.2. Romanticismo de influencia europea..... | 145 |
| | 4.3. Modernistas: Darío, Lugones, Nervo, etc..... | 150 |
| | 4.4. Vanguardistas: Neruda, Girondo, Huidobro y Vallejo..... | 180 |
| | 4.5. Los más recientes: Sabines, Gelman, Dalton..... | 192 |
| 5. | HISTORIA GENERAL DEL MICRORRELATO..... | 198 |
| | 5.1. Antecedentes..... | 198 |
| | 5.2. Orígenes..... | 201 |
| | 5.3. Edgar Allan Poe..... | 202 |
| | 5.4. Baudelaire..... | 207 |

| | |
|--|-----|
| 5.5. Consolidación de lo hiperbreve: Wilde, Kafka, Brecht y Hemingway..... | 212 |
| 5.6. La aportación española: Generación del 98 y del 27..... | 223 |
| 6. EL MICRORRELATO EN HISPANOAMÉRICA..... | 231 |
| 6.1. Orígenes y definición..... | 231 |
| 6.2. El Modernismo: Darío, Lugones, Velarde, etc..... | 234 |
| 6.3 Las vanguardias: Huidobro, Vallejo, Neruda, etc..... | 250 |
| 6.4. La fórmula ATM: Arreola, Torri y Monterroso..... | 261 |
| 7. POEMA EN PROSA QUE CUENTA, MICRORRELATO QUE CANTA..... | 269 |
| 7.1. Antecedentes..... | 269 |
| 7.2. Confluencia y evolución..... | 270 |
| 7.3. Hacia el microrrelato (vía el poema en prosa)..... | 277 |
| 7.3.1. Rasgos externos: la brevedad..... | 278 |
| 7.3.2. Rasgos intrínsecos: los aspectos fónicos y rítmicos..... | 282 |
| 7.4. La narratividad..... | 288 |
| 8. POEMA EN PROSA Y MICRORRELATO. PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN..... | 310 |
| 8.1. Delimitación y características: resumen..... | 310 |
| 8.2. Bases teórico-metodológicas I: estructura, tipografía y unidad..... | 315 |
| 8.3. Bases teórico-metodológicas II: tono, intertextualidad, metaficcionalidad..... | 324 |
| 8.4. Bases teórico-metodológicas III: Terdiman, Monroe, Murphy y Deville.... | 336 |
| 9. CONCLUSIONES..... | 342 |
| 10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 343 |
| 10.1. Fuentes primarias..... | 346 |
| 10.2. Fuentes secundarias..... | 348 |
| 10.3. Fuentes electrónicas..... | 354 |

1. INTRODUCCIÓN

Desde el estudio realizado en 1981 por Dolores Koch sobre tres escritores latinoamericanos (Torri, Arreola y Monterroso), en el que se destacaba una constante escritural que tendía siempre a lo breve, sin ser necesariamente cuento o algún otro género aledaño, sino una forma expresiva independiente, los estudios sobre lo que hoy se conoce como microrrelato empezaron a cobrar mayor interés por parte, principalmente, de los especialistas en la narrativa latinoamericana, hace ya más de treinta años.

Torri, Arreola y Monterroso pertenecían, es necesario aclararlo, a generaciones distintas e, incluso, abrevaban en tradiciones literarias también disímiles. Julio Torri (1899-1970) era un miembro distinguido de la llamada generación mexicana del Ateneo de la Juventud, conformada por escritores como Pedro Henríquez Ureña, Ricardo Gómez Robelo, José Vasconcelos, Antonio Caso y, quizá el más reconocido, Alfonso Reyes, tutor y protector del propio Torri, quien se había decantado por escribir una obra sobria, de escasa extensión y de enfoque puramente literario. Juan José Arreola (1918-2001), casi tres décadas menor que Torri, era un escritor de vanguardia, o al menos su obra había emergido a partir del impulso vanguardista. No tenía una filiación con algún grupo específico. Nació en la provincia (Zapotlán el Grande, en Jalisco) y de ahí emigró a la capital del país. Su bagaje literario estaba constituido por lecturas de autores clave para luego entender el surgimiento y la consolidación del microrrelato: Marcel Schwob, Baudelaire, Kafka, Papini, Borges y el propio Torri, del que recibiera una influencia notable. Augusto Monterroso (1921-2003), por su lado, era unos años menor que Arreola. Aunque nacido en Tegucigalpa, Honduras, pasó su infancia y adolescencia en Guatemala, teniendo que emigrar a los 23 años a México, en virtud de la dictadura de Jorge Ubico, que asolaba su país y que lo había puesto tras las rejas. Así, Monterroso escribió prácticamente toda su obra en México, donde su libro *La oveja negra y otras fábulas* es considerado ahora un clásico.

Con estos tres autores, según lo documentaba la propia Dolores Koch, había surgido una forma escritural que empezaba, además, a ser frecuentada de forma más asidua y consciente por los escritores, e incluso a ocupar un lugar preponderante en su obra literaria, al lado del resto de su producción narrativa, lo que empezó a llamar la atención de los críticos y teóricos interesados en esa modalidad. Fue en ese momento, luego de la tesis doctoral de Dolores Koch, a quien se considera pionera en los estudios del género, cuando se sentaron los primeros sedimentos para congregarse un corpus crítico que empezara a delinear las características, las delimitaciones y la definición del naciente género. Los críticos y teóricos se dieron cuenta que esta nueva forma literaria, que se caracterizaba principalmente por contarnos una historia en el espacio aproximado de no más de una página, no era algo propio de la era posmoderna, aunque en ese periodo había surgido con mayor reciedumbre, sino que tendía sus raíces hasta épocas más lejanas, más o menos a mitad del siglo XIX, cuando se encontraron las primeras muestras de formas breves escritas por autores franceses, principalmente Baudelaire. La mayoría de los críticos coincidió en que fue Baudelaire, con sus *Pequeños poemas en prosa*, el primer autor que le dio una carta de identidad a esta nueva forma literaria y, por tanto, podía constituirse como el precursor de la misma, junto con otros escritores de la época, incluidos latinoamericanos, como el mismo Rubén Darío, otro de sus iniciadores más importantes. Darío Hernández, en su tesis doctoral sobre el microrrelato, señala precisamente que

[...] de todos aquellos autores que se han venido considerando tradicionalmente como antecedentes del modernismo, “forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu”, como lo definió Federico de Onís, dos son los escritores en lengua extranjera que conviene tener en cuenta en concreta relación con el surgimiento de la micronarrativa: el estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849) y el francés Charles Baudelaire (1821-1867), a sabiendas, además, que es en los Estados Unidos y en Francia donde el género del microrrelato ha tenido una mayor repercusión, aunque siempre menor que en el contexto hispánico. La figura de Poe es, en este sentido, de una vital trascendencia: primero, por su teoría de la unidad de impresión, mediante la que defendía valores estéticos y literarios aplicables íntegramente a la creación minificcional, y segundo, por la propia elaboración que

llevó a cabo de relatos de una extensión notablemente más corta que la del cuento anglosajón convencional de la época. Por su parte, fue Baudelaire, primer traductor de los cuentos de Poe al francés, quien comenzó a componer y a publicar de forma sistemática numerosos textos literarios que, por su alto grado de concisión y de narratividad, podemos considerar microrrelatos, pese a que fueron compilados póstumamente en su libro titulado *Petits poèmes en prose* (1869). Tanto uno como otro autor, abrieron la espita de un camino que fue luego continuado, en las letras hispánicas, por los escritores modernistas, como el maestro Rubén Darío (1867-1916), que ya publicaría composiciones similares en su tan famosa obra *Azul...* (1888) y que se dio a conocer personalmente en España en 1892 con su primera visita al país y, sobre todo, a partir de 1899, durante su estancia en Madrid como corresponsal del diario bonaerense *La Nación*.¹

Cuando los estudiosos se dieron cuenta de que estaban realmente frente a un organismo textual nuevo, comenzaron a estudiarlo con mayor detenimiento con el fin no sólo de escudriñar sus características y definirlo, como se ha dicho antes, sino, principalmente, saber su origen, cómo había surgido y qué había ocasionado esta revelación. La mayoría de los teóricos del microrrelato, por provenir del ámbito narrativo y, además, por descubrir en dicha forma una carga ficcional y narrativa considerable, empezaron a ver al emergente género como una derivación del cuento. Para ellos, se trataba de un cuento abreviado y reducido, en suma, a sus más esenciales elementos, que normalmente tenía una extensión de no más de una página. La economía verbal, la concisión y el uso de algunos recursos de moda en ese momento (como la intertextualidad, la hibridez, etc.) fueron utilizados para interpretar esta nueva entidad textual. Se empezó a construir, así, con este enfoque teórico, un corpus crítico que dialogara con la extensa producción que ya empezaba a inundar el panorama literario hispánico y comenzó, al mismo tiempo, a escribir sobre sus orígenes, sus autores más representativos, su evolución, sus definiciones y sus características, para con ello darle una identidad propia e independencia genérica.

¹ Darío Hernández Hernández, *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos. Modernismo y vanguardia*, Tesis doctoral, p. 9. <http://www.redmini.net/pdf/Hernandez.pdf>

Las voces más autorizadas que se constituyeron y aún siguen vigentes, como Lauro Zavala, David Lagmanovich, Violeta Rojo, Javier Perucho, Guillermo Siles, Raúl Brasca, Juan Armando Epple, Laura Pollastri, por el lado latinoamericano, e Irene Andrés Suárez, David Roas, Francisca Noguerol, por el español, coincidieron en su mayoría en que el microrrelato provenía principalmente del cuento, por tratarse de un género en esencia narrativo. No descartaron otras influencias, como la propia del poema en prosa, pero no les dieron la autoridad suficiente ni la relevancia que concedían al cuento como su antecedente más inmediato, aun cuando el poema en prosa (motivo de esta tesis) fuera el antecedente más sólido y visible del reciente género. Para estos teóricos y críticos, el microrrelato era meramente una especie de simplificación del cuento y, por tanto, era necesario recurrir a la narratología para poder explicarlo y definirlo. Desde esta perspectiva se ha reafirmado la idea de que el microrrelato es un derivado del cuento, aunque en esta tesis se demostrará que, en realidad, no es así, y que es el poema en prosa su fuente primordial de emergencia.

Un debate que parece todavía continuar, es el referente a su nominación, pues los teóricos no logran ponerse de acuerdo en si llamarlo minicuento, microrrelato, minificción, etc., distintas acepciones que solo pretenden englobar todas las posibilidades en las que se ha convertido este objeto textual tan inasible como interesante. En general, el término que se ha consensuado ha sido microrrelato para España y minificción para Latinoamérica, aunque existen otras variantes terminológicas que reflejan una conceptualización proteica del género. Hemos preferido usar, en cualquier caso, el término microrrelato porque, como queda evidente en el primer capítulo de nuestra investigación, no es central para sostener nuestras hipótesis el término que se utilice, pues lo que pretendemos demostrar es más bien cuál fue el origen determinante que suscitó el surgimiento de este nuevo género. La mayoría de los teóricos, a propósito de esta génesis, han afirmado y documentado que el microrrelato tiene su origen en las formas breves narrativas escritas principalmente por los narradores, aun cuando tengan entre sus precursores

más lejanos otras formas breves, como el poema en prosa, pero no consideradas fundamentales en este sentido como la aportación de los narradores, entre los que podemos recordar a los ya mencionados Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso, considerados los pilares del microrrelato en lengua hispánica. Debido a que son narradores quienes empezaron a practicar con mayor asiduidad el microrrelato en el mundo hispano, y son de hecho narradores en su mayoría los que más lo practican en la actualidad, se ha creado un cierto consenso en cuanto a que, efectivamente, el microrrelato no es sólo una reducción del cuento sino, lo que es más importante, que es una derivación del mismo, sin llegar a entrever que su origen podría otro y su composición contener otros sedimentos. Esta perspectiva de aproximación es la que da sentido a esta investigación sobre el poema en prosa y el microrrelato, pues, desde ella, se intenta demostrar cómo, en realidad, el microrrelato tiene su origen en género lírico, particularmente en el poema en prosa, y cómo a partir de ahí marca su origen y evolución. Como a lo largo de estas páginas se va a demostrar, además de la importancia del poema en prosa para la generación del microrrelato, lo crucial es que se valoren los aspectos teóricos y críticos usados para analizar e interpretar al poema en prosa con el fin también de hacerlos útiles para analizar el microrrelato, pues, como podrá ser constatado, en ambos géneros se utilizan prácticamente las mismas herramientas crítico-metodológicas. Es importante, también en este sentido, que se constate que el surgimiento real del microrrelato se le debe a los poetas (desde Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, hasta Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Vicente Huidobro), y no a los narradores, pues fueron los poetas quienes realmente pusieron las bases para que el microrrelato alcanzara carta de residencia en la tradición literaria hispánica. En su memoria sobre el microrrelato, María Gracia Fernández hace un recuento sobre estos orígenes del género, atenta principalmente a las aportaciones de los teóricos del mismo, David Lagmanovich y Lauro Zavala. Escribe al respecto, y entiéndase, por sintética e ilustrativa, la extensión de la cita:

Según la clasificación establecida por Lagmanovich (2006:164), los precursores del microrrelato serían Charles Baudelaire, y en la época modernista: Rubén Darío, Alfonso Reyes, Julio Torri, Leopoldo Lugones y Ángel de Estrada, hijo. De las piezas de Rubén Darío destacaríamos los doce cuadros escritos en prosa bajo el título general de “En Chile”, “La resurrección de la rosa”, “Palimpsesto I” (donde se reescriben tópicos culturales antiguos vinculados a la aparición del Cristianismo), y “El nacimiento de la col”. De las del mexicano Alfonso Reyes debemos mencionar “Sentimiento espectacular” y “Los relinchos” que a pesar de no compartir todas las características del microrrelato serán muy importantes para el establecimiento del género. Lauro Zavala recoge estas piezas en *Minificción mexicana* (México: UNAM, 2003). En los años treinta, cuarenta y cincuenta sobresalen los trabajos de los pioneros Julio Torri: “A Circe” y “El mal actor de sus propias emociones”, en los que se aprecian la brevedad, el cuidado de la prosa y la reescritura, elementos primordiales del microrrelato; junto con los del argentino Leopoldo Lugones (1924) con su libro *Filosoficula* donde se encuentran textos narrativos breves como “La dicha de vivir” y “Orfeo y Eurídice”. Todos estos textos están todavía condicionados por otros modelos de escritura como el poema en prosa, la parábola o la alegoría, pero son el germen de lo que llamaremos microrrelato. De la etapa de las vanguardias nombraremos a algunos autores que podríamos considerar como iniciadores del género: Ramón López Velarde, Vicente Huidobro, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Antonio Porchia (con textos aforísticos a los que denominó “Voces”). Estos autores no escriben microrrelatos en el sentido estricto de la palabra, ni componen libros formados exclusivamente por ellos, sin embargo sus textos difieren de los modelos de la escritura cuentística. Las piezas del mexicano Ramón Pérez López “José de Arimatea” y “Eva” guardan una relación estrecha con la narrativa emblemática. Entre las narraciones en prosa del poeta chileno Vicente Huidobro, escritas a mediados de la década de 1920, y a las que dio el nombre de “cuentos diminutos”, la que más se acerca al microrrelato sería la titulada “Tragedia”. El argentino Macedonio Fernández, con la escritura fragmentaria y su humor cercano al absurdo (similar al de Ramón Gómez de la Serna), va a contribuir en la renovación de la prosa literaria. Los textos narrativos breves en forma de diálogo que vemos en sus *Cuadernos de todo y nada* (1972) también podrían ser considerados microrrelatos. Entre los clásicos del microrrelato vamos a incluir a autores como Arreola, Borges, Cortázar y Denevi. Gracias a ellos se incrementó el número de lectores de un género que aún no estaba reconocido como tal. Casi toda la producción del escritor mexicano Juan José Arreola está constituida por textos breves: *Confabulario* (1952), *Bestiario* (1959), *Confabulario total* (1962), *Palíndroma* (1971) y *Confabulario definitivo* (1986) (Lagmanovich, 2006). Jorge Luis Borges transmite los enigmas de la personalidad, la eternidad y la irrealidad del universo a través de algunos de sus microrrelatos como el titulado “Los dos reyes y los dos laberintos”, pertenecientes al *Aleph* (1949); y junto

a Adolfo Bioy Casares, realiza la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1973). El escritor guatemalteco Augusto Monterroso, fue el autor de “El dinosaurio”, aparecido por primera vez en *Obras completas (y otros cuentos)* de 1959, y el argentino Marco Denevi escribió “El precursor de Cervantes” perteneciente a su libro *Falsificaciones* (1984), donde se reescribe un conocido episodio de la literatura universal. En 1960 Borges escribe *El Hacedor*, donde aparecen varios microrrelatos al lado de los poemas, mientras que Bioy Casares compuso el libro misceláneo *Guirnalda con amores* (1959), con microrrelatos que se aproximan a la anécdota o la reflexión sobre el comportamiento humano. Julio Cortázar dio popularidad a este género en Europa con *Historias de cronopios y de famas* (1962) y *Un tal Lucas* (1979), compuestos exclusivamente por estas formas breves. También escribió libros “misceláneos” como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). En verdad, resulta complicado establecer una clasificación, ya que autores como Julio Cortázar o Marco Denevi escribieron novelas además de cuentos; y por ejemplo Augusto Monterroso, uno de los más relevantes, solo ha dedicado un libro a este género (*La oveja negra y demás fábulas*, 1981), y no de forma exclusiva.²

Como puede observarse, la mayoría de los autores considerados precursores del microrrelato son esencialmente poetas: Ramón López Velarde, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Alfonso Reyes, Oliverio Girondo, Antonio Porchia... ¿Por qué entonces la teoría se ha decantado por considerar que el género proviene del campo narrativo (el cuento mismo) y no del poema en prosa, la forma lírica más cercana a la prosa?

Para poder constatar nuestras hipótesis y documentarlas, en la presente investigación hacemos un estudio comparativo entre el poema en prosa y el microrrelato. Primeramente, en el capítulo dedicado al estado de la cuestión, abordamos detalladamente la situación en la que se encuentra el microrrelato actualmente, las formas en que se le ha estudiado, los teóricos y críticos más importantes, sus aportaciones más valiosas, etc., para después dedicar los siguientes cuatro capítulos al estudio del poema en prosa y del microrrelato, fuera y dentro de la tradición hispánica. En el capítulo posterior, realizamos un estudio comparativo entre ambos géneros,

² María Gracia Fernández Cuesta, «El microrrelato: origen, características y evolución», *Memoria*, abril 2012, p. 7-9. http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Biblioteca/2013-by-14/2013_BV_14_21Gracia_F.pdf?documentId=0901e72b8163adfe Fecha última consulta: 17 de mayo de 2016.

destacando la importancia que ha tenido la narratividad como hilo conector entre ambos y la evolución de esta en la historia de la poesía hispánica. Finalmente, se dedica el último capítulo a la formulación de una propuesta teórico-metodológica, que consideramos importante tomar en cuenta a partir de esta investigación, para poder entender con mayor certidumbre y claridad los mecanismos que activan la creación del microrrelato. Esta propuesta teórico-metodológica está basada, precisamente, en las aportaciones hechas por los especialistas del poema en prosa, que, como se verá, advierten prácticamente sobre los mismos aspectos que son señalados por los estudiosos del microrrelato cuando abordan su estudio.

El objetivo básico, así pues, será demostrar cómo el poema en prosa no es solo una de las fuentes que propiciaron el surgimiento del microrrelato, sino la influencia principal para la creación de este nuevo género literario; por lo tanto, se sentarán las bases para promover que teóricos y críticos, ya desde el ámbito de lo poético, empiecen a apropiarse de un nuevo discurso que tienda a redefinir y, con ello, a reescribir la historia del microrrelato, pero ahora desde la perspectiva que ofrece la lírica. Esto no quiere decir que las aportaciones hechas hasta el momento sean erróneas o estén equivocadas; simplemente se trata de enfatizar un aspecto que ha sido crucial para el surgimiento del microrrelato y que no ha merecido la atención relevante que debería. Esta investigación, en consecuencia, intenta llenar ese vacío y, además, alentar a que nuevos investigadores emprendan más estudios desde este enfoque, pues el tema, como es obvio en estudios de esta naturaleza, lejos de agotarse en la tesis propuesta, deja el horizonte abierto a futuras investigaciones.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Preliminar

El presente capítulo tiene como fin llevar a cabo un recorrido por los principales autores y obras que han estudiado y analizado al poema en prosa, así como los que se han preocupado por examinar el microrrelato, pues la intención a lo largo de esta investigación, como hemos adelantado, es demostrar la decisiva influencia que tuvo el poema en prosa en el surgimiento del microrrelato, además de analizar sus relaciones genéricas, sus características estéticas y sus similitudes estilísticas. Si bien no están todas las aportaciones, sí se hace un sumario de las imprescindibles, esto es, aquellas que de alguna manera han logrado ya, a estas fechas, mayor consenso y probidad en cuanto a la consolidación de ambos géneros. Además, se lleva a cabo un recorrido histórico descriptivo, puntualizando la importancia que la poesía ha tenido siempre desde la antigüedad clásica hasta nuestros días en todas las reflexiones que conciernen a la literatura. Se rastrea la poesía por considerar que es la semilla de donde parten todos los géneros literarios, incluso el microrrelato, aseveración que se demostrará en capítulos siguientes.

Por ser el microrrelato un género naciente en las aguas estremecidas del posmodernismo, se ha creído imprescindible ubicarlo y entenderlo desde las perspectivas críticas de la teoría de la recepción, las cuales ofrecen nuevas configuraciones estéticas que ayudan a entender mejor sus, por momentos, inasibles periferias. Consecuentemente, se realiza una breve reflexión en torno al posmodernismo para poder ubicar mejor el microrrelato, pues es dentro de este movimiento teórico-estético y sus aledaños donde se localiza más visiblemente el descubrimiento de este nuevo género.

Como es sobradamente conocido, el interés por lo breve es una tendencia que en este siglo XXI cuenta con muchos partidarios; no sólo las artes -el cine, la arquitectura, la música y la literatura- ofrecen hoy un ámbito donde la brevedad se desenvuelve y se hace posible; también otras áreas -las nuevas tecnologías de la comunicación, la mercadotecnia y otros campos del conocimiento- se expanden por este medio, porque el sentido de lo instantáneo rige hoy el ritmo de la vida cotidiana y la producción del hombre.

Dentro del campo de la literatura, la brevedad ha fascinado a muchos escritores, sobre todo a partir del siglo pasado. Estos autores, quizá de manera esporádica, dieron cabida en su obra mayor a textos “menores” en extensión que, posteriormente, fueron ocupando en sus espacios creativos, de manera más consciente y deliberada, un lugar central. Este es el caso de diversos textos agrupados en distintas categorías genéricas que, poco a poco, se han independizado de los géneros ya canónicos: la novela, el cuento o el poema, dando lugar a nuevos géneros como el poema en prosa, primero, y, después, el microrrelato. Estas nuevas formas de expresión literaria han atraído no sólo a escritores sino, también, a lectores y críticos, interesados por sus novedosas aportaciones al campo literario.

El poema en prosa es un género que se ha venido caracterizando por la lucha y la síntesis de los elementos contrarios que lo constituyen. El primer aspecto que se puede enumerar es el relacionado con su denominación, que incluye tanto al “poema” como a la “prosa” en una misma designación, géneros que en siglos anteriores era difícil concebir unidos, pues en esos tiempos una manifestación literaria escrita en prosa era antagónica al ámbito de la poesía lírica. Esta poesía, hasta la irrupción del poema en prosa, estaba destinada a reflejar, con un tono lírico, los sentimientos individuales del poeta enmarcados en formatos preestablecidos. Desde su aparición, el poema en prosa vino a convertirse en un género paradójico destinado a transformar los sentimientos individuales en colectivos, tomando formas y modelos narrativos,

pero sin excluir el componente lírico. El poema en prosa, contrario a lo que pudiera pensarse, está sujeto a reglas que provienen tanto de la poesía como de la prosa, por lo que su producción implica un total control de la técnica creativa. Al ser el poema en prosa producto de un entorno social convulsionado, nace subversivo y se vuelve *anfíbio*, lo que lo lleva a revolucionar tanto las concepciones genéricas de la poesía como las de la prosa, tomando una posición central entre ambos, esto es, siendo prosa sin dejar de ser poesía y siendo poesía sin dejar de tener un claro componente prosístico, aunque no cumpla con las reglas versales (metro y rima) que se imponían a toda poesía escrita hasta antes del siglo XIX. El reto que el poema en prosa logra es, sin duda, integrar en la prosa elementos puramente poéticos sin perder con ello la musicalidad ni otros recursos expresivos de pertenencia únicamente lírica, tales como las recurrencias fónicas, el uso de metáforas o los paralelismos. El surgimiento del poema en prosa se debe, por tanto, como lo indica Utrera Torremocha, al enorme apogeo que la prosa gozaba en su momento y a la concepción de que la prosa era una modalidad discursiva más libre que el propio verso, más adecuada a la expresión de la verdad y más accesible al público.³

La hibridación genérica en el poema en prosa ha hecho imposible, hasta ahora, una definición unitaria y ha dado un giro a la conceptualización de los géneros tradicionalmente aceptados. Sin duda, el interés hacia este género ha ido gradualmente en aumento y ha pasado de ser un fenómeno marginal a convertirse en sí mismo en un género que, pese a las controversias sobre su origen, ha permitido la conformación de algunos puntos coincidentes en los diversos intentos de aproximación que a él se han hecho, como el relativo a su génesis francesa atribuida a Aloysius Bertrand y a Baudelaire, de donde se expande a otros territorios. La brevedad y concentración, así como la reproducción del ritmo y el lenguaje poético por medio de la prosa, son otros de los términos constantes que se aluden al analizar esta forma literaria. Otra de ellas es la relativa a su carácter intertextual, siendo ésta última, para Michael

³ María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 23.

Riffaterre⁴, una de las características singulares del género. Algunos aspectos más que se han subrayado con insistencia es su potencial aspecto dialógico y polifónico, términos que provienen del teórico Bajtin en referencia a la novela, pero que son aplicables al poema en prosa en tanto género que rompe el carácter monológico que caracterizaba a la poesía. La existencia del poema en prosa con relación a la dependencia que éste tiene hacia otros géneros ha sido señalada tanto por Jonathan Monroe⁵ como por Margueritte Murphy⁶, quienes sostienen además que la contaminación genérica es inevitable y que los géneros puros no existen como tales, como lo afirma Tzvetan Todorov⁷ y como también lo considera Garrido Gallardo cuando habla de la movilidad empírica de los mismos y de sus continuas sustituciones y diferencias en el espacio y en el tiempo.⁸

La bibliografía sobre el poema en prosa sigue aumentando, aunque lentamente si se le compara con los estudios concernientes a otras manifestaciones literarias, pero son los estudios sobre el poema en prosa francés los que siguen siendo más citados y los que han servido de punto de partida para los posteriores análisis sobre el poema en prosa en otras lenguas. Los que a continuación se nombran son en primera instancia los libros tanto de estudios generales que abundan sobre la génesis y desarrollo del poema en prosa como aquellas antologías cuyos apartados críticos han contribuido al mejor entendimiento del género en lengua francesa y española.

El libro de Vista Clayton *The Prose Poem in French literature of the Eighteen Century*⁹ y el de Albert Chereh *La prose poétique français*¹⁰ hacen un recorrido por la evolución que experimentó la

⁴ Michael Riffaterre, «On the Prose Poem's Formal Features», en *The prose poem in France: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1983.

⁵ Jonathan A. Monroe, *A poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

⁶ Margueritte Murphy, *A tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1992.

⁷ Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse*, trans. Catherine Porter, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 15.

⁸ Miguel Garrido Gallardo, *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, SCIC, 1982, p. 98.

⁹ Vista Clayton, *The Prose Poem in French Poetry of the Eighteen Century*, Nueva York, Columbia University Press, 1936.

prosa poética en su camino al poema en prosa, situándose ambas obras como la bibliografía más antigua que versa sobre el tema. Seguido en el tiempo, y quizá de mayor renombre, se encuentra el libro de Suzanne Bernard titulado *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*¹¹ el cual, aunque el título no lo alude, hace un cronología evolutiva del poema en prosa francés desde su gestación antes de Baudelaire hasta la primera mitad del siglo XX. Su autora, además de dejar asentadas algunas bases de carácter teórico sobre el poema en prosa, impuso también cierto estilo que ha servido de base en la conformación de otros estudios sobre el tema. Otro libro que también marca reiterados referentes es el reunido por Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre, *The prose poem in France. Theory and practice*¹², integrado por trece investigaciones de distintos autores que dan cuenta de la situación en que se encuentra el poema en prosa, abordando no sólo su origen francés, sino además algunos lineamientos sobre las particularidades del género y su definición. Un estudio más reciente es el escrito por Natalie Vincent-Munnia¹³, publicado en París en 1996, en el cual se resalta la importancia de los primeros poetas franceses de la primera mitad del siglo XIX como antecedentes claves para el desarrollo posterior que tuvo el poema en prosa con los matices que le diera Baudelaire. Esta obra expone la manera en que las características del discurso prosístico fueron mutando, debido a las traducciones de obras clásicas de lenguas extranjeras, y hace reflexiones en torno a la situación del poema en prosa en relación con la teoría de los géneros.

En cuanto a las antologías del poema en prosa francés, hay cuatro que aportan, además de la selección de textos, una introducción o estudio crítico; la más antigua es la citada por Suzanne Bernard, de Maurice Chapelan, titulada *Anthologie du poème en prose*¹⁴; otra es la de Luc

¹⁰ Albert Cherel, *La prose poétique français*, París, L'artisan du Livre, 1940.

¹¹ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet, 1959.

¹² MaryAnn Caws y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.

¹³ Natalie Vincent-Munnia. *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, París, Champion, 1996.

¹⁴ Maurice Chapelan (ed.), *Anthologie du poème en pros*, París, R. Julliard, 1946.

Decaunes, *Le poème en prose. Anthologie (1842-1945)*, publicada en 1984; la tercera la antologó Michel Sandras en 1995, titulada *Lire le poèm en prose*, y la cuarta, compilada por Yves Vadé en 1996, *Le poème en prose et ses territoires*. Aun en contra de lo parcial que la selección de textos o autores resulta, sobre todo con los géneros de naturaleza híbrida como el poema en prosa, las antologías se han venido afianzando como fuentes teórico-prácticas de carácter descriptivo que ayudan a poner *in situ* los avances de reflexión literaria. Son, además, una fotografía del momento, una imagen que captura el antologador para retratar con precisión (aunque de forma subjetiva, porque en ella priva el gusto de quien antologa) un instante de la producción literaria. Las antologías son siempre polémicas porque son, en la mayoría de los casos, excluyentes. Incluyen pero, al mismo tiempo, excluyen, de forma que son consideradas miradas parciales de una realidad literaria en constante movimiento. Sin embargo, suponen un corte importante en el segmento diacrónico de una tradición literaria y, en la mayoría de los casos, sirven para poder hacer después un recuento histórico de las producciones de una tradición literaria específica. Las antologías que recogen los poemas en prosa cumplieron, en este sentido, su cometido. Son muestras útiles para poder reconocer los diferentes estilos de poemas en prosa que emergieron cuando el género apenas estaba en formación, y también sus diferentes temáticas y los autores que los practicaron. Muchos de esos autores, por ejemplo, ahora ya no existen, aunque en su momento fueron reconocidos y hasta cruciales para ese periodo histórico.

Con respecto a la bibliografía existente sobre el poema en prosa en el ámbito hispánico, se pueden vislumbrar dos ramas: la que se ocupa del poema en prosa español y la que estudia el poema en prosa hispanoamericano. En ambas existen ya algunas aportaciones que pueden considerarse fundacionales; ejemplo de esto es el estudio crítico que Guillermo Díaz-Plaja hizo en 1956 en su antología *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*¹⁵ o el ensayo que en 1979 publicó Aullón de Haro, titulado «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en

¹⁵ Guillermo Díaz Plaza, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili, 1956.

prosa en la literatura española»¹⁶. Ambos trabajos abordan el desarrollo del poema en prosa en España; el primero aporta una selección de autores y de textos que, a criterio del antólogo, son muestras representativas del poema en prosa español en su devenir histórico. Entre las reflexiones que vierte en el estudio crítico, incluye unas pinceladas sobre los pioneros del poema en prosa en Hispanoamérica. Por su parte, Aullón de Haro también se preocupa por establecer los orígenes del poema en prosa español, pero remontándolo a la literatura germánica como punto de partida hacia otras literaturas como la francesa y la española. Hace en su ensayo un recorrido por los distintos movimientos literarios hasta llegar a los autores de la llamada Generación del 27.

Con posterioridad a estos dos estudios mencionados, una veintena de años después, aparece, escrito por María Victoria Utrera Torremocha¹⁷, el libro *Teoría del poema en prosa*, que describe el desarrollo de esta modalidad genérica a través de la historia literaria, tomando en cuenta a los principales autores del poema en prosa: Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Darío, Juan Ramón Jiménez, Reverdy, Jacob, Cernuda, y algunos más, especificando distintas clasificaciones del poema en prosa según la época o sus autores como, por ejemplo, poema en prosa dialógico, poema en prosa moderno, poema en prosa artístico parnasiano, poema en prosa artístico, poema en prosa dariano, poema en prosa surrealista, entre otros, para dar una panorámica del poema en prosa en su conjunto.

Casi a la par que el estudio anteriormente referido, aparece el libro de Benigno León Felipe, *El poema en prosa en España (1940-1990)*¹⁸, que publica como resultado de su tesis doctoral, presentada en noviembre de 1999, aunque no fue editado hasta 2003. En él analiza la situación

¹⁶ Pedro Aullón de Haro, «Ensayo sobre la aparición y el desarrollo del poema en prosa en la literatura española», *Analecta Malacitana*, II, 1 (1979), pp. 109-136.

¹⁷ María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

¹⁸ Benigno León Felipe, *El poema en prosa en España (1940-1990)*, España, Servicios de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 2003.

del poema en prosa español en la segunda mitad del siglo XIX sin dejar de hacer un recuento de la situación de este antes de dicha época, logrando con ello extender el marco general del poema en prosa español a través del tiempo desde sus orígenes hasta 1990.

El poeta Luis Cernuda, quien ha sido analizado a fondo por James Valender por sus aportaciones al poema en prosa, realizó un estudio acerca de la contribución que Bécquer, con sus *Leyendas*, significó para la formación del poema en prosa en España. En este análisis hace también algunas precisiones sobre aspectos de esta forma literaria que son de relevancia para la conformación teórica del género.¹⁹ Entre la bibliografía sobre el poema en prosa en España, de interés para el desarrollo de la presente investigación, debe mencionarse el libro *Cernuda y el poema en prosa*²⁰ que, aunque se concentra sólo en la producción poética de este autor, ofrece un panorama de las condiciones genéricas del poema en prosa así como de su situación en el contexto español, donde sitúa la producción de Cernuda como parte medular en la evolución del género en ese periodo histórico.

Pasando al ámbito hispanoamericano, existe la obra de Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia (Estudio crítico y antología)*²¹, que traza el surgimiento y evolución del poema en prosa en Hispanoamérica sin dejar de considerar su origen francés ni la situación de la génesis del género en España. Hace una selección de diez poetas de diversas nacionalidades (Chile, Nicaragua, México, Perú, Cuba, Uruguay), que conforman una muestra muy representativa de autores reconocidos por su obra poética en general, así como por su producción de poemas en prosa.

¹⁹ Luis Cernuda, «Bécquer y el poema en prosa», en *Poesía y literatura II*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

²⁰ James Valender, *Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Tamesis, 1984.

²¹ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia (Estudio crítico y antología)*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1994.

En México, Luis Ignacio Helguera reunió 73 autores en su antología *El poema en prosa en México*²², publicada en 1993. Además de los textos seleccionados, incluye un *Estudio preliminar* para esquematizar la evolución del poema en prosa en dicho país. Los autores seleccionados no son todos de origen mexicano (algunos son de otras nacionalidades), pero los incluyó por el hecho de haber publicado en México libros de poesía en prosa. Por ser la primera antología de este tipo en México, se convierte en referente imprescindible, aunque dentro de ella muchos de los textos seleccionados no cumplan realmente con los criterios generales comúnmente atribuibles a lo que es un poema en prosa, si bien el antólogo los clasifica como tales por las afinidades que guardan con el género.

No se duda de la existencia de nuevos hallazgos en torno al poema en prosa porque, en el ámbito académico, sigue siendo un tema de interés y continúa dando materia tanto para artículos como para tesis en los diferentes niveles universitarios; pero, para el caso de la presente investigación, los estudios sobre el poema en prosa que más nos interesan, sobre todo en lengua española por ser los mayormente considerados, son los enfocados a los estudios histórico-descriptivos, porque permiten su seguimiento desde una perspectiva evolutiva y ayudan a evidenciar los experimentos transgenéricos que han llevado a los poetas (sobre todo a los modernos) a nuevas modalidades expresivas, como el microrrelato.

Examinando los estudios existentes sobre el microrrelato en lengua española, el primer aspecto observable es que, desde los primeros esbozos analíticos, el fenómeno denominativo del género ha dividido sus puntos de análisis nombrándolo de diversas formas. Entre las más comunes se encuentran ‘minicuento’, ‘microficción’, ‘microcuento’, ‘cuento breve’, ‘cuento en miniatura’, ‘minificción’, ‘microrrelato’, entre algunas menos empleadas. Sin embargo, pese a la diversidad nominativa, existen puntos coincidentes que poco a poco van conformando la

²² Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, 2ª ed, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

poética del microrrelato. Remitiendo a capítulos posteriores para un análisis más pormenorizado, anticipamos, en una recopilación sintética, que se acepta la hibridez como rasgo caracterizador y consustancial al microrrelato, y es este estado *camaleónico* lo que hace que la aproximación que tiene con otros géneros lo sitúe en la línea divisoria no sólo entre el poema en prosa y el cuento moderno, sino incluso con la anécdota, la fábula, el bestiario, el haikú, la estampa u otros géneros con los que comparte gran familiaridad. Un punto coincidente, que es ya pilar casi inamovible, es situar el texto “A Circe”, de Julio Torri, como el iniciador del género en Hispanoamérica, lo que no evita que algunos críticos propongan otros textos o autores hispanoamericanos como punto de inicio del microrrelato, pero ninguna propuesta ha logrado el consenso mayoritario que ha conseguido el texto de Torri.

La brevedad y la intertextualidad manifestada en ellos son otros aspectos que también se han asumido como consustanciales del género; sin embargo, el surgimiento del microrrelato como nueva forma literaria sigue generando controversia, pese a que prevalecen investigaciones que lo asocian con el cuento, tesis que podría ser convincente, pues los primeros estudios acerca del microrrelato partieron al establecerse correlaciones entre este y el cuento, como en su momento se hicieron entre el cuento y la novela. Debido a la presencia y proyección que el cuento moderno significa para la historia literaria, en la década de los 60 surgieron distintas revistas enfocadas a él; la precursora fue *El cuento*, dirigida por Edmundo Valadés, fundada en 1964 y en vigencia hasta 1994. Dicha revista, además de ser antecesora de otras dedicadas a ese género literario, ha servido también como afluyente para rastrear posteriores estudios sobre el microrrelato, ya que es por la línea de la evolución o tendencia a la brevedad del cuento moderno donde se empezó a indagar en los orígenes y demás delimitaciones (estudios comparativos, analíticos o historiográficos) del microrrelato. Otra revista que siguió estas pautas fue *Ekuóreo* en Colombia, de 1980 a 1992, considerada por Raúl Brasca como la primera en

Latinoamérica dedicada exclusivamente a la minificción.²³ Ambas revistas (*El cuento* y *Ekuóreo*) se adelantan cronológicamente al que es tenido como el primer estudio formal acerca del microrrelato: *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, tesis doctoral de Dolores M. Koch, de 1986, que se centra en tres narradores, aunque el primero de ellos también ha sido estudiado en su vertiente de poeta por sus poemas en prosa. Esta tesis supone el primer acercamiento académico a esta nueva forma narrativa en un país hispanoamericano. Con la combinación de estas dos tipologías de escritores (poetas-narradores) y sus respectivas producciones (poema en prosa-cuento) se inicia la unión que abriría el campo de estudio de lo que hoy se conoce como microrrelato, siendo hasta este momento los estudios sobre el cuento (como su antecedente más inmediato) los que han ahondado más en esta área y no así los que lo ligan con otra forma literaria que consideramos crucial para su surgimiento: el poema en prosa.

A partir de las fechas arriba mencionadas, la proliferación de estudios acerca de esta modalidad de textos breves se ha ido enriqueciendo gradualmente. Se advierten, por parte de los estudiosos, las similitudes o cruces que el microrrelato tiene con otras formas literarias breves, como por ejemplo con la fábula, la parábola, la anécdota, el bestiario, la viñeta, la greguería, etc., cada una de las cuales ha demostrado que los géneros puros no existen y que todos nacen de la contaminación con otros géneros. La teórica del género Irene Andrés-Suárez, por ejemplo, en su artículo «Transversalidad de las formas literarias breves», hace un recuento de la relación que existe entre estas formas breves (incluido el microrrelato), que son a su vez vasos comunicantes entre sí y con las cuales, por otro lado, el microrrelato ha sido relacionado. Escribe Andrés-Suárez:

²³ Raúl Brasca, *Dos veces bueno* 3, Buenos Aires, IMFC, 2002.

Pese a todo, antes de abordar las contaminaciones más frecuentes operadas en las formas de corta extensión y calibrar la envergadura de su tendencia al mestizaje, tal vez no esté de más traer a colación los tipos más significativos (dejamos deliberadamente de lado las categorías extensas): a) formas narrativas (el microrrelato, la fábula, la parábola, la anécdota, la escena, el caso, el apólogo...); b) teatrales (el microteatro, el diálogo, el performance...); c) descriptivas (el bestiario, la estampa, la viñeta...); d) poéticos (el poema en prosa, el haikú...); e) sentenciosas (cultas: el aforismo, la sentencia, la máxima, el epigrama, el apotegma, la greguería, el pecio... y populares: el refrán, el proverbio...); f) ensayísticos (el microensayo); g) periodísticas (la noticia, la crónica, el reportaje, la columna de opinión, la minientrevista, el editorial, la micronoticia...).²⁴

Al margen de la tipología mencionada, se observan dos grandes propuestas respecto a su origen:

a) Los que ven el microrrelato como un derivado del cuento, entre ellos Violeta Rojo, quien dice que “el minicuento es un subgénero narrativo que, a pesar de su extrema brevedad y sus otras características distintivas, cumple con los elementos básicos que debe tener un cuento y por tanto puede incluirse dentro del género”²⁵; Laura Pollastri, quien también afirma que la minificción tiene como origen el cuento²⁶; y Armando José Sequera, que hace referencia a la subcategoría que el microrrelato ocupa cuando afirma en su microapunte número 14 que el minicuento no es un género literario; a lo sumo, dice, es un subgénero derivado del cuento o, más propiamente, una forma narrativa caracterizada por su extrema brevedad, frente a otras formas más extensas del relato.²⁷ David Lagmanovich señala que “...frente a determinados textos brevísimos, no cabe duda, al menos intuitivamente, de que el escrito en cuestión, pese a

²⁴ Irene Andrés-Suárez, «Transversalidad de las formas literarias breves», http://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/v14_ire_andres_suarez.pdf. Fecha de consulta 19 de mayo de 2016.

²⁵ Violeta Rojo, *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, Equinoccio, 2009, p. 27.

²⁶ Laura Pollastri, *El canon hereje: La minificción Hispanoamericana*, en http://www.renevilesfabila.com.mx/obra/sobre_obra_raf/canon_hereje_minificcion_hispanoamericana_laura_pollastri.html. Fecha de la última consulta: 15 de junio de 2015.

²⁷ Armando José Sequera, «La narrativa del relámpago (20 microapuntes para una Poética del Minicuento y 4 anotaciones históricas apresuradas)», en *Escritos disconformes Nuevos Modelos de Lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, p. 77.

sus reducidas dimensiones [...] es en efecto un cuento”²⁸, y en otro de sus estudios afirma que “forma parte de un *continuum* que abarcaría —de mayor a menor— el ciclo novelístico, la novela, la *nouvelle* (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo”²⁹, aunque no lo incluye como un subgénero de este, lo que sí hace Rojo, sino que coincide más con Irene Andres-Suárez, quien considera que

el microrrelato, como categoría narrativa, se decanta efectivamente a partir del cuento, pero la progresiva reducción de su extensión, desde la década de los sesenta hasta la actualidad, y la consiguiente condensación han generado una mutación estructural y un cambio de estatuto genérico. Es decir, el microrrelato deriva del cuento, pero no es una variante de éste, y son la hiperbrevedad y la concisión llevadas al extremo las que generan el salto cualitativo haciendo que adquiera una entidad y especificidad diferentes.³⁰

Otro estudioso importante del género, que también considera al microrrelato como una tipología del cuento, es Lauro Zavala, quien opta por un término más general: “minificción”, englobando dentro de este concepto diversas clasificaciones y categorizando a los cuentos breves de acuerdo a su extensión en cuentos cortos, muy cortos y ultracortos.

Para estudiar el cuento breve, podemos partir del acuerdo que existe entre escritores y críticos al señalar que la extensión de un cuento convencional oscila entre las 2000 y las 10 000 palabras. Al estudiar las antologías y las investigaciones que se han realizado hasta ahora sobre cuentos cuya extensión es menor a las 2000 palabras, en lo que sigue propongo reconocer la existencia de tres tipos de cuentos breves. Las diferencias genéricas que existen entre cada uno de estos tipos de cuentos dependen de la extensión respectiva. Aquí propongo llamar a cada uno de estos tipos de relatos, respectivamente, cuento *corto*, *muy corto* y *ultracorto*.

²⁸ David Lagmanovich, «Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano», en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 23, 1 (1994), pp. 29-43.

²⁹ David Lagmanovich *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2006, p. 31.

³⁰ Irene Andres-Suárez, «Reflexiones sobre el estatuto genérico del microrrelato», en *Revista Hostosiana, Revista Internacional de Cultura*, 6 (2009), p. 3.

Por debajo del límite de las 2000 palabras parece haber tres tipos de cuento distintos entre sí: *cortos* (de 1000 a 2000 palabras), *muy cortos* (de 200 a 1000 palabras) y *ultracorto* (de 1 a 200 palabras).³¹

El español David Roas también defiende esta vertiente e indica que el microrrelato se “habría que definir como una variante más del cuento que corresponde a una de las diversas vías por las que ha evolucionado el género.”³² Roas considera, asimismo, que “no existen razones estructurales ni temáticas (incluso me atrevería a decir pragmáticas) que doten al microrrelato de un estatuto genérico propio y, por ello, autónomo respecto al cuento.”³³

b) La segunda vertiente estudia al microrrelato desde una perspectiva transgenérica³⁴, es decir, como un género independiente que tiene sus orígenes en diversas manifestaciones textuales y genéricas, entre ellas el poema en prosa. Si bien la crítica que se mencionará en este apartado no desliga al microrrelato del cuento, pues enfatizan la importancia de contar una historia y de otros elementos propios del género cuentístico, sí destacan, por otro lado, los elementos poéticos que existen en el microrrelato, lo que ayuda a definirlo como una evolución gradual del poema en prosa. Estas propuestas teóricas se encuentran aludidas en la obra de ciertos investigadores del microrrelato.

Como se ha documentado, ya desde el manifiesto de la revista colombiana *Zona*, según Valadés, se esbozaban algunos principios diferenciadores que destacaban la naturaleza del minicuento como un híbrido en el que se cruzaban el relato y el poema, con un especial énfasis en la economía del lenguaje, la sorpresa y el asombro, como elementos claves de su estructura³⁵.

³¹ Lauro Zavala. *La minificación bajo el microscopio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 38.

³² David Roas, «El microrrelato y la teoría de los géneros», en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008, p. 66; publicado posteriormente con el título «Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato», en *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010, p. 2.

³³ *Ibid.*, p. 29

³⁴ Término utilizado por David Lagmanovich. *El microrrelato: teoría e historia*, *op. cit.*, p. 30

³⁵ Edmundo Valadés. «Ronda por el cuento brevísimo», en *Puro cuento*, 21 (1990), Buenos Aires, p. 28.

Es también Valadés quien, aludiendo a Torri, proclama la aproximación entre poema en prosa y microrrelato cuando descubre en la estructura del minicuento la tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y el gusto por lo desconocido como en el poema en prosa:

Tal vez podría determinarse el año de 1917 como el de la fundación del cuento brevísimo moderno en México y demás países de Latinoamérica, con uno, titulado *A Circe*, primer texto con que se abre un libro entonces de insospechadas radiaciones e influencias, *Ensayos y poemas*, editado ese año y que le daría celebridad a largo plazo al cuento y su entonces joven autor, el mexicano Julio Torri, que frisaba entonces en los 28 años.

Hay cierto consenso en que esa mínima prosa es la pequeña obra maestra suya, pues en mucho contiene su estilo conciso, irónico, malicioso, de elaborada exactitud idiomática. Texto que con otros de su libro *Ensayos y poemas* influirán primero, induciendo a varios de sus contemporáneos a forjarlos: Genaro Estrada, Carlos Díaz Dufóo, Mariano Silva y Aceves; más tarde en *Novo*, que los colma maliciosamente, dejando varios felizmente antologables, y de seguro en la serie que envuelve *Tapioca Inn*; de Francisco Tario, comprimidos de grato humorismo y fantasía, y que prosiguen en sus cuentos de fantasmas, “donde lo vivo y lo muerto juegan alegre y despreocupadamente”, y luego en la generación que por los años cincuenta lo redescubre, lo revaloriza con mas atenta mirada crítica, suscitándose con “*Circe*”, una secuencia dedicada a Ulises, que tramarán en un contrapunto de juguetonas versiones, el español Agustí Bartra y los mexicanos Salvador Elizondo y Marco Antonio Campos, entre otros más aquí y en países sudamericanos.

Pero la repercusión de Torri actúa particularmente en el caso excepcional de Juan José Arreola, quien burilará milagrosos textos y cuentos en los que corretean graciosas socarronerías y un incisivo y mortal aire irónico, en una operación de magnánimo y variado ingenio, para convertirse en uno de los grandes alborozos de nuestra literatura, o quizás en su gran alborozo. La obra de Arreola influye a su vez incalculablemente en la generación de los años cincuenta y más allá, y la que debido a esa activación, revaloriza a Torri y se nutre de sus enseñanzas idiomáticas y del ejemplo de que en sus textos “ninguna palabra estuvo de más.”³⁶

Dolores Koch, desde su primer trabajo, apunta que “pudiera decirse que [el microrrelato] participa del lirismo del poema en prosa, pero carece de su vaguedad

³⁶ *Ibíd*, p. 28-30.

ensoñadora”³⁷. No cuestiona que hay ciertos visos poéticos que acercan al microrrelato al poema en prosa³⁸, incluso remarca que la mayoría de los microrrelatistas utilizan elementos poéticos, pero deja claro que los elementos narrativos son indispensables, razones por las que se muestra dubitativa acerca de nombrarlo como “nuevo género” y se limita solo a plantear cuestionamientos para la reflexión del lector sin definir su postura.³⁹

En el mismo sentido que Koch, Francisca Nogueroles se da cuenta desde sus primeros artículos del problema de las fronteras difusas entre relato y poema, y de la presencia de “textos extraños” a medio camino entre la lírica y la narración⁴⁰, precisando en otro artículo que ciertos autores que practican el microrrelato, “manifiestan una evidente preocupación por el lenguaje, participando del lirismo del poema en prosa pero sin olvidar nunca su característica concisión narrativa.”⁴¹ Por su parte Tomassini y Colombo, al clasificar al microrrelato como nuevo género literario, lo hacen desde el conocimiento de no poderlo encorsetar en “ninguna de las matrices genéricas disponibles en nuestro horizonte literario”, razón por la que aconsejan considerar a esta forma de escritura “en términos de categoría transgenérica.”⁴² Juan Armando Epple, antólogo, microrrelatista y estudioso de esta modalidad genérica, destaca, respecto al surgimiento de este género, las filiaciones que tiene con otras formas breves de la tradición oral y letrada, especialmente con el poema en prosa del siglo XIX, destacando además al poeta Vicente Huidobro como precursor de la minificción en Chile⁴³, quien viene así a sumarse a la lista de poetas precursores del microrrelato que se han ido redescubriendo en distintas partes de

³⁷ Dolores Koch, *El micro-relato en México: Torri, Juan José Arreola y Monterroso* (1986), citada por Violeta Rojo, *Breve Manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, op. cit., p. 31.

³⁸ Dolores Koch, «Minificción: muestrario modelo de características», *Hispanérica*, 32, 95 (2003), pp. 107-113

³⁹ Dolores Koch, «El microrrelato hispanoamericano ¿Nuevo género?», *Revista Hostosiana*, 6 (2009), pp. 103-112.

⁴⁰ Francisca Nogueroles Jiménez, «Tendencias del micro-relato hispanoamericano (1960-2002)», en www.literaturas.com (14/11/2012). La primera versión del artículo se publicó en Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Lérída, Universidad, pp. 45-57, y en la revista *Estudios*, Caracas, 8 (1996), pp. 191-208

⁴¹ Francisca Nogueroles Jiménez, «El micro-relato hispanoamericano: cuando la brevedad noquea», *Lucanor*, 8 (1992), pp. 117-133.

⁴² Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, «La minificción como clase textual transgenérica», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1, 4 (1996), pp. 19-37.

⁴³ Juan Armando Epple, «La minificción en Chile», en *Revista Hostosiana*, 6 (2009), pp. 57-66.

Hispanoamérica. Javier Perucho, en fin, hace referencia a Aloysius Bertrand con su *Gaspar de la noche* como obra fundacional del poema en prosa y precursora del microrrelato hispanoamericano contemporáneo; además, señala, circunscribiéndose a México, que también se deben buscar los indicios del microrrelato en el siglo XIX en los poemas en prosa de Mariano Silva y Aceves, entre otras recomendaciones.⁴⁴

Si aglutinamos a los anteriores estudiosos del microrrelato, es claro el pronunciamiento que señala a poetas, dentro del ámbito hispanoamericano, como precursores del género, todos ellos practicantes del poema en prosa. Lo anterior lo vemos en las constantes alusiones a escritores como Julio Torri en México, Rubén Darío en Nicaragua, Vicente Huidobro en Chile, Luis Vidales en Colombia⁴⁵ y Antonio Ramos Sucre en Venezuela. Siguiendo estas directrices, será entonces, valiéndonos del poema en prosa y sus formas, desde donde se trazará la génesis de este nuevo género literario, pues no encontramos otra fuente más directa para el surgimiento del microrrelato que esta.

Por las fechas oficiales de aparición, el poema en prosa es un género anterior al microrrelato. Los estudios que dan cuenta de cada uno separadamente son numerosos, pero son muy pocos los que se han hecho en torno a estos dos géneros en conjunto. Tres son los trabajos en español que han analizado de manera más puntual las relaciones del poema en prosa y el microrrelato, existiendo además, dentro de la crítica inglesa, el trabajo de Michel Delville titulado *The American Prose Poem*, que dedica un capítulo a ambas manifestaciones literarias: «The Prose Poem and The (Short) Short Story: Russell Edson and the Fabulist School», asentando algunas bases que, debido a sus acertadas apreciaciones, aquí se retoman. De acuerdo al orden de aparición de los tres estudios en español, se encuentra en primer término el artículo

⁴⁴Javier Perucho, *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*, México, Ficticia, 2009, pp. 35-36.

⁴⁵Henry González, *La minificción en Colombia*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2002, p. 20.

«Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo», de Carlos Jiménez Arribas⁴⁶, quien puntualiza las diferencias y similitudes entre estos dos géneros; después, en el libro escrito por Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano, la formación de un género en el siglo XX*, se busca establecer las relaciones del microrrelato con la poesía moderna hispanoamericana, reflexionando en torno a cómo las producciones de la época pueden ahora leerse como poemas en prosa o microrrelatos. En 2008 el artículo de Fredy Yezzed López, denominado «Poema en prosa vs. Minificción»⁴⁷, rastrea el inicio de las primeras incursiones de la poesía en publicaciones dedicadas a la minificción, encontrando diversas antologías donde poemas en prosa fueron clasificados como minificciones y otras antologías de poemas en prosa que incluyen minificciones consideradas a su vez como poemas en prosa. Resalta que la conciencia genérica de los creadores, lectores y críticos de ambos géneros marca la pauta tanto para el estudio como para la clasificación de este tipo de textos.

Las “formas de lectura” y la “conciencia genérica” son dos concepciones teóricas que la estética de la modernidad ha impuesto desde el ámbito de la hibridación y como resultado también de la insubordinación que las categorías genéricas han asumido. Al referirnos a dichas concepciones, nos damos cuenta de que ambas se implican una a la otra, pues la experiencia lectora impone cierta forma de lectura de acuerdo a los patrones genéricos que la han ido conformando. Entonces, las “formas de lectura” dependen tanto de la experiencia lectora como de “la conciencia genérica”, individual y colectiva, del sujeto lector. Cada época histórica valida o censura ciertos géneros literarios, razón por la cual ha habido periodos en que ha prevalecido tal o cual género, como fue el verso medido y rimado, la prosa enciclopedista, la novela de caballerías, el cuento clásico, el poema en prosa, entre otros. En la búsqueda de los orígenes del

⁴⁶ Carlos Jiménez Arribas, «Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El Cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, pp. 704-711.

⁴⁷ Fredy Yezzed López, «Poema en prosa vs. Minificción», en *El Cuento en Red*, n.º. 17 http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=271. Fecha de última consulta: 14 de noviembre de 2013.

microrrelato bajo la paternidad de la poesía, es necesaria la revisión de la Teoría de los Géneros como comprobación de lo determinante que la poesía, desde la Antigüedad, ha sido en la conformación de muchos de los géneros posteriores y en la gran atención que esta ha merecido de la crítica en todos los tiempos.

2.2 Teoría de los géneros

Para reflexionar sobre el concepto de género, es indispensable partir desde sus raíces tanto latinas –*genus*: familia, naturaleza, modo– como griegas –*genos*: origen, especie, clase–. Pero, para hacer referencia al concepto de género literario, se retomará la definición general que Estébanez Calderón propone como “la expresión con la que se denomina un modelo estructural que sirve como criterio de clasificación y agrupación de textos (atendiendo a las semejanzas de construcción, temática y modalidad del discurso literario) y como marco de referencia y expectativas para escritores y público”⁴⁸; para los escritores, porque, según Garrido Gallardo, estos siempre escriben en los moldes de la institución literaria, aunque sea para negarla⁴⁹, y para el público, o los lectores, porque estos siempre leen de acuerdo a sus propias concepciones genéricas individualmente construidas.

El concepto de género literario ha variado a través del tiempo y también las apreciaciones sobre él, puesto que géneros que en cierto momento han gozado de la anuencia y alta valoración de los estudiosos o lectores de una época, en otros tiempos han pasado casi al desuso, ya sea porque la ideología imperante los condena o porque los contextos sociales y culturales no les dan cabida o, incluso, porque las pautas de apreciación estética del momento no los valida, lo que explica por qué a través del tiempo ciertos géneros han tenido más seguidores que otros, como pudo apreciarse en su momento, por ejemplo, con el gran auge de

⁴⁸ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 466.

⁴⁹ Miguel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literario*, Madrid, Arco Libros, 1988, p. 20.

la novela y su fuerte influjo, sobre todo a mediados del siglo XVIII, y como empieza a suceder en la actualidad con los géneros breves, que cada vez adquieren mayor presencia.

Un aspecto que resulta evidente es que los estudios sobre los géneros literarios se han tornado más incluyentes y flexibles. Sus primeros acercamientos fueron en torno únicamente a la poesía, particularmente a la poesía en verso, porque lo que se escribía en prosa no era digno de ser considerado dentro de las clasificaciones genéricas establecidas. Tuvieron que pasar muchos años para que la crítica literaria se detuviera en textos escritos en prosa, y muchas generaciones y movimientos literarios más para estipular que, dentro de los textos en prosa, también podía encontrarse la poesía. La prosa ha ido ganando prestigio, e incluso N. Frye⁵⁰ la añade como género a la tríada clásica. Los textos escritos en prosa, por ser posteriores a aquellos escritos en verso, tardaron más en ser considerados dentro de los cánones genéricos, pero una vez aceptados suscitaban combinaciones tan diversas que complicaron con ello, cada vez más, la delimitación de cada uno de los géneros y subgéneros emergentes, dando origen así a distintas corrientes de pensamiento cuyas apreciaciones estéticas van desde los que se oponen a las clasificaciones genéricas, como hace Benedetto Croce, quien ha negado la validez de la existencia de los géneros argumentando la inutilidad de la misma y defendiendo lo individual e irrepetible que cada obra es por sí misma, o, por otro lado, los estudios que dan muestra de lo ineludible de esta división y de su utilidad en las reflexiones en torno a la literatura, asumiendo que todo texto literario tiene matices genéricos muy particulares, es decir, ofrece puntos en común con otros géneros o divergencias tan grandes que, no obstante, siguen formando parte de algún género literario o van conformando otros, los cuales, solamente por comparación con los géneros existentes, pueden esclarecer las nuevas modalidades genéricas que las obras literarias van haciendo surgir en su devenir histórico.

⁵⁰ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

La clasificación de la literatura en géneros data de la época clásica, desarrollando sus inicios en Grecia con Platón y Aristóteles, y consolidándose en Roma con Horacio principalmente, siendo estos autores los más estudiados y referidos. Recuérdese que Aristóteles, en su *Poética*, dividía principalmente los géneros en tres categorías: el épico, hoy asimilado como el narrativo; el lírico (con imatizaciones que no vienen al caso) y el dramático, ligado al teatro. Se sabe, sin embargo, que esta división aristotélica viene ya desde la *Retórica* de Protágoras y aparece, también, en *Las nubes*, de Aristófanes. Puede observarse que, a través del tiempo, muchas de las apreciaciones estéticas que se han formulado, parten de los principios esbozados por estos autores grecolatinos, ya sea para darles continuidad, ya para oponerse a ellos o para modificar ciertas valoraciones. Hasta antes de Platón, la poesía era la clave en la formación personal y se la consideraba como “inagotable depósito de conocimientos útiles, de enciclopedia de la ética, de la política, de la historia y de la tecnología, puesta a disposición del ciudadano, para que este la incorporase al núcleo de su utillaje educativo”⁵¹. La poesía era altamente valorada socialmente y el poeta era considerado lúcido y culto. Además, era en todas sus manifestaciones el punto de partida para las reflexiones literarias y, aunque Platón critica a la poesía como mala consejera para las cuestiones de gobierno y a los poetas como los menos recomendados para ejercer la docencia y las actividades públicas, es él quien pone la base de donde parte la primera formulación de una teoría de los géneros al hablar de tres tipos de modalidades poéticas: la imitativa, como la tragedia y la comedia; la que se produce a través del recital del poeta, como en el caso de los ditirambos; por último, la que se crea por ambos procedimientos y se puede encontrar en la poesía épica⁵².

La trilogía genérica no fue denominada como se conoce actualmente (poesía épica, poesía lírica y poesía dramática, división atribuida a Hegel), pero sí se hacía referencia a dichas

⁵¹ E.A. Havelock, *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994, p. 41.

⁵² Platón, *República*, en *Diálogos IV*, Madrid, Gredos, 1986, p. 394.

modalidades tomando en cuenta en quién recayera el uso de la voz. Cuando lo contado sólo estaba en voz unilateral del poeta, como era el caso del ditirambo, se referían, aunque no lo nombraban de tal forma, al género lírico, pues el ditirambo para algunos autores, como Aguiar e Silva⁵³, era una variante de la lírica coral griega, de la cual se cree que se desprende en el Renacimiento, tal como lo estableció Minturno en su obra *L'Arte poetica*, en 1564. Otra modalidad de la ficción poética dependía de si tomaban únicamente el uso de la voz los personajes, como en la tragedia y la comedia, conformándose de este modo la poesía escénica o dramática, y una tercera modalidad ficcional hacía referencia a la poesía, donde existía la alternancia de la voz entre poeta y personajes, como sucedía con la epopeya y otros poemas que luego fueron englobados dentro del género épico. Según explica Viñas Piquer al referirse a estas tres modalidades,

[...] puede encontrarse un discurso poético enteramente dialogado, un discurso poético en el que el poeta nunca cede la palabra a los personajes y un discurso poético en el que se combinan las dos posibilidades. O se relata lo que sucede, o se teatraliza, o se mezclan los dos recursos.⁵⁴

Aristóteles, al igual que Platón, hace sus reflexiones a partir de la poesía e, indagando acerca del origen de los géneros, considera que la poesía habría surgido por la tendencia connatural del hombre hacia el ritmo, el canto, la imitación y, por consiguiente, a la representación, de donde posteriormente derivarían la comedia y la tragedia. Escribe al respecto:

En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la Poesía, y ambas naturales: ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos,

⁵³ V.M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, p. 159.

⁵⁴ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2ª ed., 2007, p. 47.

y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; 2. en que todos se complacen en las reproducciones imitativas.⁵⁵

Aun cuando aborda los orígenes de la poesía, Aristóteles no ahonda explícitamente en la lírica; se concentra en la épica y la tragedia, y, según Viñas Piquer, remarca una diferencia importante entre ambas: “la epopeya es poesía narrativa mientras que la tragedia es alternancia de versos y canto”⁵⁶. Al igual que Platón, Aristóteles hace alusión al ditirambo cuando se refiere a los modos de imitación, mencionando que en su interpretación siempre estaba, de principio a fin, acompañado del ritmo, del canto y del verso, formas interpretativas que se usaban en la transmisión poética en los actos colectivos. Hace alusión a la épica cuando menciona que la epopeya surge por la imitación narrativa y se refiere a la imitación dramática cuando especifica que surgen, de esta tendencia del hombre, la tragedia y la comedia. Todo parte, así pues, de la poesía, y la poesía se presenta, desde entonces, como la fuente heterogénea de donde surgen las modalidades narrativas, dramáticas, épicas, líricas y las demás combinaciones que entre ambas se han producido.

Y la Poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables representaron imitativamente las acciones bellas y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles, comenzando estos con sátiras, aquellos con himnos y encomios. Antes de Homero no se puede señalar poema de esta clase, aunque es de creer que hubiese otros muchos compuestos. Y comenzando por el mismo Homero, tenemos hoy suyo el *Margites* y otros poemas de su especie, en los cuales se usa el metro *yambo* como acomodado a ellos, de donde provino el que a esta manera de poesía se la llamara *iambica*, porque con tal tipo de metro se usaba el decirse mal y motejarse unos a otros. Y así entre los poetas antiguos unos fueron llamados poetas heroicos y otros, poetas iámbricos.

Mas así como Homero en los asuntos esforzados es el más excelente poeta -y lo es él solo, no solamente por haber escrito bien, sino además por haber introducido las imitaciones dramáticas-, de la misma manera, primero que todos los demás mostró cuál debía ser la forma de la comedia, enseñando que en ella se debían representar las cosas

⁵⁵ Aristóteles, *Poética*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, p. 4.

⁵⁶ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, op. cit., p. 58.

ridículas y no las oprobiosas para los hombres -que su *Margites* guarda la misma proporción con las comedias como la que tienen *Iliada* y *Odisea* con las tragedias. Venidas, pues, a luz tragedia y comedia, y aplicándose los que escribían más a uno de estos géneros que al otro, según al que su natural los hizo más propensos, vinieron a ser unos poetas cómicos, en vez de poetas yámbicos, y otros poetas trágicos en vez de poetas épicos, siendo, con todo, estas formas poéticas de mayor grandeza y dignidad que aquellas.

Pero es otra cuestión considerar si el poema trágico ha llegado o no aún a la perfección que le es debida, bien respecto de sí mismo, bien cuanto a la escenificación teatral.⁵⁷

Siguiendo las ideas de Viñas Piquer, durante la antigüedad clásica griega, la crítica y autores literarios se concentran únicamente en la poesía, específicamente en su valor ontológico e imitativo. Ya en el periodo helenístico, Demetrio con su tratado *Sobre el estilo*⁵⁸ hace los primeros acercamientos críticos a la prosa, pero desde el ámbito discursivo de la retórica, reflexionando sobre la importancia del ritmo en la prosa para que el orador no caiga ni en el laconismo ni en los excesos y logre que su discurso sea placenteramente seguido. Por lo demás, la poesía, más que la retórica, siguió siendo el centro de atención e interés. La retórica es también tratada por Cicerón, quien, junto a Horacio, es considerado uno de los teóricos literarios más importantes en Roma. En opinión de Wahnón Bensusan, son ellos los que logran unir a la poética y a la retórica, disciplinas que en sus inicios estaban manifiestamente diferenciadas⁵⁹; pero, a partir de ellos, se empiezan a visualizar como disciplinas concatenadas y se entra en un proceso simultáneo de “retorización de la poética” y de “poetización de la retórica”⁶⁰; con ello, el estilo y los recursos retóricos empiezan a importar más que el contenido de los versos o el contenido de los discursos. Los autores latinos de la época clásica empiezan a interesarse en los asuntos formales de la obra poética, como lo indica Viñas Piquer: “ocurre que los poetas se sienten cada vez más preocupados por embellecer su discurso con recursos

⁵⁷ Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, pp. 5-6.

⁵⁸ La fecha en que fue escrito es incierta, pero suele ubicarse entre el siglo III a. C. y el siglo I d. C.

⁵⁹ S. Wahnón Bensusan, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 30.

⁶⁰ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, *op. cit.* p. 87, menciona dichos conceptos.

retóricos (con el *ornatus*) y se preocupan más por la *elocutio* -el estilo- que por la fábula o *mimesis* -el contenido de los versos-”⁶¹. Estos aspectos vienen a modificar la concepción genérica y a tomar en cuenta otros aspectos en su conformación, como lo hace Horacio, que parte de los preceptos estilísticos, métricos y temáticos como determinantes en la concepción de los géneros, ya que para él “cada género se caracteriza por la asociación de un determinado tema a una forma métrica peculiar [y por] una adecuación entre el tema, la métrica y el tono o el estilo de lo tratado de acuerdo con las normas del *decoro*”⁶². En sus análisis, se ocupa principalmente de la poesía dramática y, en menor medida, de la poesía épica, concibiendo a ambas como géneros diferenciados. No se ocupa explícitamente de la lírica, como tampoco lo hicieron los grandes clásicos griegos (Platón y Aristóteles), sino que atendió con independencia sus varias formas como la oda, la elegía, la sátira, etc., según se lee en Wellek y Warren⁶³. Horacio intentó aminorar la exagerada preocupación formal de la época y mostró, a diferencia de otros muchos de sus contemporáneos latinos, un interés también por el contenido, es decir, “defiende una combinación de efectos estéticos –las obras tienen que estar bien trabajadas, con una férrea disciplina– y efectos pragmáticos –la obra tiene que servir para deleitar y para enseñar algo provechoso a la vez–.”⁶⁴ En lo concerniente a Cicerón, se debe remarcar su aportación en lo que respecta al ritmo de la prosa que, si bien se refería a la oratoria, sus reflexiones también han incidido en la teoría poética, sobre todo por su preocupación por lograr “frases rítmicas y armoniosas.”⁶⁵ En palabras de Cicerón, “la oratoria tomó prestado el ritmo de la poesía, de modo que el ritmo de la prosa y el ritmo poético es el mismo.”⁶⁶ Aseveración que a nuestro juicio también sirve para enlazar al microrrelato con la poesía, porque la prosa del microrrelato, aunque difiere de la prosa retórica, también es regida por cierto ritmo poético, como se analizará más adelante.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 84.

⁶² Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 467.

⁶³ Wellek, R. y Warren, A. *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974 (4ª edición).

⁶⁴ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁵ Cicerón, *El orador*, Madrid, Alianza, 1997, p. 118.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 129.

La poesía en la Edad Media siguió siendo altamente valorada y su génesis permaneció concebida con miras a ser recitada ante el público, generalmente por los juglares, antes de ser manuscrita por los copistas, lo que ocasionó la inestabilidad de los textos literarios y con ello también la inestabilidad de los géneros. Dichas inestabilidades se dieron mayormente por la fuerte presencia de la oralidad en la transmisión textual, creándose desde entonces formas híbridas de difícil clasificación. La poesía en este periodo estuvo sometida al alegorismo como método crítico de análisis, proceso interpretativo utilizado al inicio solo con los textos sagrados y aplicado luego de igual manera a los textos literarios con el objetivo de encontrar un sentido más profundo que el sentido literal o evidente pudiera expresar. En cierta manera, durante la Edad Media persiste el carácter preceptista para la poesía como la necesidad forzosa del conocimiento de ciertas reglas y cierto grado de sabiduría para su creación y comprensión. Se da una alta valoración al sentido cristiano, moral y filosófico, por lo que el carácter instructivo o didáctico de la poesía está por encima de su función deleitativa. En este periodo, continúa el cultivo del verso metrificado como forma respetada de la poesía, y la influencia de los poetas clásicos como modelos a seguir, sobre todo por su cultivo del verso, sigue siendo una constante.

En el Renacimiento, las preceptivas de la antigüedad clásica, específicamente las de la tradición platónica, aristotélica, horaciana y las derivadas de los tratados de Retórica, influyeron en tal grado que puede afirmarse que la Antigüedad clásica tiene un resurgimiento en este periodo. La actitud preceptiva fue inflexible incluso durante el ciclo clasicista (siglos XVI, XVII y parte del XVIII), por lo que los géneros literarios gozaron en este tiempo de una mayor estabilidad, en parte porque la oralidad que caracterizaba a la poesía en la Edad Media disminuye gradualmente, pero también debido a que las formas nuevas que surgieron, si no se ajustaban a las reglas genéricas establecidas, eran ignoradas o desaprobadas. Durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII predominan las teorías imitativas tanto de la naturaleza humana como de los

autores clásicos. Según Wellek, “no se siguen las reglas sólo por admiración a Aristóteles y a Horacio, sino porque se cree que seguirlas es lo más racional.”⁶⁷ La defensa de la poesía y del poeta ocupa una posición central también en las reflexiones de la época. De acuerdo al teórico español Carlos Bousoño, el género crítica, sobre todo en el siglo XVIII, goza de alta valoración debido al racionalismo y utilitarismo imperante, razón por la que en ciertos momentos la poesía se disfraza de crítica.⁶⁸ La poesía se concibe como parte de un don natural del genio creativo, pero también como resultado del seguimiento de ciertas reglas; por eso el auge de diversas *Artes poéticas* que se preocupaban por que la poesía no solamente enseñara y deleitara, sino que también lograra incidir en la conducta en general así como en la manera de crear, dándole con ello importancia tanto al contenido como a la forma y al efecto creado. La presencia de la poesía siguió siendo vertebral en los estudios y producciones literarios, tornándose paulatinamente más libre y expresiva en su transición al Romanticismo.

Partiendo de los últimos años del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX, las manifestaciones críticas y literarias forman parte del periodo romántico, las cuales, como primer gran baluarte, contaron con el desarrollo y respaldo de las teorías denominadas *expresivas*, que se oponen a todas las teorías miméticas que imperaban con anterioridad. Indica en este sentido Hernández Mateos:

En las teorías expresivas, características del Romanticismo, el énfasis se centra en el artista, quien, de manera subjetiva, comunica sus sentimientos y emociones a través del arte. Finalmente, en las teorías objetivas la obra de arte ocupa una posición central, constituyéndose en una creación autosuficiente cuyo valor estético procede única y exclusivamente de sus relaciones internas (como sucederá en la teoría estético-musical de Hanslick). La generalización realizada por Abrams no supone que una determinada teoría excluya elementos de otra; antes bien, es frecuente que, por ejemplo, las teorías miméticas

⁶⁷ R. Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1989, p. 17.

⁶⁸ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, tomo II, Madrid, Gredos, 1985, 7ª edición, p. 209.

incluyan un fuerte componente pragmático; o que las teorías pragmáticas otorguen un papel importante a la expresividad individual.⁶⁹

Estas teorías *expresivas* vienen a refrendar la liberación del poeta, permitiéndole la libre creación y su propio manejo emocional al desentenderse de normas y modelos-guías; de esta manera, impera en su creación, más que lo racional, lo sentimental. La poesía empieza su evolución hacia la integración cada vez más notoria del lenguaje cotidiano y el verso medido ya no es condicionante poético, lo que supone una forma de contrarrestar lo acartonado o artificial del lenguaje poético del siglo XVIII. La teoría de los géneros, por su parte, emprende bajo estos discernimientos su flujo hacia la no sujeción a moldes preestablecidos y hacia la búsqueda de la poesía independiente de la forma en que esta se presenta, ya que la poesía romántica entra en “un proceso de infinita superación de los límites entre géneros”⁷⁰. Con todo esto, el concepto de la poesía se amplía, como afirma Shelley, dando cabida a “todo lenguaje armonioso, bello, causa segura de placer estético.”⁷¹ Así, al abrirse y ensancharse los cauces de la poesía, se diversifica también la concepción de los géneros y, como resultado de esa libertad creadora, se intensifica el surgimiento de nuevas modalidades literarias, que comienzan a ser positivamente valoradas, a diferencia de lo que ocurría en el ciclo clasicista.

En la segunda mitad del siglo XIX, los estudios literarios se interesan por tomar en consideración otros factores que inciden en las obras. Estos factores tienen que ver con aspectos biográficos o psicológicos del escritor, o con el entorno histórico-social tanto de la obra como de su creador; es decir, se emprenden distintas vías de análisis externos para el mejor entendimiento de las obras. La mitificación que en ciertos momentos se hiciera del poeta, sobre todo en el Romanticismo, disminuye al reflexionarse más en la diversidad incidente en la obra

⁶⁹ Alberto Hernández Mateos, *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 130.

⁷⁰ P. D'Angelo, *La estética del Romanticismo*, Madrid, Visor, 1999, p. 194.

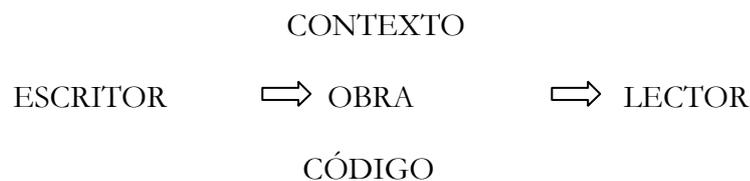
⁷¹ P. B. Shelley, *Defensa de la poesía*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1978, p. 26.

literaria. Con el florecimiento previo de nuevas modalidades literarias surgen también nuevas teorizaciones acerca de los géneros literarios, como es el caso de Ferdinand Brunetière, quien los concibe desde un punto de vista evolutivo parecido al de los seres vivos, esto es, que cree que los géneros literarios también nacen, se desarrollan, alcanzan un momento de madurez, decaen y finalmente mueren, teoría interesante si consideramos que esta es la forma en que el poema en prosa ha evolucionado a microrrelato, en una suerte de trayectoria muy parecida a la que señala Brunetière. Esta visión será parcialmente retomada en el siglo XX, en el sentido de no pensarlos ya de manera rígida, como solía hacerse en siglos anteriores, sino en su carácter de variabilidad, como lo declara Tinianov al afirmar que “no hay género constante sino variable, y su material lingüístico, extraliterario, lo mismo que la manera de introducir este material en literatura, cambia de un sistema literario a otro. Los mismos rasgos del género evolucionan.”⁷² Esta evolución, en lo que respecta a la poesía, se da tanto en su forma y su contenido como en su razón de ser. Los poetas, a través de ella, proyectan un alto grado de autoreflexividad hacia su obra, utilizándola muchas veces como medio para hablar de sí misma, imponiéndose a sí mismos un alto grado de exigencia técnica en la creación poética, convirtiéndola en el arte de la sugerencia y confirmando, con todos los ejercicios metapoéticos de la época, la prominente presencia de la poesía en los campos teóricos y críticos de la literatura. Esta nueva manera de concebir los géneros repercutió positivamente en lo que al poema en prosa respecta y sucesivamente en el advenimiento del microrrelato como género “nuevo” que evolucionó de la matriz genérica que ha sido la poesía, específicamente el poema en prosa.

El siglo XX podría considerarse como un siglo crítico-literario diversamente activo, porque las vertientes que surgen durante este periodo vienen a conformar un caleidoscopio donde las miradas se multiplican, no ya a partir de la mente y la vida del escritor, que tanto

⁷² I. Tinianov, «Sobre la evolución literaria» (1927), en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1970 (6ª. edic., 1991), pp. 98-101.

interesaban a las teorías románticas y humanistas, sino, más que nada, reflexionando a partir de una variedad de aspectos, variedad que viene dada como resultado del fragmentarismo que empezó a gestarse desde mediados del siglo XIX y que caracterizó a los acontecimientos sociales, históricos y políticos del XX. Es una época enmarcada en lo que se conoce como Posmodernidad y que comprende como período histórico un amplio número de movimientos artísticos, culturales, filosóficos y literarios en la búsqueda de la aceptación de la diversidad y de la multiplicidad, pero al mismo tiempo también en la búsqueda del respeto de la individualidad, de lo diferente, de lo “otro”. Las corrientes críticas que surgen en este periodo, se pueden visualizar utilizando el esquema que Raman Selden plantea para la comunicación literaria y que configura basándose en una adaptación del usado por Roman Jakobson para representar la comunicación lingüística:



De acuerdo a este esquema, Selden puntualiza que las teorías literarias contemporáneas dan mayor énfasis al contexto (teorías marxistas), a la obra (teorías formalistas) o al código (teorías estructuralistas).⁷³ Existen, además, las que se centran en la experiencia del lector (teorías de la recepción) y las que parten de los distintos estudios culturales (como las teorías posmodernistas, las teorías sobre géneros y sexualidad, las teorías postcolonialistas); estas últimas, si bien, no pueden enmarcarse en el esquema arriba mencionado debido a que, según Selden, alteran y distorsionan las relaciones entre los términos en el diagrama original.⁷⁴

⁷³ Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2001 (3ª edición actualizada), p. 15.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 16.

A partir de lo expuesto, aun de un modo sucinto, se ha podido observar la importancia que la poesía ha tenido históricamente en la reflexión literaria, siendo además el punto de origen de los tres grandes géneros literarios, de cuya evolución han surgido tantos otros. Se observa, además, cómo la prosa se empezó a contagiar de cierto ritmo de la poesía ya desde las épocas de Cicerón y cómo también la poesía, pese a las preceptivas rígidas en que estuvo encorsetada durante tanto tiempo, fue adquiriendo su liberación y, con ello, fue ganando su lugar en el sentido de ser buscada y valorada en la forma en que esta se presentara. Al abrirse los cauces de la poesía, se afirmaba anteriormente, la concepción de los géneros se diversificó y surgieron nuevas modalidades literarias. En esta diversidad en que se torna el reflexionar literario, la poesía sigue, aunque sea subrepticamente, haciéndose presente en el devenir evolutivo de los géneros literarios. Quizá ya no sea el punto de partida ni tenga la valoración que en otras épocas llegó a tener, pero sigue ahí, como pilar inamovible de la literatura.

Los géneros, como se mencionaba anteriormente, evolucionan y las perspectivas desde donde se les estudia también, razón por la cual, en esta era de inclusión, de respeto y valoración de la diversidad, ha tomado tanto auge la observación del otro elemento clave en la comunicación literaria: el lector, pues él es el destinatario final de toda obra literaria y en quien recae el juicio último sobre la obra que tiene en sus manos. Por ello, resulta de gran importancia la teoría de la recepción para lograr entender el microrrelato devenido desde el poema en prosa.

2.2. Teoría de la recepción.

Siendo el lector el principal destinatario de toda obra literaria, su valoración como agente activo en el proceso de producción de sentido de los textos ha sido reivindicada por la Teoría de la Recepción a partir de los setenta. Esta teoría pondera la relación que se produce entre texto y lector. Si bien es cierto que es a partir de los últimos años de los sesenta cuando se empieza a sistematizar dicha teoría, la preocupación por la recepción literaria ha existido,

aunque no de manera metódica y sistemática, desde la antigüedad clásica griega, pues ya Aristóteles, con su concepto de “catarsis”, hacía referencia a los efectos que la poesía causaba en el público espectador, demostrando que el público se implicaba emocionalmente al presenciar una obra y podía incluso purificar sus pasiones a través de la contemplación de una situación trágica. Horacio, al interesarse por el drama, mostró siempre como preocupación constante el captar la atención del público. Cicerón, además de tener en cuenta la intención del autor, toma en consideración el tipo de receptor al que irá dirigido el discurso. En la Edad Media, Dante reivindica la lengua vulgar, entre otras cosas para que su poesía resultara más accesible a mucha gente y pudiera con ello lograr mayor recepción en el público al que aspiraba a llegar con su obra. Durante el Clasicismo, dentro del concepto de “decoro”, se hacía referencia a la adecuación que las obras tenían que cumplir para evitar herir la sensibilidad del espectador. La crítica impresionista en la segunda mitad del siglo XIX toma en cuenta la impresión personal que una obra causa en el crítico-lector y reivindica el “placer del texto” como posteriormente lo harán algunas corrientes postestructuralistas. Los formalistas, en su afán por “desautomatizar” la percepción del arte, es decir, de evitar la indiferencia en la recepción, se preocupan por analizar las técnicas y recursos utilizados en la obra artística que logran captar la atención del espectador o lector. El estructuralista Jan Mukarovski se interesa también por las recepciones de una obra y con su concepto de “objeto estético” subraya la presencia ineludible de un receptor para que se concrete la función comunicativa.

Otros pensadores (en este caso filósofos) que impregnaron sus ideas en la generación de los que después serían los principios rectores de la Estética o Teoría de la Recepción, son Edmund Husserl, Martín Heidegger y Hans-Georg Gadamer, principalmente. Edmund Husserl, reconocido como fundador del movimiento filosófico de la fenomenología, reflexionó sobre el acto de pensar y su relación con el objeto del pensamiento, atribuyendo a la conciencia individual una fuerza creadora o, en palabras de Gómez Redondo,

Fue Husserl quien llamó la atención sobre el contenido de la conciencia individual como soporte de conocimiento de la realidad, alejando la investigación filosófica de la pretensión de definir «objetivamente» ese mundo exterior; no existen las «cosas», sino los «fenómenos» con que la conciencia percibe los objetos reales. Esto significa que la conciencia es el origen y el centro de todos los sentidos con que el ser humano se acerca al mundo circundante.⁷⁵

Esto guarda relación con “la precomprensión” aludida después por Heidegger, quien estableció lo “histórico” del significado, lo que en palabras de Eagleton queda explicado cuando dice que “antes de llegar a pensar sistemáticamente, llevamos ya en nuestro interior un sinnúmero de suposiciones tácitas espigadas en los trazos prácticos que nos ligan con el mundo”⁷⁶. La cualidad “histórica” del significado fue retomada por Gadamer, quien fuera sucesor de Heidegger y de quien se han retomado aportaciones en la Teoría de la Recepción, sobre todo en lo referente a la inestabilidad como carácter particular de la obra y la capacidad del intérprete para reconvertir el texto. Su libro *Verdad y Método* fue publicado por primera vez en 1960 y tuvo como base en su elaboración los principios de la Hermenéutica. Gadamer sostiene que una obra literaria no aparece en el mundo como un conjunto de sentido acabado y claramente parcelado, sino que el sentido depende de la situación histórica del intérprete, es decir, de su propia historia personal e interior.⁷⁷ Consiguientemente, este filósofo entiende la interpretación como un diálogo entre pasado y presente, donde el pasado viene siendo el autor, el texto y la tradición de donde surge, así como todas las “precomprensiones” que el intérprete tiene ya conformadas, y el presente es la realidad temporal donde se encuentra el intérprete con todo, incluidos sus prejuicios en el momento de la interpretación. Así pues, el intérprete de la obra literaria, al acercarse a ella, lo hace con una conciencia que ha sido históricamente moldeada, es decir, se acerca a la obra aunque sea con una mínima idea de lo que el texto puede decirle; esta mínima idea está condicionada por el entorno social, histórico y cultural del

⁷⁵ Fernando Gómez Redondo, *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, EDAF, 1996, (2ª ed.), p. 238.

⁷⁶ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 42.

⁷⁷ Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, *La teoría literaria contemporánea, op. cit.*, p. 71.

intérprete, es decir, por ese bagaje personal que tanto otras lecturas como su situación espacio-temporal le han conferido.

Roman Ingarden, considerado por algunos estudiosos como el padre de la Teoría de la Recepción, influyó, según Pozuelo Yvancos, en Wolfgang Iser, especialmente con sus ideas acerca de los *lugares* o *puntos de indeterminación* que aparecen en toda obra literaria y que, mediante actos de *concretización*, son rellenados por el lector⁷⁸, quien ejerce con esta operación una actividad *co-creadora* de la obra. Los conceptos de *lectura pasiva y activa* de Ingarden inciden también en la Teoría de la Recepción pues, al igual que este filósofo polaco rompe totalmente con el lector pasivo, así mismo es rechazado en la estética de la recepción porque, para la real comprensión de la obra de arte literaria, es indispensable que se dé una *lectura activa*. Como explica Ingarden:

Todo esto va más allá de un entendimiento pasivo del sentido de las oraciones individuales, y requiere del lector no solamente una actividad especial, sino que también exige de él varias habilidades que tienen que adaptarse a la estructura característica de la obra de arte literaria. Sin esta actividad y sin la correcta realización de la objetivación sintetizante no se construye el mundo de los objetos presentados en la obra. Y, precisamente por esta razón, no habrá contacto directo cognoscitivo ni estético con este mundo de parte del lector. Como consecuencia, habrá lectores que ciertamente entiendan un texto de una manera puramente literal pero que todavía no tendrán conocimiento del tipo de mundo con que están tratando. Sus reacciones estéticas no se realizan y lo poco que hay no se adapta al mundo revelado en la obra.⁷⁹

Para terminar con los principales autores que más influyeron en la conformación de la Teoría de la Recepción, se debe mencionar a Jan Mukarovsky, representante principal del estructuralismo checo, quien, considerando la obra de arte como un signo o hecho semiológico,

⁷⁸ J. M^a. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 110-111.

⁷⁹ Roman Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 69.

retoma las ideas de Saussure respecto a *significado* y *significante*, pero crea sus propios conceptos: *artefacto* y *objeto estético*. Como lo explica Sánchez Vázquez,

[...] el artefacto es el soporte material que funciona como significante, en tanto que el objeto estético funciona como significado. Así pues, como en todo signo, el artefacto o significante no tiene de por sí significado. Este sólo se da en la conciencia del receptor en un proceso cuyo resultado es lo que Mukarovsky llama *objeto estético*.⁸⁰

El artefacto viene siendo, en la obra artística literaria, el libro o el texto literario, es decir, la obra producida por el autor. El objeto estético se conforma en la realización lectiva del lector: si no hay lector no se concreta el *objeto estético*. Por lo tanto, la función del lector es totalmente activa, y decisiva. Otra de las concepciones de Mukarovsky en torno a la obra artística es su afirmación de que esta no es permanente, ya que los cambios, tanto en el tiempo como en el espacio o en el medio social, influyen en las diferentes recepciones que una misma obra puede tener y en el grado de valoración que, incluso de una época a otra, la misma obra recibe.⁸¹

Una vez abordados los antecedentes teóricos y filosóficos de la Estética de la Recepción, se producen los lineamientos que sus dos principales fundadores, Hans Robert Jauss (1921-1997) y Wolfgang Iser (1926-2007), establecieron en sus reflexiones en torno a la participación del lector en su contacto con la obra literaria; siendo su mayor aportación el rescate de la inatención a que este había sido orillado en contraste con la copiosa teorización que en torno al autor o a la obra en sí misma existía. Las corrientes estéticas anteriores que de algún modo atendían al lector (corrientes románticas, sociológicas, etc.), lo hacían considerándolo como un ente meramente receptivo o reproductivo de las ideas que el autor quería proyectar al realizar su obra; pero con las aportaciones de Jauss e Iser basadas en los diversos autores y corrientes

⁸⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, conferencia «Introducción a la estética de la recepción», dictada dentro del ciclo *Ética y política* en la Facultad de Filosofías y Letras en la UNAM, el 23 de septiembre de 2004. <http://vimeo.com/channels/asv>.

⁸¹ Jean Mukarovski. «Función, norma y valor estético como hechos sociales (1936)», en *Escritos de estética y semiótica del arte*, selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 81.

estéticas y filosóficas, y de su entendimiento de conceptos como “conciencia consciente”, “precomprensión”, “concretización”, “lectura activa”, “pensamiento histórico”, “objeto estético”, entre otros, se institucionaliza la característica co-creativa, co-productora del lector.

“La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” es el título de la polémica conferencia que Jauss dictó en la Universidad de Constanza, en Alemania, en 1967, la cual, además de ser la obra más importante de Jauss, es considerada el punto de partida de la Teoría de la Recepción. Es en esta obra donde reflexionó sobre el papel que el lector tiene como fuerza creadora e histórica en la conformación de sentidos de la obra literaria. Jauss afirmaba desde entonces que

[...] en el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, cadena de meras reacciones, sino que a su vez vuelve a constituir una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación de aquellos a quienes va dirigida.⁸²

De similar manera, Wolfgang Iser, en su lección inaugural *La estructura apelativa de los textos*, deja el germen de las posteriores reflexiones en torno al papel que el lector desarrolla en el acto de leer. Se opone en este ensayo a las premisas que consideraban los textos literarios como portadores de significados previamente determinados, porque él entiende que es a partir de la lectura y de la interacción texto-lector cuando realmente los significados se producen. Escribe Iser al final de su ensayo a este respecto:

¿Qué es lo que induce al lector a enrolarse en la aventura de los textos? Contestar a esta pregunta sería meterse en consideraciones antropológicas. Habría que registrar el fenómeno según el cual hay una inclinación continua a compartir como lectores los riesgos ficticios de los textos, a abandonar la propia seguridad para ingresar en otros modos de pensamiento y

⁸² Hans Robert Jauss, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 163.

conducta que no son en modo alguno de naturaleza edificante. El lector puede salir de su mundo, vivir cambios catastróficos sin quedar implicado en sus consecuencias. Pues la carencia de consecuencias de los textos de ficción hace posible actualizar maneras de experiencia de sí mismo que la forzosidad cotidiana obstruye. Nos devuelve ese grado de libertad de comprensión que la acción desgasta, malgasta y a veces regala. Al mismo tiempo los textos de ficción preparan cuestiones y problemas que se derivan de la necesidad de la acción diaria. De este modo no experimentamos con los textos, sino con nosotros mismos.⁸³

Raman Selden, citando a Iser, acota que los textos literarios siempre contienen *lugares vacíos* o *indeterminaciones* que sólo el lector puede llenar⁸⁴ y es en ese “llenado” o *concreción* cuando la función co-creadora del lector se lleva a cabo. El lector recibe un texto que, mientras no sea leído, permanecerá como texto solo en potencia, pero, al momento de la ejecución de la lectura, el texto se materializa y recobra significado, según Selden, de acuerdo a los ajustes y revisiones que se crean en la mente del lector.⁸⁵

La clasificación de los textos literarios en géneros es una actividad casi automática para el lector de los mismos. El ser humano de manera innata tiende a nombrar las cosas, por lo que le resulta imposible, al entrar en contacto con ellas, no etiquetarlas, clasificarlas, crearse su propio juicio acerca de las cosas mismas, aunque este se vea modificado conforme se familiariza con la cosa en sí. El ser humano, en tanto lector, actúa de la misma manera: entra en contacto con el texto y sus conocimientos lectivos lo inducen a clasificar y a verter sus propias valoraciones, pero no de manera pura, sino condicionada por un *horizonte de expectativas* que, según palabras de Jauss, son los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra⁸⁶ o, en palabras de Gómez Redondo, son el sistema de ideas que el público desenvuelve en el ejercicio de su lectura.⁸⁷ Este *horizonte de expectativas*, que es en ciertos momentos *individual*, se ve influenciado al mismo tiempo

⁸³ http://www.hermencia.net/MASTER/Iser_Estructura_textos.pdf, p. 148. Fecha de consulta 14 de septiembre de 2016.

⁸⁴ Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, op. cit., p. 68.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 74-75.

⁸⁶ Hans Robert Jauss, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la Recepción literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 248.

⁸⁷ Fernando Gómez Redondo, *La crítica literaria del siglo XX*, op. cit., p. 244.

por un *horizonte de expectativas colectivo*, formado por las apreciaciones estéticas literarias, tanto históricas como las imperantes en el momento de la lectura, que al final determinan la comprensión del texto y su clasificación en las categorías genéricas conocidas por el lector.

En el estudio de los dos géneros rectores de esta investigación, el poema en prosa y el microrrelato, la Teoría de la Recepción ayuda a entender su situación literaria en cuanto géneros híbridos de difícil clasificación, generadores por lo mismo de una pluralidad de interpretaciones y demarcaciones genéricas. La recepción que han tenido estos géneros es de algún modo similar: ambos entraron por la puerta trasera en la teoría de los géneros y han avanzado hasta lograr filtrarse en las jerarquizaciones literarias actuales. Las diversas antologías de poemas en prosa o de microrrelatos, o incluso otros tipos de estudios sobre dichos géneros, tanto en España como en Hispanoamérica, dan muestra de cómo algunos textos han sido clasificados en dichas categorías aunque estos, según criterios de otros estudiosos, no cumplan con las características del género aludido. Esta *con/fusión* se debe a los actos de lectura realizados, entendiéndose estos como una actividad productiva de sentido que abarca las actividades complementarias de selección y organización, anticipación y retrospectión, formulación y modificación de expectativas en el curso del proceso de lectura⁸⁸, que, según palabras de Eagleton, la teoría de la recepción concibe como siempre dinámico:

Según la teoría de la recepción, el proceso de lectura es siempre dinámico [...]. La lectura no constituye un movimiento rectilíneo, no es una serie meramente acumulativa: nuestras especulaciones iniciales generan un marco de referencias dentro del cual se interpreta lo que viene a continuación; lo cual, retrospectivamente, puede transformar lo que en un principio entendimos, subrayando ciertos elementos y atenuando otros. Al seguir leyendo, abandonamos suposiciones, examinamos lo que habíamos creído, inferimos y suponemos en

⁸⁸ Así lo pone de relieve Beatriz Sarlo, citando a Susan Suleiman, en «Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon?», *Punto de vista*, Buenos Aires, 24 (1985).

forma más y más compleja; cada nueva frase u oración abre nuevos horizontes, los cuales confirma, reta o socava lo que viene después.⁸⁹

En algunas antologías, muchos de los textos que hoy se compilan como microrrelatos fueron antologados como poemas en prosa. En la antología del poema en prosa en México, por ejemplo, Luis Ignacio Helguera antologa textos de Juan José Arreola pertenecientes a su libro *Bestiario*, los mismos que en la actualidad han sido recogidos como microrrelatos en antologías como *Minificción mexicana*, de Lauro Zavala, o estudiadas como tales en *Dinosaurios de papel, el cuento brevísimo en México*, de Javier Perucho. De este modo se aúna después, desde la instauración del microrrelato, la posibilidad de ahora estudiarlos dentro de esta categoría debido, entre otras cosas, a la modificación de la *implicancia estética e histórica* a que Jauss alude:

La implicancia estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector incluye ya una comprobación del valor estético en comparación con obras ya leídas. La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una secuencia de recepciones, con ello decide también acerca de la importancia histórica de una obra y hace visible su categoría histórica.⁹⁰

Debido a dichas *implicancias*, el nuevo texto puede entrar o no a formar parte del canon, y las valoraciones estéticas individuales o hechas por el canon mismo estarán sujetas a mutar conforme el paso del tiempo y las nuevas apreciaciones lo vayan indicando. Un ejemplo emblemático al respecto serían los primeros poemas en prosa de Baudelaire, los cuales, en el momento de su aparición, no tuvieron una recepción aprobatoria por los críticos de la época, porque sus textos se enfrentaron a las *expectativas* dominantes de ese tiempo, como puntualiza Selden:

⁸⁹ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, *op. cit.*, p. 99.

⁹⁰ Hans Robert Jauss. «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria (1977)», en Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, *op. cit.*, pp. 164-165.

Jauss analiza el caso de Baudelaire, cuya obra *Les Fleurs du mal* produjo un gran revuelo que tuvo repercusiones legales. Ofendió las normas de la moralidad burguesa y los cánones de la poesía romántica. Con todo, dichos poemas abrieron inmediatamente un nuevo horizonte de expectativas estéticas: la vanguardia literaria consideró el libro como una obra pionera.⁹¹

Las formas de apreciación literaria están previamente determinadas por lo que se ha leído y por todas las nociones que existen en torno al texto que se lee; un texto aparece y, en el momento mismo de su surgimiento, este es recibido y catalogado de acuerdo a lo que el lector ya conoce sobre él. El lector, en su primera percepción visual, aun antes de leerlo, hace una clasificación del texto de acuerdo a esquemas preestablecidos. Puede, por ejemplo, por su formato, inferir si es un poema, un cuento o una nota informativa, entre otras clasificaciones, debido a su propia conciencia genérica. Puede, de acuerdo al título, si lo tiene, inferir si es un texto literario o no. Si es de un autor ya conocido, esperará ciertas características, modalidades, temáticas, etc. Si no es conocido el autor, entonces de cualquier manera tratará de hacer asociaciones, comparaciones, deducciones que lo confirmen o descarten dentro de los esquemas conocidos que, como lector, tiene. El acto de leer es, por ende, una actividad productiva de significados y no reproductiva de los mismos, y sólo leyendo, decía Iser, se reemplazarán las *indeterminaciones* que en el texto surjan.⁹²

El poema en prosa y el microrrelato, al tratarse de géneros breves, están plagados de *indeterminaciones*. Sus características no terminan de ser enumeradas, los enfoques desde los cuales se les estudian tampoco; existen algunas *concreciones* que los estudiosos de ambas formas han fijado ya, pero, debido a que el significado de los textos literarios no está radicado “en el mundo de la vida”, como decía Iser, sino en “el proceso de lectura”⁹³, la adscripción de los mismos a uno u otro género dependerá de dicho proceso, el cual no puede darse ya en otro contexto que

⁹¹ *Ibíd.*, p. 74.

⁹² D. W. Fokkema, *Teorías de la literatura del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 176-177.

⁹³ Wolfgang Iser, «La estructura apelativa de los textos», en Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 135-136.

no sea este, el de la posmodernidad, donde el lector posmoderno, según Luis H. Antesana, se opone por completo a dar un sentido fijo, determinado, a sus discernimientos y rechaza cualquier presupuesto jerárquico del discurso.⁹⁴

La Teoría de la Recepción, pues, nos será útil en este caso para, primero, poder comprender el origen de dos géneros que se salieron de las normas estéticas de su tiempo y que, en gran medida, se consolidaron a partir de una reinterpretación (por el lector, por el crítico mismo) de la realidad literaria, y, después, para establecer, a partir de estas similitudes estéticas, la influencia que el primero de ellos (el poema en prosa) tuvo en el surgimiento del segundo (el microrrelato), pues la consolidación de ambas formas textuales se ha debido mucho a las nuevas formas en que el lector ha hecho uso de su capacidad lectiva, tal como lo han señalado ya los teóricos de esta teoría literaria.

2.3. Estética del Posmodernismo

Para poder abordar lo concerniente a la estética del Posmodernismo, el primer paso es tratar de delimitar qué se entiende, en este trabajo, por Posmodernismo, ya que el término se suele utilizar con distintas acepciones y algunas veces se tiende a confundir con términos como posmoderno o posmodernidad, como explica Raman Selden:

Los tres términos «posmoderno», «posmodernidad» y «posmodernismo», son, de hecho, utilizados a menudo de forma intercambiable; como forma de periodizar los acontecimientos de la posguerra en las sociedades de medios avanzados y en las economías capitalistas; para describir los acontecimientos en el seno de un arte o en todas las artes -lo que frecuentemente no está sincronizado con el primer grupo de acontecimientos o con cada uno-; y también para señalar una actitud o postura acerca de los acontecimientos. Para muchos, la mejor solución a este problema es utilizar el término «posmoderno» o «posmodernidad» para los acontecimientos generales de este período y reservar el término «posmodernismo» para los acontecimientos en la cultura y en las artes, aunque esto también

⁹⁴ Luis H. Antesana J, *Teorías de la Lectura*. La Paz, Editorial Altiplano, 1983, p. 125.

se puede hacer para indicar una distinción muy simple entre los reinos económico y cultural.⁹⁵

Por ser difícil de delimitar los márgenes de lo que implica la Posmodernidad y el Posmodernismo, en este trabajo se tomará lo considerado por Eagleton, para quien Posmodernismo significa el fin de la modernidad en el sentido de esas grandiosas narrativas de verdad, razón, ciencia, progreso y emancipación universal que, se supone, caracterizan el pensamiento moderno a partir de la Ilustración.⁹⁶ Con este finiquito se da paso al respeto por la diversidad y se acepta la historia como un acontecer plural donde lo menor o las minorías también cuentan; o, como dice Vattimo, “la liberación de las diversidades es un acto por el cual éstas “toman la palabra”, se presentan, es decir, se “ponen en forma” de manera que puedan hacerse reconocer.⁹⁷

El discurso del Posmodernismo es, en más de un sentido, la negación no solo de los discursos epopéyicos, sino también de las fronteras entre los géneros, un derribamiento de sus límites y una permisibilidad, tácita, de su propio mestizaje. Este mestizaje es su característica de subversión, de ahí el sentido de regeneración de los textos literarios dentro de sus moldes genéricos. El propio Jacques Derrida, en referencia a la contaminación genérica, afirmó que “cada texto participa de uno o varios géneros”⁹⁸, asumiendo así el rompimiento de las fronteras incluso intrínsecas de cada texto, pues en su propia sustancia es notoria su ambigüedad, que lo dota de su sentido anfibológico. La concepción de los géneros se problematiza en más de un sentido en el discurso posmoderno e incluso se la pone en tela de juicio, aludiendo ya desde ese momento a su poca funcionalidad. Tomando en cuenta estas nuevas visiones, la posmodernidad

⁹⁵ Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, op. cit., p. 244.

⁹⁶ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, op. cit., p. 270.

⁹⁷ Gianni Vattimo, «Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?», en G. Vattimo y otros, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2011, 2ª edición, p. 17.

⁹⁸ Jacques Derrida, «The Law of Genre» en *Critical Inquiry. On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 7, 1 (1980), pp. 55-81.

cuestiona las categorías genéricas sustentadas por los géneros y, en cambio, intenta centrarse en los valores estéticos de los propios textos, tomando en cuenta sus elementos, las formas de construcción de los mismos, sus características y rasgos individuales, su resonancia en los lectores, así como los ecos que tuvieron otros textos en él, lo que hoy en día se conoce como intertextualidad, que será un elemento fundamental en el estudio del microrrelato, pues conlleva una mezcla de textos de un mismo género o la misma contaminación de géneros.

En una reseña que elabora Mary Luz Vallejo sobre el libro *Postmodern genres*, de Marjorie Perloff, hace mención al ensayo «¿Do exist the Postmodern Genres?», de Ralph Cohen, señalando que este acierta cuando se refiere a los géneros mutantes, denominando así a los géneros posmodernos, pues son aquellos que logran la aceptación de otros géneros hermanos y los integran a sus propios espacios textuales, creando algo nuevo y diferente que logra penetrar en la complacencia del lector, entendido este en la forma en que lo concibió Robert Jaus, uno de los teóricos de la estética de la recepción. En más de un sentido, los teóricos de los géneros, como es el caso de Todorov, Jameson o Bajtin, entre otros, se han dedicado a describir la alianza que existe entre los géneros considerados como “menores”, o también reconocidos en cierta manera como “marginales” (como es el caso de los legados de la cultura popular), en relación con los géneros “mayores”, aquellos pertenecientes a la alta cultura, esto es, los canonizados; pero, al mismo tiempo exploraron, con esto, las posibilidades de surgimiento de los géneros posmodernos derivados de sus progenitores, los géneros canonizados (cuento, novela, poesía), como moldes para la creación de nuevas formas de expresión literaria. El instrumento de esta investigación es la propia intertextualidad que, de alguna manera, resuena en los principios de la progresión gradual, utilizada en la evolución de las especies y que, con respecto a los géneros, indica cómo la creación de un nuevo género está determinada por otros géneros afines o aledaños y no por la generación espontánea del mismo. Así como los seres humanos no pueden vivir en soledad, pues son seres sociales y cumplen, dentro del

conglomerado humano, funciones específicas, del mismo modo géneros aislados no podrían sobrevivir ni tampoco generar otros géneros, por eso reciben tanto influencias de géneros precedentes (de los cuales se alimentan y retroalimentan) como, a un tiempo, son generadores de otros géneros que, a su vez, se alimentarán de ellos, de ahí que en esto se base esta misma investigación: en señalar la influencia que tuvo el poema en prosa, un género que a su vez fue creado a partir de otras formas genéricas, canónicas o no, y que después pasó a influir en la creación del propio microrrelato, explicándose a sí mismos por su relación intertextual, esto es, cambiando la perspectiva que se tenía de lo que eran los géneros canónicos y los géneros marginales o periféricos. Mary Luz Vallejo, en la reseña arriba citada, menciona cómo Marjorie Perloff describe las peculiaridades de la posmodernidad con relación a la perspectiva que ésta tiene de los géneros literarios:

En la introducción Marjorie Perloff aclara que, mientras el discurso moderno estaba preocupado por la adaptación a los géneros tradicionales, el posmoderno ha tendido a rechazar este concepto de género por considerarlo anacrónico e irrelevante. En última instancia lo que define la cultura posmoderna es su preocupación por la clasificación y el género, en medio de un orden anárquico y transgresor. Pero la gran paradoja del discurso posmoderno, según la autora, es que la disolución radical de los géneros ha sido el concepto más importante que se ha desarrollado hasta ahora.

Es decir, mientras el género se define por su resistencia a la definición, la teorización sobre el género representa un género puramente demostrativo y argumentativo (metadiscurso). Cualquier escrito crítico, por iconoclasta que sea, necesariamente se vierte en forma de ensayo, siguiendo la tradición del género moderno inaugurada por Montaigne. Volvemos entonces al contradictorio postulado: el discurso posmoderno niega la existencia de los géneros, pero reconoce que por carecer de fronteras los géneros se pueden combinar entre sí, existen en su mestizaje.⁹⁹

Desde esta perspectiva, los postulados del Posmodernismo, en cuanto a los géneros literarios y los textos en sí mismos, tienen que ver con términos como hibridación o mestizaje,

⁹⁹ Mary Luz Vallejo, http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resena.php?art_id=233. Fecha de la última consulta: 2 de marzo de 2015.

marginalidad o recuperación de los discursos descentrados (y en esto cabe la cultura popular), y la desconfianza ante los grandes relatos.

En este marco se inscribe precisamente el surgimiento del poema en prosa, primero, y del microrrelato, después, ambos géneros marginados de los grandes relatos (o géneros base) en el momento de su creación, pero después conformados en géneros en sí mismos, centrales, dentro de un contexto distinto. En este momento, el poema en prosa se ha establecido, ha adquirido una carta de identidad propia, y lo mismo está haciendo también el microrrelato, que cada vez se canoniza como un género independiente a partir de otros géneros marginales en su momento. El microrrelato tiene ahora una innegable presencia en el acontecer literario actual, pero viene a ganar notoriedad y reconocimiento dentro de la posmodernidad, la cual, según palabras de Francisca Noguero, l,

ha creado un marco ideológico muy sugerente para describir el fenómeno literario de la eclosión del micro-relato, [...] aunque la minificción ha contado con prestigiosos antecedentes en la historia de la literatura, se “categoriza” como nueva forma literaria en los años sesenta, cobrando especial auge en los setenta y ochenta para llegar a nuestros días con enorme vitalidad. El establecimiento del “canon” del micro-relato es paralelo, por consiguiente, a la formalización de la estética posmoderna.¹⁰⁰

La misma Francisca Noguero deduce seis puntos del pensamiento posmoderno en el campo de la literatura, relacionándolos con los microrrelatos, puntos que a continuación son sintetizados y parafraseados:

1. *Escepticismo radical*: observable, por ejemplo, en la relatividad de los conceptos que se manejan en los microrrelatos y la individualización que cada uno hace de su propia

¹⁰⁰ Francisca Noguero, «Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid: Arco/libros, 2010, p. 78.

realidad (creativa o lectora); es el reflejo del escepticismo operante en este tipo de literatura.

2. *Textos ex-céntricos*, enfatizando la importancia que en los microrrelatos tienen los paratextos (títulos, epígrafes, citas...) o, a veces, mostrándose dicha excentricidad por la ruptura de los moldes tradicionales expresivos o genéricos.
3. *Golpe al principio de unidad*, al defenderse lo fragmentario frente a las narraciones totalizantes modernas; el microrrelato responde a esta filosofía posmoderna de la brevedad. Al carecer de nombre o descripciones más detalladas, los personajes se encuentran en una zona de anonimía y vaguedad que permite al lector identificarse con su experiencia.
4. *Obras "abiertas"*: la obra de arte posmoderna exige la participación activa del receptor en el desentrañamiento de su significado.
5. *Virtuosismo intertextual*: En el microrrelato, la alusión a textos literarios anteriores juega un papel fundamental. Los autores de estas narraciones son, ante todo, grandes lectores, conscientes de que una buena página se escribe teniendo en cuenta la tradición.
6. *Recurso frecuente al humor y la ironía* como actitudes distanciadoras en la percepción de la realidad.

Aunado a lo anterior, es importante anotar que, al igual que en el Posmodernismo se da esta nueva percepción en torno a los límites genéricos, también se instituyen o establecen los lineamientos que definen al lector posmoderno, quien inmediatamente muestra su inclinación por lo "micro" y es además perlocutivamente escéptico, como puntualiza Luis H. Antesana; este lector posmoderno, afirma, se muestra más atento a los juegos del lenguaje, rechazando cualquier presupuesto jerárquico del discurso.¹⁰¹ Entonces, a la par de estas nuevas perspectivas,

¹⁰¹ Luis H. Antesana, *Teorías de la lectura, op. cit.*, p. 125.

es como se logra enmarcar el análisis del microrrelato, desde esta disolución de los márgenes y desde esta ya aprobada forma de acercamiento lector.

Para concluir este apartado, es importante señalar que los tres enfoques teóricos analizados (la teoría de los géneros, la teoría de la recepción y la teoría posmodernista) no sólo son herramientas para analizar e interpretar tanto las características del poema en prosa como del microrrelato, sino también vasos comunicantes para poder señalar con claridad la ruta que tomó el microrrelato a partir de la influencia que tuvo el poema en prosa para su creación. Son dos géneros literarios tan cercanos, aunque, al mismo tiempo, tan paradójicamente independientes, que incluso pueden ser analizados a través de las mismas herramientas teórico-metodológicas, las cuales fueron marcadas desde el surgimiento del poema en prosa, predecesor del microrrelato, género que después se regiría, en más de un sentido, por las propias leyes de su antecesor. En coherencia con ello, en la fase conclusiva de esta investigación, se ofrece un nuevo enfoque teórico para analizar los microrrelatos a partir de las herramientas de análisis e interpretación del poema en prosa, pues creemos que los estudios realizados hasta este momento sobre este género han hecho caso omiso a todas las aportaciones de la lírica en este sentido.

3. HISTORIA GENERAL DEL POEMA EN PROSA

3.1. Marco general

El poema en prosa es un género que, si bien ha logrado su consolidación y es considerado ya una forma literaria en sí misma, no dependiente de ningún otro modelo poético (incluido la prosa poética o el poema narrativo), todavía sigue en proceso de definición, pues se encuentra precisamente en constante mutación, tanto intrínsecamente (esto es, a través de las formas mismas que toma durante el proceso escritural) como extrínsecamente (es decir, en su relación con otros géneros literarios, incluido, en este caso, el microrrelato, sobre el cual tiene, como se demostrará en capítulos posteriores, determinante influencia). En cualquier caso, el concepto de poema en prosa, aunque ya considerado canónico, sigue siendo elusivo, pues se trata, en primer lugar, de un texto en prosa que aspira a ser poema, o viceversa, de un poema que aspira a ser un texto en prosa; y, en segundo lugar, es un género que está hecho de otros géneros (la poesía tradicional, la prosa poética, etc.) y que, por tanto, es en sí mismo un híbrido, pero que ya ha logrado una identidad propia. Utrera Torremocha lo delimita así:

Es precisamente esa conjunción del elemento prosaico y del elemento lírico lo que caracteriza el poema en prosa como tal. La continúa tensión entre ambos polos, síntoma de su modernidad, es, al mismo tiempo, la dificultad mayor para definir el género y distinguirlo de otras modalidades afines, dificultad que se ve acentuada por la diversidad de los tipos de poema en prosa existentes, hasta el punto de que se ha hablado del mismo como una “formulle individuelle par definition”. Como género mixto, híbrido o cruzado y dada su disposición tipográfica en prosa y su efectiva filiación con los géneros narrativos, el poema en prosa obliga a una nueva definición de la poesía no fundamentada en el verso y distinta igualmente de las puras categorías del relato. Respecto al poema en verso la crítica suele estar de acuerdo en diferenciar el poema en prosa por su libertad rítmica, basándose en los estudios de métrica general o teórica, que distinguen la prosa del verso desde el criterio de ritmo silábico. Mientras el ritmo es rasgo distintivo y principio organizador en el verso, en la prosa es accidental. Este hecho determina la lectura del

poema en verso, ya que el lector se anticipa a la repetición de ciertos intervalos, marcados por la segmentación tipográfica. La diferencia entre verso y prosa supone, por lo tanto, un funcionamiento completamente distinto en el proceso de lectura.¹⁰²

Definir, por tanto, el poema en prosa es difícil, como ha señalado la estudiosa española Utrera Torremocha, por lo que se ha recurrido principalmente a destacar lo que no es, es decir, a estudiarlo básicamente desde la óptica de un proceso definitorio basado en la negación y en la observación de cómo actúa este en el espacio textual, comparándolo con la prosa misma y con el verso tradicional, debido a que se trata de un organismo ambiguo e inasible que se recrea en los márgenes genéricos y se resiste a las intenciones de establecer un patrón fijo que permita su delimitación, primero, y su definición, después. Kirby-Smith, en su libro *Los orígenes del verso libre*, dedica en la parte final un capítulo al poema en prosa, consecuencia natural de esa apertura o liberación que tuvo la poesía a mediados del siglo XIX, donde reflexiona también sobre lo complejo que resulta definirlo:

To attempt a definition, or even a careful qualification, of the nature of the prose poem is to venture into an arena of endless distinctions between prose and poetry, free verse and meter, rhythmic prose and lax versification –the terrain explored for years with enthusiastic inconclusiveness by Amy Lowell and her friend, professor Patterson; conscientiously surveyed by John Livingston Lowes; and plotted and pieced by numerous others. W. B. Yeats, by taking a passage from Pater’s *Renaissance* and printing it as a free-verse poem –the opening entry for *The Oxford Book of Modern Verse* (1936), offered that confused region of discourse the status of a no-man’s-land. Yet in taking a piece of professed prose, and printing it as poetry, he was also supporting Livingston Lowe’s gently adumbrated conclusion that this was what all free verse amounted to.¹⁰³

¹⁰² María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, *op. cit.* pp. 12-13.

¹⁰³ H. T. Kirby-Smith. *The origins of free verse*, USA, The University of Michigan Press, 1996, p. 256. (“Intentar una definición, o incluso una detallada delimitación, de la naturaleza del poema en prosa es adentrarse en un escenario infinito de diferenciaciones entre la prosa y la poesía, el verso libre y el medido, la prosa rítmica y la versificación laxa -terreno explorado durante años con inacabado entusiasmo por Amy Lowell y su amigo, el profesor Patterson; concienzudamente encuestado por John Livingston Lowes; y trazado y reconstruido por muchos otros. W. B. Yeats tomó un pasaje de *Renacimiento* de Pater y lo imprimió como un poema en verso libre, como consta en el libro *The Oxford Book of Modern Verse* (1936), para mostrar esa región confusa del discurso como un status tierra de nadie. Sin embargo, al tomar un texto ampliamente reconocido como prosa e imprimirlo como poesía en verso libre respaldó

Las similitudes, en este sentido, que posee el poema en prosa con el microrrelato, son las mismas que encontraremos entre el poema en prosa y sus géneros afines (la prosa misma, el verso), pues entre ellos existe un parentesco genérico que facilita encontrar las simpatías estilísticas o prosódicas que los une, debido a que sus características son parecidas y están basadas en los mismos patrones (hibridez, contaminación genérica, indefinición, aglutinación). Por eso mismo, el poema en prosa, para el caso del microrrelato, se convierte en su antecedente directo. De cualquier manera, los esfuerzos por definir el poema en prosa son notorios, aunque siempre su definición planteará dudas y dejará márgenes inaccesibles aun para los críticos más minuciosos. Utrera Torremocha así lo advierte:

Ante las dudas que plantea el género, ciertos autores proponen que ha de tenerse en cuenta la intención del escritor, ya que, dada la diversidad y la condición subversiva del poema en prosa, no resulta siempre claro el concepto para el lector. Sin embargo, la confusión alcanza igualmente a algunos poetas, que ven en los relatos líricos largos poemas en prosa – Huidobro respecto a *Temblor de cielo*, por ejemplo- o que simplemente no designan como tales textos que la crítica no duda en encuadrar en tal modalidad, como sucede con Rimbaud, entre otros.¹⁰⁴

Otra de las estudiosas importantes del poema en prosa es Suzanne Bernard quien, en su emblemática obra *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, se ha consolidado como una de las pioneras en aproximarse a la delimitación y categorización de este género; para ella, el poema en prosa viene siendo en algún sentido “una rebelión contra todo tipo de tiranías formales, que impiden al poeta la creación de su propio lenguaje y que lo obligan a tener que poner su lenguaje en moldes ya establecidos”¹⁰⁵. Esta indicación de Bernard influirá después en los críticos occidentales y se convertirá en punto de partida para continuar con sus teorizaciones sobre el

la conclusión ligeramente esbozada por Livingston Lowe respecto a que esto era a lo que todo el verso libre aspiraba a ser”. La traducción es mía).

¹⁰⁴ M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁵ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet, 1959, p. 15.

género, llegándose a la conclusión de que resultaba mejor estudiar el poema en prosa considerando su contexto histórico y cultural, porque de esto dependían sus características textuales, que haciéndolo solo desde una perspectiva puramente formal y estructuralista. Se entiende así el poema en prosa como un texto y una práctica cultural que se da en un determinado contexto histórico y genérico, en su relación con otros géneros afines y aledaños. Michael Riffaterre también aventura una definición en su artículo «Sobre las características del poema en prosa» («On the prose poem's formal features»), donde describe lo siguiente:

The prose poem has the distinction of being the literary hence with an oxymoron for a name. The two components of the name seem to contradict each other. Some may object that the contradiction is only a leftover from a time when poetry and verse did not seem to be separable. Nowadays poetic expression in most Western literatures no longer depends upon prosodic convention, so we might think the name irrelevant to a definition of the thing. It is not so. The opposition is still quite useful, for you cannot define prose except in opposition to verse. In a versified poem, however, many formal characteristics are linked to prosody. What is it then that makes up for lack of meter in a prose poem? We can assume that these features, if they are to play constitutive role in the generation of a prose poem, must meet the following conditions.

First, they must be constant, that is, they must be repeated, or at least equivalent to one another –which is to say, they must be recognizable as so many variants of a single invariant. The invariant itself will not be perceived. No structure is perceived directly, but only through its variant actualizations. The reader, however, does get a more or less conscious feel for the invariance: this sensing on his part is an element of the poem's literariness.

Second, constitutive formal features must be coextensive with the text. They have to define it as a formal unit. They must, for instance, confer the same characteristics upon the title, if any, the beginning of the poem, and its close.

Third, formal features must guide the reader to a recognition of the poem as a semiotic unit. That is, its features control the reader's attention and bring him to realize that every component of the text is a transform of one significance. This concept of significance I draw from what seems to me the basic law of poetry: poetry says one thing and signifies something else. Figurative language, tropes, only illustrate this general rule. To account for the general indirectness in signifying, for the systematic, calculated inappropriateness, for what ancient rhetoric called catachresis, we must distinguish between two levels of sense.

On the surface lies meaning, based upon a real or assumed mimesis of reality as a reassuring guarantee of truth. Reality, or at least a system of non-verbal shapes. Underneath we have significance, the produce of semiosis. Semiosis, that is, the process whereby mimesis is transformed in such a way that a reader must reinterpret it and end up identifying a new object proposed to him in the guise of representation.¹⁰⁶

En los intentos por tratar de definir esta modalidad genérica, quien ha resumido mejor lo que es el poema en prosa es el francés Charles Baudelaire, uno de sus primeros practicantes, cuya definición, aunque no es teórica sino más bien creativa, es citada ampliamente en el mundo occidental y aceptada incluso por algunos de los teóricos. Baudelaire lo define como “el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima” en su conocido prefacio a los *Pequeños poemas en prosa*. Más allá de Baudelaire, los intentos por definir, delimitar e incluso conformar un corpus crítico sobre el poema en prosa no son a día de hoy numerosos, pero sí abundantes en comparación con los estudios sobre el microrrelato. Se antoja necesario, pues, señalar alguno de

¹⁰⁶ Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre, *The prose poem in France. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1983, pp. 117-118. (“El poema en prosa tiene la distinción de ser un ente literario con un oxímoron por nombre. Los dos componentes del nombre parecen contradecirse entre sí. Algunos pueden objetar que la contradicción es sólo una reminiscencia de una época en que la poesía y el verso no parecían ser separables. Hoy en día la expresión poética en la mayoría de las literaturas occidentales ya no depende de la convención prosódica, por lo que podría pensarse que el nombre es irrelevante para la definición de la cosa. No es así. La oposición sigue siendo muy útil, ya que no se puede definir prosa excepto en oposición al verso. En un poema en verso, sin embargo, muchas de las características formales están vinculadas a la prosodia. ¿Qué es entonces lo que compensa la falta de metro en un poema en prosa? Podemos suponer que estas características, si van a jugar un papel constitutivo en la generación de un poema en prosa, deben cumplir con las siguientes condiciones.

En primer lugar, deben ser constantes, esto es, deben repetirse, o al menos ser semejantes entre sí, es decir, deben ser reconocibles como las tantas variantes de un solo invariante. La parte invariante no se percibirá en sí misma. Ninguna estructura se percibe directamente, sino sólo a través de sus distintas actualizaciones. El lector, sin embargo, tiene una idea más o menos consciente de la invariancia: este sensor por su parte es un elemento de la literalidad del poema.

En segundo lugar, las características formales constitutivas deben estar en concordancia con el texto. Tienen que definirlo como una unidad formal. Deben, por ejemplo, conferir las mismas características en el título, si lo hay, así como en el comienzo y fin del poema.

En tercer lugar, las características formales deben guiar al lector a un reconocimiento del poema como una unidad semiótica. Es decir, dichas características controlan la atención del lector hasta llevarlo a darse cuenta de que cada componente del texto se transforma en un significado. Este concepto de significados lo infiero de lo que me parece la ley básica de la poesía: la poesía dice una cosa y significa otra. El lenguaje figurado, los tropos, sólo ilustran esta regla general. Para tener en cuenta el carácter indirecto general de significación, por el inadecuado cálculo sistemático, a lo que la retórica antigua llama catacrexis, hay que distinguir entre dos niveles de sentido. En la superficie se encuentra el significado, basado en una mimesis real o supuesta de la realidad como soporte garantizado de verdad. Realidad, o al menos un sistema de formas no verbales. Por debajo tenemos el significado producto de la semiosis. Se entiende por semiosis el proceso por el que la mimesis se transforma de tal manera que un lector debe reinterpretarlo asumiendo la identificación de un nuevo objeto sugerido a él en la forma de representación”. La traducción es mía).

estos esfuerzos por darle un lugar dentro de los géneros literarios a esta forma poética que, en más de un sentido, vino a revolucionar las formas de la poesía a mediados del siglo XIX.

En 1936 aparece el libro de Vista Clayton, *El poema en prosa en la literatura francesa del siglo XVIII* (*The prose poem in French literature of the eighteenth century*), esfuerzo que, por su fecha de investigación y redacción, significó un aporte importante para los estudios sobre el género. Clayton ofrece una mirada general sobre el origen, desarrollo y consolidación del poema en prosa en un siglo que fue crucial para su surgimiento, aunque también alcanza a hacer atisbos sobre la producción desarrollada en el siglo XIX. Hay que tomar en cuenta un aspecto importante de la labor de Clayton: el hecho mismo de que estudia obras (como la aparición del *Telemaco*, de Fenelón) que serán pioneras en cuanto a ejercer una rebelión sobre la tiranía del verso. De ahí que Clayton también señale sedimentos del poema en prosa en las propias sagradas escrituras, tal como lo hicieron otros estudiosos del género: Cherel, Bernard, etc., quienes vieron en la *Biblia* uno de los antecedentes más remotos de esta forma poética. Si bien Clayton también acepta que el origen del poema en prosa se dio en la Francia decimonónica, es convincente al afirmar que sus orígenes se remontan a otras tradiciones literarias, incluida la hebrea. Recuérdese que estudios sobre las *Palabras de un creyente*, de Lamennais, han destacado la influencia de los *Salmos* bíblicos en la construcción de esta famosa obra, tanto en sus rasgos estilísticos como en los formales. El riesgo crítico de Clayton, pues, fue haber enunciado aspectos que después serían determinantes para la delimitación categorial del poema en prosa, como ese que señalaba a la propia prosa permeable ya a la inclusión de elementos líricos o, a la inversa, como ese espacio lírico que empieza a ser permeable a lo narrativo. Es importante mencionar que, en nuestra tesis, la postura adoptada sostiene precisamente que el poema en prosa es una evolución de la poesía y no a la inversa, esto es, una evolución de la prosa, de ahí que, en esa evolución, se haya convertido en poema en prosa para luego evolucionar hacia otras

formas poética y otras narrativas, en especial al microrrelato, desde donde este adquiere su autonomía y constitución genérica y formal.

De 1959 es la tesis doctoral de John Simon, *The prose poem as a genre in Nineteenth-Century European Literature*, que, aunque no se publicó hasta 1987, fue consultada como una referencia importante para la reconstrucción del género en el siglo diecinueve. El de Simon es un análisis comparativo entre las diferentes tradiciones literarias que abrevaron en esta novedosa forma de poesía. El poema en prosa para Simon significó una evolución importante de la poesía tradicional, cuyos practicantes tenían que ser claramente definidos y analizados a la luz no sólo de su propia historia lírica, sino también del resto de las historias poéticas europeas. Pese a que el recorrido comparativo y la consignación de nombres de autores relevantes del género resulta acuciosa, la obra de Simon no ofrece un planteamiento teórico significativo o una definición bien delimitada de lo que es el poema en prosa en sí mismo, tal vez debido a que, por las fechas de redacción de la tesis, no existía todavía un consenso en cuanto a la delimitación precisa de un género que, si bien ya era practicado por un nutrido número de poetas, todavía estaba al margen del género lírico tradicional. Esto mismo le sucedió, casi dos décadas antes, a Albert Cherel con su libro *La prose poétique française (La prosa poética francesa)*, obra sin duda importante sobre el género, pero que careció de un acercamiento teórico más profundo con respecto a las características formales de este. Cherel no hace distinciones tan claras entre prosa poética y poema en prosa, sino que incluye dentro del término prosa poética toda manifestación lírica que se presente en prosa, aunque hay algunos casos en los que, aun tomados con las herramientas teóricas que poseemos en la actualidad, sí son ambiguos en su definición. Es de notar, sin embargo, que Cherel y Simon, pese a que no fueron prolijos en sus formulaciones teóricas, sí ofrecieron una gama importante de autores y obras que después resultarían fundamentales para seguir la pista al poema en prosa a través de su historia, tanto de Europa como particularmente

de Francia, país que sigue siendo el referente del género por la nutrida cantidad de autores que lo cultivaron.

Entre los estudios importantes sobre el poema en prosa resulta muy esclarecedor el llevado a cabo por Pierre Moreau, quien estudia el poema en prosa anterior a la producción creativa de Baudelaire y señala como uno de sus principales exponentes el *Gaspar de la nuit* de Aloysius Bertrand. En su libro *La tradición francesa del poema en prosa antes de Baudelaire* (1959), Moreau intenta una definición del poema en prosa tomando en cuenta tres aspectos que el autor considera los más relevantes para su delimitación genérica: ritmo, estilo e inspiración. Estos tres aspectos, si bien son muy generales, contribuyen a la demarcación de una forma literaria que no había sido aún tratada con el rigor exigible. El mismo Moreau, en la reedición de su libro diez años después, en 1969, hace un estudio comparativo entre el poema en prosa y la narrativa más reciente, conocida como *nouveau roman*, lo que no hace sino poner en peligro la autonomía del género en tanto que, como sospechaba la propia Suzanne Bernard, este estaría ligado más a lo narrativo que a lo poético, lo que refutamos en nuestra tesis. Sí es destacable, por otro lado, el análisis comparativo de Moreau entre Bertrand y Baudelaire, así como de la concepción musical que Moreau encuentra en *El spleen de París*, de 1869, una de las obras capitales de Baudelaire. En *El spleen de París*, conformado por una serie de textos en prosa, el autor confiesa la influencia de Bertrand, al tiempo que deja entrever la creación de un nuevo género poético:

Tengo una pequeña confesión que hacerle. Hojeando por lo menos una vigésima vez el famoso Gaspard de la Nuit de Aloysius Bertrand (¿acaso un libro que conocemos usted y yo y algunos amigos no tiene todo el derecho a ser llamado famoso?), se me ocurrió intentar algo parecido y aplicar a la descripción de la vida moderna -mejor dicho, una vida moderna y más abstracta- el procedimiento que él aplicó a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca. ¿Quién no ha soñado el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin

rima, tan flexible y contrastada que pudiera adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia?¹⁰⁷

Monique Parent, estudiosa también de esta innovadora forma poética, dedica una monografía (1960) a la disección de lo que sería la técnica utilizada por este organismo textual, basándose principalmente en dos autores a quienes dedica sendos apartados: Charles Péguy y Saint-John Perse. En su apartado sobre la técnica, el más ambicioso de los tres, Parent afirma la relación del poema en prosa con lo propiamente lírico, para de este modo liberarse de su naturaleza puramente narrativa, especialmente resuelta en la prosa poética. Si bien el poema en prosa tiene rasgos narrativos evidentes, que serán los que después evolucionarán para constituirse en la forma del microrrelato, su esencia, según Parent deja claro, es lírica, no narrativa. Asimismo, Parent advierte como características del poema en prosa la misma brevedad, lo que críticos como R. G. Cohn, estudioso de Baudelaire, refiriéndose específicamente a *El spleen de Paris*, no hace sino ratificar cuando escribe: “Cuando... las más chirriantes páginas de Baudelaire en *El spleen de Paris* se extienden más de un par de páginas, uno se da realmente cuenta de la violación de las reglas del juego.”¹⁰⁸ Cohn señala que más de un par de páginas es una excepción para la extensión normal de un poema en prosa, que generalmente no pasa de una página, brevedad que también se constituirá como una característica esencial del microrrelato. Parent observa también esta misma brevedad en *Anábasis*, libro de Saint-John Perse, que disecciona en su monografía sobre el poema en prosa y que considera el mayor libro de Perse en el ámbito lírico, cuando no era otra cosa que un libro de poemas en prosa.

Louis Guillaume pone, por su parte, el acento en la hibridación del poema en prosa, aspecto crucial tanto para entender sus rasgos constitutivos como su génesis y evolución dentro

¹⁰⁷ Charles Baudelaire, *El spleen de Paris*, http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles_Baudelaire/Charles%20Baudelaire%20-%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf p. 3. Fecha de última consulta: 27 de septiembre de 2016.

¹⁰⁸ R.G. Cohn, “A poetry-Prose Cross”, en M. A. Caws y H. Riffaterre (eds.), *The prose poem in France: Theory and practice*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, 135-162, p. 140.

del ámbito lírico. La hibridación ha sido un rasgo ponderado incluso por las teorías posmodernas y en Guillaume, poeta también, será fundamental para entender la nueva forma poética. Para Bertrand, recordemos, una de las características distintivas era la brevedad, aspecto que Guillaume, si bien no desecha, no pone en un primer plano. En donde sí coinciden es en la triada de poetas fundadores y practicantes: Bertrand, Baudelaire y Rimbaud. En realidad, la coincidencia en la elección de estos tres autores se irá haciendo también canónica. Los teóricos no podrán pasar desapercibida la aportación que hicieron tanto para la creación del poema en prosa como para su misma evolución, pues en ellos está marcado el origen (Bertrand), la consolidación (Baudelaire) y su evolución (Rimbaud) hacia otras formas poéticas e incluso vertientes de escritura en general. El propio Guillaume, como poeta, fue practicante del poema en prosa, que extendió desde el surrealismo, en una primera etapa, hasta los poemas de corte más bien neorromántico de su etapa final. Como todo poeta que es a su vez crítico literario, Guillaume puso en práctica muchas de las conceptualizaciones que hizo sobre el poema en prosa en su propia producción lírica, incluidos aspectos del paisaje urbano o campestre que solía describir en su poesía. Aunque su influencia mayor fue el surrealismo, es notorio ver en su obra la presencia de Baudelaire, en especial de *Pequeños poemas en prosa*, y de Rimbaud, sobre todo el de las *Illuminaciones*. A partir de esta absorción, escribe su célebre ensayo sobre la evolución del poema en prosa desde Aloysius hasta los más recientes autores. Su poesía cumple con esos tres aspectos que él mismo señalaba en los autores nombrados: autonomía (una pieza de prosa independiente), libertad (debe ser un poema no más narrativo que demostrativo, no debe ser una anécdota o una historia, o un cuento o una fábula, sino un poema solamente) y brevedad (basándose en la sentencia baudelariana de que un poema en prosa debe tener una gran economía en su significación).

Anna Caws y Hermine Riffaterre publicaron en 1983 un libro clave para entender el origen, los antecedentes y la evolución del poema en prosa en la tradición francesa: *El poema en*

prosa en Francia: teoría y prácticas [The prose poem in France: theory and practice], estudio que editaron y fue publicado en Estados Unidos. En este libro someten a discusión los temas más importantes en torno al género que, ya por esta época, empezaba a ocupar un lugar importante en la lírica no sólo francesa, sino también norteamericana y del resto del mundo. El libro explora un nutrido número de aspectos de interés con el fin de abarcar lo más relevante del género. Se inicia con un estado de la cuestión en que básicamente se pregunta por qué surge Francia y no en otra tradición literaria, además de su justificarlo. Luego aporta una definición del género y ofrece un recorrido por un *corpus* crítico de total relevancia para su análisis e interpretación. Siguen después dos aproximaciones contextuales al poema en prosa francés, en donde se enfatiza el término “poesía sin verso”. Posteriormente se dedica un capítulo a su aspecto práctico y, finalmente, se hace un estudio particular de poetas que fueron y han sido relevantes para el desarrollo del género en Francia. Por supuesto, los nombres de Baudelaire y Rimbaud se encuentran en el centro de estos análisis, principalmente en lo que concierne a sus aportaciones formales y a su influencia en la evolución del género. Este volumen de Riffaterre y Caws se convirtió en un referente porque, además, enfatizó un aspecto que sería clave no sólo para entender al poema en prosa en sí mismo, sino para comprender después la definición y características del microrrelato: el aspecto intertextual. La intertextualidad, que ha sido materia de estudio constante en los textos literarios contemporáneos, se ha convertido también en un rasgo definitorio del poema en prosa y también del microrrelato, organismo textual que, por sus cualidades intrínsecas, la utiliza para poder ofrecer una riqueza más amplia de lecturas al público lector. Sin la explotación de este recurso intertextual, la brevedad de un texto podría ser, lejos de un beneficio, un acicate para la multiplicidad de sus sentidos y mensajes, de ahí que esta herramienta se haya convertido en una parte inmanente de ambos géneros.

En 1983, Stephen Fredman publicó un libro muy importante para el *corpus* teórico y crítico del poema en prosa: *Poet's prose: The crisis in American verse*. Con este libro, Fredman se

convierte en el primer académico en dedicar un estudio enteramente al poema en prosa norteamericano, centrándose en la obra de William Carlos Williams (principalmente en *Kora en el infierno*), Robert Creeley (*Presencias: un texto para Marisol*) y John Ashbery (*Tres poemas*). Con su aproximación a estos poetas, Fredman explica por qué algunos autores norteamericanos se han decantado por la escritura del poema en prosa a fin de escapar de los encorsetamientos a los que confina el verso tradicional, pero, sobre todo, para subvertir esa idea de que los elementos prosísticos son impermeables a la lírica. Una de las aportaciones importantes de Fredman consiste en haber evidenciado la crisis por la que atravesaba la poesía de ese momento, además de hacer un análisis acucioso sobre los debates teóricos relacionados con el lenguaje, la textualidad y el discurso. En Fredman también es notorio, viendo su estudio desde la distancia, que la práctica del poema en prosa en los autores que estudia es marginal, o esporádica, lo que, por extensión, se ve que sucede en el resto de los poetas como una constante muy particular del poema en prosa de ese momento en la tradición literaria estadounidense. Quizá lo más importante de la contribución de Fredman a la teoría del poema en prosa radica en proponer esta forma literaria como uno de los géneros que más problematizan los límites genéricos. El poema en prosa, como sabemos, tiene como principal característica romper con las fronteras de tipo narrativo y poético, y convertirse en un híbrido que requiere una definición nominal y genérica distinta. La obra de Fredman, que tiende un diálogo con lo hecho ya por los franceses, no hace sino darle al poema en prosa mayor consolidación como género en sí mismo, una expresión lírica autónoma y con sus propias reglas estilísticas y estéticas, tal como hicieron los teóricos franceses con su propia tradición.

Luc Decaunes es autor de una notoria antología del poema en prosa, *Le poème en prose. Anthologie (1842-1945)*, publicada en Paris, Seghers, 1984. En su delimitación del género, en el prefacio de la antología, Decaunes reivindica rasgos definitorios del poema en prosa que posteriormente serían invariablemente aplicados al microrrelato como, por ejemplo, la

concisión, la simplicidad y la sobriedad.¹⁰⁹ Fue el propio Decaunes quien, a raíz de esta precisa definición, enmendó la apreciación hecha anteriormente por Chapelan en su antología sobre el poema en prosa, en la que dividía la historia del género prácticamente en dos: por un lado, la edad clásica y, por otro, los contemporáneos, siempre en consonancia con la prosa poética. Decaunes, sin embargo, realiza la división en tres capítulos: cuatro predecesores, la primera edad y la segunda edad.¹¹⁰ Insistió reiteradamente Decaunes en la escisión habida entre el poema en prosa y la prosa poética, de ahí que sus teorizaciones resulten ahora muy útiles para poder apreciar la evolución del poema en prosa hacia otras formas narrativas confluyentes y no hacia la propia evolución intrínseca de la poesía, como lo habría sido de seguir la línea de la prosa poética, que prácticamente no mutó o derivó hacia ninguna otra forma lírica. Decaunes, en su refutación a la perspectiva de Chapelan, no hace sino remontarse a los acercamientos de la prosa bíblica, que imprime, por su propio ritmo y su plasticidad metafórica, una vocación eminentemente poética, lo que se observa claramente en la obra de un poeta como Lamennais, antologado tanto por Chapelan como por Decaunes.¹¹¹ En Lamennais se prueba, como advirtió el estudioso Labouret Guilhem y corroboraron Decaunes y el mismo Chapelan, la herencia bíblica que tanto influyó creativamente al desarrollo de la liricidad en la prosa e, incluso, viceversa. La corrección de Decaunes a Chapelan es crucial para confirmar el origen y la evolución intrínseca del género en la nueva percepción que tendría en el siglo XIX, cuando irrumpen los tres autores hasta hoy considerados sus pilares: Bertrand, Baudelaire y Rimbaud, que sin duda merecen un análisis particular.

¹⁰⁹

<http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier4/textes/7vandenbergh.pdf> Fecha de última consulta: 1 de octubre de 2016.

¹¹⁰ Steven Monte, *Invisible fences: prose poetry as a genre in French and American literature*, op. cit., p. 231.

¹¹¹ Carla Van Den Bergh, “Le poème en prose en versets”, en <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier4/textes/7vandenbergh.pdf>, pp. 101-102. Fecha de última consulta: 1 de octubre de 2016. Apareció en *Questions de style*, n° 4, 2007, p. 97-113, 27 mars 2007.

Jonathan Monroe publicó *A poverty of objects: the prose poem and the politics of genre* en 1987. Extenso libro de casi 400 páginas, el de Monroe es un importante estudio que inicia con un análisis comparativo del poema en prosa y el fragmento romántico, donde encuentra este especialista parte de los orígenes de este género. En Monroe ya se aprecia la postura de considerar el poema en prosa no como una forma dependiente de otros géneros (la fábula, el propio relato), sino como una expresión literaria independiente y totalmente autónoma del resto de las propuestas literarias, sin dejar de considerarlo todavía como un género que podría prestarse a cumplir dos roles distintos, uno cercano a la poesía y otro al discurso narrativo, siendo esta dualidad precisamente una de sus características más importantes. Conviene advertir que la conformación del género del microrrelato gravita también sobre estas premisas: su tipología genérica depende mucho del rol mayoritario que desempeñe el género que más sobresalga en un determinado texto. Si, por ejemplo, se analiza en la actualidad un poema en prosa teniendo como base ya clara la existencia de un microrrelato, entonces tendrá que destacarse qué elementos son los que más sobresalen en dicho texto para valorar si efectivamente es un poema en prosa (de tener más elementos líricos) o un microrrelato (de poseer más elementos narrativos). Antes, el poema en prosa cumplía, según se desprende del análisis de Monroe, dos roles al mismo tiempo y podía ser considerado, para decirlo más claramente, o bien un poema en prosa más narrativo o bien un poema en prosa más lírico. En la actualidad, la descendencia genérica (de la que derivó el microrrelato) no solo ha cambiado el perfil genérico del poema en prosa (que es, en sí mismo, un poema, pero escrito en la forma de la prosa), sino también del microrrelato (que surgió de la evolución de los elementos narrativos del poema en prosa, pero que en la actualidad se constituye de forma independiente en un texto mayoritariamente narrativo). Monroe utiliza, además, un aspecto relevante que se agregará después a la conformación teórica del poema en prosa: la naturaleza polifónica de esta forma poética que Monroe toma de las tesis bajtinianas sobre la polifonía de la novela.

Margueritte Murphy escribió en 1992 un libro también muy importante para la tradición del poema en prosa: *A tradition of subversion. The prose poem in English from Wilde to Ashbery*. En este amplio estudio, Murphy reconoce el legado de la tradición francesa del poema en prosa, pero también destaca la aportación muy particular de Norteamérica a otras tradiciones practicantes del género. Procede aclarar que Estados Unidos, junto con Francia, es el país que más contribuciones ha hecho a la evolución del poema en prosa, incluso teóricamente, y esto Murphy lo reconoce cuando analiza la obra de los autores más representativos del género, en especial la aportación del propio Oscar Wilde. Murphy provee, a lo largo de su análisis, algunas herramientas útiles para leer los poemas en prosa, sin importar a qué lengua o tradición literaria se refiera, porque en realidad la autora considera desde un principio la universalidad del género y sus alcances dentro del ámbito literario. Uno de los argumentos principales de esta teórica de la literatura es haber contribuido a definir el poema en prosa como uno de los géneros subversivos por excelencia, afirmando que una de sus características principales es haber conseguido reunir en un mismo espacio textual tanto lo viejo (la prosa y la poesía tradicional) como lo nuevo (esto es, las nuevas formas que subvertían a estos dos géneros, sin los cuales no podría subsistir). Como otros autores, Murphy señala la calidad andrógina del género, hace un recorrido sobre cómo éste fue absorbido por los poetas decadentes de Estados Unidos y luego, utilizando las herramientas teóricas de Bajtin, exploró su naturaleza subversiva y polifónica. La parte principal del libro se centra en el estudio de *Kora en el infierno*, de William Carlos Williams, *Tender buttons*, de Gertrude Stein, y *Tres poemas*, de John Ashbery, además de incluir muchos ejemplos notables de poemas en prosa dentro de la tradición norteamericana, concluyendo finalmente que el género se caracteriza por sus radicales y experimentales posibilidades, lo que sería benéfico después para la propia evolución del poema en prosa hacia el microrrelato, del que, ya lo hemos dicho, deriva.

En 1995 apareció *Lire le poeme en prose*, de Michel Sandras, considerado un libro divulgativo por enmarcarse en el currículo escolar francés, pero importante para enriquecer el

corpus teórico del poema en prosa. Con una mirada analítica minuciosa, Sandras describe las similitudes y diferencias entre lo que conocemos como prosa poética, libros en prosa, cuentos, fábulas, verso libre y poemas en prosa, definiendo y delimitando a cada uno del resto de sus géneros coetáneos. Las distintas formas que adopta la lírica son interpretadas a partir de los estudios más esclarecedores y significativos hechos a las obras desde siglo XVIII hasta nuestros días. Asimismo, Sandras disecciona, en cada una de estas formas, los aspectos esenciales, temáticos y estructurales de la poética del poema en prosa. Al respecto, una de las principales aportaciones de Sandras es la reiteración de una de las características que definen al poema en prosa: la ambigüedad, característica que después definirá también, como se verá en el capítulo correspondiente, al microrrelato. El propio Sandras escribe: “The definition of the prose poem is not certain; it is still undefined; there are only affinities which exist between the verse poem and the prose that defines it.”¹¹² De acuerdo con Sandras, si un verso tiene resonancias poéticas, aunque se presente en la forma de la prosa, tiene que considerarse poema en prosa y no verso libre. En la evolución del poema en prosa a microrrelato observaremos cómo este último se despojará de estas resonancias poéticas a las que alude Sandras para entonces entroncar en lo puramente ficcional o narrativo.

Yves Vadés, en su libro *El poema en prosa y sus territorios (Le poème en prose et ses territoires)*, de 1996, una antología bien documentada y representativa en su acercamiento a este género, ofrece una muestra importante de los autores más destacados del poema en prosa (Bertrand, Baudelaire, Rimbaud) y una visión en cierto sentido paradójica sobre la delimitación y definición de esta forma poética. Su visión es paradójica en el sentido que define lo paradójico del poema en prosa, que no es prosa poética –escribe Vadés– ni verso libre, ni tampoco prosa o narrativa (descriptiva o no), sino poema en prosa, con lo cual Vadés le brinda autonomía e independencia.

¹¹² Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, París, Dunod, 1995, p. 94. (“La definición del poema en prosa no es definitiva; está todavía indefinida; hay sólo afinidades que existe entre el poema en verso y la prosa que la definen.” La tradición es nuestra).

En su antología, Vadés señala el año 1917 como el recomienzo del poema en prosa, cuya práctica empieza a ser más sistemática y con nuevos bríos, tal como lo demuestra la irrupción de Max Jacob en el referido escenario poético. Con Jacob el poema en prosa se impone como una forma poética más independiente y, además, como uno de los medios de expresión de mayor asiduidad por parte de los autores de la época. En la antología, pues, Vadés considera propicio ofrecer una perspectiva histórica de las principales colecciones de poemas en prosa desde el Romanticismo hasta principios de la década de los ochenta de pasado siglo con el fin de que el lector pueda comprender más detalladamente el escenario en que el poema en prosa se fue consolidando con el tiempo. La primera parte del libro, en consecuencia, presenta un panorama histórico de los libros de poema en prosa más significativos desde el Romanticismo, así como sus elementos poéticos constitutivos, para poder profundizar en los límites y estructura del género mismo. La parte segunda es ya en sí misma una antología temática que incluye tanto textos de autores conocidos, clásicos incluso (como los mencionados Bertrand, Baudelaire y Rimbaud), como autores nuevos con una obra de calidad. Con estos planteamientos, la antología de Vadés, se convirtió en una obra de referencia y de lectura obligada, junto con la de Decaunes, para quienes buscaban las coordenadas sobre el origen, evolución y autores más destacados del poema en prosa.

Natalie Vincent-Munnia publicó *Les premiers poemes en prose* en 1996. Es un estudio sin duda muy completo sobre la genealogía del poema en prosa, al que Vincent-Munnia le atribuye incluso un origen influenciado por el periodismo, a la vez que insiste en la importancia que tuvo Baudelaire en el impulso y consolidación del género cuando éste todavía no era bien visto por la crítica tradicional. Uno de los grandes aciertos que la crítica reconoce a la obra de Vincent-Munnia es haber dado un lugar especial a la prehistoria del poema en prosa.¹¹³ Normalmente, los

¹¹³ Trina Marmarelli, "Other voices: strategies of spatial, temporal and psychological distancing, in the early French prose poem", *Pacific Coast Philology*, vol. 40, núm. 1 (2005), pp. 57-76 (57).

orígenes del poema en prosa parten de dos autores fundamentales: por un lado, Aloysius Bertrand, autor del ya famoso *Gaspar de la nuit*, y, por otro lado Charles Baudelaire, con sus *Pequeños poemas en prosa*. Sin embargo, han merecido poca atención otros autores que realmente tienen un papel relevante en la génesis del género, como Évariste Parny, Alphonse Rabbe y el propio Bertrand. De este último habría poco de qué hablar por ser un autor ampliamente citado en los estudios sobre el poema en prosa, pero sobre Parny y Rabbe sólo ha hecho mención la crítica muy especializada. Las *Canciones de Madagascar (Chansons madécasses)*, por ejemplo, de 1787, un libro de extensión breve, son consideradas un claro antecedente de las obras posteriores clásicas del género, en especial del *Gaspar de la nuit*. Con Alphonse Rabbe sucede lo mismo; su *L'Album d'un pessimiste*, publicado póstumamente en 1835, se constituye igualmente en uno de los antecedentes de esta forma literaria, considerando que el *Gaspar de la nuit*, de Bertrand, comenzó a venderse en 1836, pero no fue publicado sino hasta 1842, luego de su muerte por tuberculosis.

En la misma línea, en cierto sentido, se encuentra el trabajo de Michel Deville, quien hizo una aportación ciertamente significativa al género con su libro *The american prose poem: poetic form and the boundaries of genre (El poema en prosa norteamericano: forma poética y límites de un género)*, publicado en 1998, en el que destaca, como otros estudiosos ya vistos, los aspectos característicos de esta forma literaria: la naturaleza subversiva, híbrida y liminar. El estudio de Melville destaca por ser en realidad el primer trabajo dedicado exclusivamente al poema en prosa en este país. Dedicó una atención considerable a los poetas ya canónicos, como cualquier estudio serio debe hacerlo, pero además acertó también al dedicarle atención a los autores menos conocidos, tales como Sherwood Anderson, Kenneth Patchen, Russell Edson. Estos tres autores son, hoy por hoy, y gracias en gran parte al estudio de Deville, poetas canónicos del poema en prosa. Anderson es autor de *Mid-American Chants*, de 1918, colección de cuarenta y nueve poemas de los que dieciocho son poemas en prosa. El caso de Patchen es más complicado

porque nunca, antes de Deville, fue considerado justamente por la crítica ni por los poetas de su generación, aun cuando su poesía, más allá de sus rasgos sociales y románticos, contenía en sí misma un alto valor estético. Por su parte, Russell Edson tiene un libro, ya canónico, de poemas en prosa, *The tormented mirror*, que alcanzó gran popularidad entre críticos y lectores. Con *The american prose poem*, Deville realiza un balance sobre esta novedosa forma literaria, contribuyendo a consolidarla y darle una carta de permanencia en la tradición; además, con la enunciación de las características que definen al poema en prosa (hibridez, subversión, etc.), abre la puerta para el egreso (en este caso del microrrelato, como después se daría) de otras maneras de expresión literaria. Sin esta visión impresa por Deville, quien se propuso hacer el poema en prosa un objeto de estudio serio por parte de los académicos (que se habían mostrado indiferentes o, incluso, lo menospreciaban), el poema en prosa no habría alcanzado la notoriedad crítica conseguida hasta ahora. Son estos trabajos los que, por tanto, vienen a redundar en más estudios críticos y rigurosos, no solo sobre el poema en prosa como forma poética nueva en sí misma, sino también en la atención que, debido a esto, empezaron a tener poetas que en su momento pasaron desapercibidos, como los ya nombrados anteriormente u otros como Charles Simic, Clark Coolidge, Lyn Hejinian, James Sherry, Charles Bernstein, Ray di Palma, Maxine Chernoff y Amy Gerstler.

En el año 2000, Steven Monte publicó *Invisible fences: prose poetry as a genre in French and American literature*. En esta obra, Monte, aprovechando el legado crítico de otros autores sobre el género, sitúa el poema en prosa en una perspectiva histórica y teórica, llevando a cabo un estudio comparativo entre lo generado tanto en la tradición francesa como en la norteamericana, acentuando siempre la flexibilidad del género para poder cruzar fronteras que entran o salen del ámbito de lo lírico y viajan hacia otros géneros literarios, incluidos los narrativos o ficcionales. Monte parte del principio de subversión de esta forma literaria para así darle una categoría de flexibilidad formal que la pueda hacer moverse en otras formas de expresión o evolucionar hacia

un género nuevo, tal como ocurriría después con el microrrelato. Aunque Monte combina tanto la perspectiva historicista y la teórica, la primera sobresale sobre la segunda, como en la mayoría de estos estudios, debido a que, teóricamente, le resulta difícil definir el poema en prosa, precisamente por su calidad subversiva e híbrida. Ahora bien, lo destacable del estudio de Monte es que, por primera vez, se enfatiza la importancia de comparar dos tradiciones (la norteamericana y la francesa) sin las cuales el poema en prosa no sería lo que es en la actualidad. Este análisis incluyó, por ejemplo, un estudio comparativo entre “La soledad” de Charles Baudelaire y “El sistema” de John Ashbery. La minuciosa reflexión de Monte sobre estos dos poemas confirman y trasladan al lector la teoría de que la naturaleza del poema en prosa fue revolucionaria para poder entender la evolución tanto de la poesía en sí misma como de la manera individual de leerla. La lista de autores que estudia son Emerson, William Carlos Williams, T.S Eliot, Gertrude Stein y Ashbery, por el lado norteamericano, y por el francés, Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarmé y Max Jacob, poetas que Monte considera fundamentales y fundacionales del poema en prosa, además de relacionar poetas que, como se sabe, serán posteriormente piedras angulares para la formación del género del microrrelato, en especial Baudelaire, quien se ha convertido en el eje toral del origen y formación del microrrelato tanto en la tradición europea como en la latinoamericana.

Dentro de la tradición española se encuentran tres especialistas del género que han hecho aportaciones significativas al poema en prosa. El primero de ellos es Pedro Aullón de Haro, quien ha escrito «Ensayos sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española», de 1979, y una «Teoría del poema en prosa», de 2005, sus aportaciones más significativas sobre el género. Aullón de Haro lleva a cabo no sólo un recorrido histórico del poema en prosa en lengua española, sino que también se centra en la cuestión misma del género y sus propias características que, para el crítico, son la brevedad y la integridad; realiza asimismo un deslinde del poema en prosa y sus influencias narrativas, aunque advierte que pueden

atisbarse, en ciertas tipologías del poema en prosa, evidencias de discurso narrativo que no se pueden valorar desde una perspectiva puramente lírica. Aullón de Haro basa sus inquisiciones en de la obra de dos poetas españoles importantes, Cirlot y José Ángel Valente, a quienes considera sobresalientes practicantes del género.

Una de las más valiosas aportaciones al estudio del poema en prosa en lengua española es el realizado por María Victoria Utrera Torremocha en su libro *Teoría del poema en prosa*, de 1999. En él, Utrera Torremocha ofrece un amplio panorama teórico sobre el poema en prosa y una visión global de su génesis, desarrollo y consolidación, partiendo de su origen extranjero, para después centrarse en lo producido en España y Latinoamérica. Se ha considerado, por eso mismo, más una historia del poema en prosa que un libro puramente teórico, pero en realidad los elementos teóricos que ofrece para entender al género son suficientes si se considera al poema en prosa una forma a un tiempo unitaria, pero a la vez convergente de otras modalidades literarias, tanto las que ayudaron a su formación como aquellas otras (tal es el caso del microrrelato) que lo hicieron evolucionar.

Marta Agudo Ramírez ha hecho también una contribución relevante al género con una tesis sobre el poema en prosa y el fragmento en la literatura española del siglo XIX, titulada *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Situación europea y su especificación en España*¹¹⁴. En su tesis, Agudo analiza los géneros desde la teoría romántica, la concepción misma de la poesía en este periodo, centrándose en España, la situación del poema en prosa español decimonónico, sus *corpus* críticos y un análisis comparativo entre poema en prosa y prosa poética, las dos formas literarias que intentaban encontrar, en su momento, su propia definición y delimitación genérica.

¹¹⁴ Marta Agudo Ramírez, *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Situación europea y su especificación en España*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.

Finalmente, es importante mencionar a Benigno León Felipe, quien ha escrito sistemáticamente sobre el poema en prosa en España. Es autor de una antología del género, que derivó de su tesis doctoral *El poema en prosa en España: 1940-1990*, que le ha servido como base para seguir explorando las manifestaciones de esta forma literaria en los mismos autores que estudió en su tesis, dividida en dos partes, una que conformaba la parte teórica y crítica, y la otra dedicada a una nutrida antología de textos y autores más relevantes.

3.2. Orígenes

El objetivo de señalar los orígenes del poema en prosa, luego de haber ofrecido un panorama sobre el estado de la cuestión del mismo, tiene como finalidad el poder analizarlo desde su propio contexto para, de esta forma, delimitarlo de otros géneros vecinos, principalmente de la prosa, que es su forma escritural más próxima. En sus inicios, el propósito de establecer las fronteras entre poesía y prosa era un imperativo que desembocaría en la formación de un género independiente: el poema en prosa. Algunos teóricos han insistido en que el poema en prosa surge del intento por producir textos en prosa que tuvieran algunos elementos poéticos, aunque también esto conllevaba la idea a la inversa, esto es, la producción de textos poéticos que tuvieran componente de prosa. Este principio resultará importante cuando se considere la relación que existe entre el poema en prosa y el microrrelato, encontrándose este último, en más de un sentido, más cercano a la prosa que a la poesía, lo que significa entonces que se trata de un texto que, despojado de sus elementos poéticos, potenciará su componente narrativo o ficcional. En su origen, los textos en prosa infiltrados de elementos poéticos se denominaron prosas poéticas. De este modo fue como se inocularon en el género narrativo aquellos elementos líricos que los convertirían en esa forma, hoy conocida como “prosa poética”, que empezaría a ser muy practicada a mediados del siglo XIX. Aunque la prosa poética (considerada la forma más cercana al poema en prosa) surge de una manera más concreta

y práctica en el siglo XIX, los teóricos del poema en prosa han tenido que recurrir incluso a las fuentes clásicas en su afán por encontrar las raíces de esta forma genérica. Por ejemplo, Jeffrey Walter, en su libro *Poetics antiquity*, indaga en la antigüedad clásica y encuentra, de alguna manera, los cimientos de la prosa poética en la prosa literaria griega:

But since there was no such thing as epideictic prose of any kind before the later sixth and early fifth centuries B.C., it is probably much more true to say that what was being invented was a kind of prose poetry, or indeed a kind of free verse, and that it was being invented not only by sophists but also by philosophers and historians. Because of writing's impact on the realm of epideictic, the requirements of meter had been loosened, and what developed was a mode of rhythmic discourse that relied on schemes—such as repetition, symmetry, opposition, and balance— that were in essence variations on the primitive, underlying principle of verse, namely isocolonic or parallelistic doubling. The prosodic units of composition, likewise, became the phrase and sentence (*kolan* and *periodos*) as opposed to the metrical line and strophe. In effect, the pre-Socratic philosophers developed a prose (or free verse) equivalent to Hesiodic wisdom-poetry; the historians an equivalent to Homeric tale-poetry; and the sophists, in occasion-bound sorts of epideictic like the *epitaphios*, an equivalent to lyric poetry. By the later fifth and early fourth centuries, of course, epideictic prose became considerably more sophisticated, more elaborate, and indeed more obviously "written" and literary: the more forthrightly oral styles of Gorgias, Herodotus, and the pre-Socratics gave way to the complexities and subtleties of Isocrates, Thucydides, and Plato, who were (along with other fourth-century writers, such as Lysias and Demosthenes) to set the standards for Greek literary prose for centuries to come. Nevertheless, what these writers were producing with increased refinement and elaborateness was what their predecessors had produced: a rhythmic, epideictic prose built on fundamentally poetic principles of composition. In sum, the prose epideictic of the fifth and fourth centuries B.C. was a new kind of poetry, and was the embodiment of a new modernism, just as the lyric and dramatic verse of the seventh to fifth centuries had been.¹¹⁵

¹¹⁵ Jeffrey Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 25. ("Pero debido a que no hubo nada como la prosa epideíctica ni de cualquier otro tipo ni a finales del siglo sexto, ni a principios del siglo quinto antes de Cristo, es probable que sea mucho más exacto decir que lo que se inventó fue una especie de poesía en prosa, o de hecho, una especie de verso libre, y que estaba siendo inventado no sólo por los sofistas, sino también por los filósofos e historiadores. Por el impacto de la escritura en el ámbito de la epideíctica, los requisitos del metro se habían debilitado, y lo que se desarrolló fue un modo de discurso rítmico que se basó en esquemas - como la repetición, la simetría, la oposición y el equilibrio- que se encontraban en las variaciones de la esencia primitiva, el principio subyacente de verso, es decir, el doble isocolónico o paralelístico. Las unidades prosódicas de la composición, del mismo modo, se convirtieron en la frase y la oración (*Kolan* y *periodos*) en comparación con la línea métrica y la estrofa. En efecto, los filósofos presocráticos desarrollaron una prosa (o verso libre) equivalente a la

John Ivan Simon, por su parte, señala la trayectoria evolutiva del componente poético de la prosa, haciendo la distinción entre la prosa poética (esto es, la aspiración de la prosa de contener elementos de la poesía, como indica Rifatterre) y la prosa tradicional, basándose en las conceptualizaciones de escritores clásicos como Aristóteles, Platón (en sus *Diálogos*) y, después, el propio Quintiliano¹¹⁶. Así pues, es en la herencia griega y latina donde se encuentran los sedimentos de la evolución de los géneros, así como las primeras reflexiones y definiciones de los mismos, como se vio en el primer capítulo. En lo que respecta a la tradición occidental y oriental, la *Biblia* también es reconocida como una de las fuentes principales de desarrollo de las narrativas universales al contener pasajes en los que es claro el mestizaje entre prosa y poesía, llegándose a identificar en ello momentos en que la prosa alcanza niveles poéticos, como sucede con los *Salmos*, que constituirían un punto de partida para la prosa poética e, incluso, se pueden considerar ahora los sedimentos del poema en prosa actual. Tomando como referencia el Salmo 23, acaso el más penetrante y lírico de todos, pueden apreciarse sin duda estas cualidades poéticas:

Jehová es mi Pastor, nada me falta.
Por prados de fresca hierba me apacienta.

Hacia las aguas de reposo me conduce,
y conforta mi alma:
me guía por senderos de justicia,
en gracia de su nombre.

sabiduría-poética de Hesiodo; los historiadores un equivalente a la poesía-cuentística homérica; y los sofistas, en cierto tipo especial de epideíctica como en los epitafios, en un equivalente a la poesía lírica. A finales del siglo V y principios del siglo IV antes de Cristo la prosa epideíctica se volvió considerablemente más sofisticada, más elaborada, y de hecho más obviamente "escrita" y literaria: los estilos abiertamente orales de Gorgias, Herodoto, y los presocráticos dieron paso a las complejidades y sutilezas de Isócrates, Tucídides y Platón, que fueron (junto con otros escritores del siglo cuarto, como Lisias y Demóstenes) los que sentaron las bases para la prosa literaria griega de los siglos venideros. Sin embargo, lo que estos escritores estaban produciendo con un mayor refinamiento y elaboración era lo que sus predecesores habían producido: una prosa rítmica epideíctica construida sobre los principios fundamentales de composición poética. En suma, la prosa epideíctica del siglo V y IV antes de Cristo, fue un nuevo tipo de poesía y fue también la realización de un nuevo modernismo, al igual que la poesía lírica y dramática lo habían sido durante los siglos VII y V¹¹⁶. La traducción es mía).

¹¹⁶ John Ivan Simon, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth Century European Literature*, New York and London, Garland Publishing Inc., 1987, pp. 10-14.

Aunque pase por valle tenebroso,
ningún mal temeré, porque tú vas conmigo;
tu vara y tu cayado, ellos me sosiegan.

Tú preparas ante mí una mesa
frente a mis adversarios;
unges con óleo mi cabeza,
rebotante está mi copa.

Sí, dicha y gracia me acompañarán
todos los días de mi vida:
mi morada será la casa de Yahveh
a lo largo de los días.¹¹⁷

En este sentido, Margueritte Murhpy también concede al influjo de la *Biblia* un valor inapreciable en la conformación y valoración conceptual de la prosa dentro de un contexto textual lírico, de ahí que en sus estudios sobre el poema en prosa en Oscar Wilde incluya esta referencia, señalando lo siguiente:

While some of Dowson's Decorations in Prose subvert the narrative conventions of the folk or fairy tale, Oscar Wilde's Poems in Prose choose as literary model the English Bible, specifically the parables of Christ. This choice may seem peculiar, given Wilde's great admiration for the prose of Pater and Ruskin, alternate models for poetic prose, and his knowledge and emulation of the French poets, especially Baudelaire. Nonetheless, Wilde, like many others of his time, including Pater, revalued the Bible for its poetic, that is, aesthetic qualities, and even ascribed Walt Whitman's vers libre to the English translation of the Bible. He claimed this translation suggested to Whitman "the possibility of a poetic form which, while retaining the spirit of poetry, would still be free from the trammels of rhyme and a definite metrical system." Presumably Wilde composed his Poems in Prose in the same spirit.¹¹⁸

¹¹⁷ *Biblia de Jerusalén*, Madrid, Editorial Española Desclée de Brouwer, 1975, p. 732.

¹¹⁸ Margueritte Murphy, *The tradition of subversion: the prose poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst, MA, University of Massachusetts Press, 1922, p. 34. ("Si bien algunas de las Decoraciones en prosa de Dowson subvierten las convenciones narrativas del cuento popular o de hadas, los poemas en prosa de Oscar Wilde eligen como modelo literario a la Biblia Inglesa, específicamente a las parábolas de Cristo. Esta elección puede parecer peculiar, dada la gran admiración de Wilde por la prosa de Pater y Ruskin, modelos alternativos de la prosa poética, y su conocimiento y emulación de los poetas franceses, especialmente Baudelaire. Sin embargo, Wilde, como

Puede considerarse, por consiguiente, que la combinación de los elementos poéticos en las prosas de estos textos antiguos (como son la *Biblia*, o la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, así como los textos egipcios antiguos, el poema de *Gilgamesh*, los textos cananeos, etc.) pone las bases fundacionales de lo que será, ya en el siglo XIX, el poema en prosa como se conoce en la actualidad.

Siguiendo esta cronología, y más cercanos en el tiempo, a finales del siglo XVI, por ejemplo, se puede apreciar esta contaminación de elementos poéticos mencionados en la obra de un poeta como John Donne, pues su prosa, que posee características barrocas, alcanza momentos de plenitud poética, con lo cual es difícil delimitarla en uno u otro género, como en el caso de sus *Verse letters*, donde pareciera que es la poesía la que quiere convertirse en prosa, cuando en realidad es a la inversa: son prosas (cartas) que aspiran o no quieren dejar de ser poemas:

Letters to Several Personages

Incerto

At once, from hence, my lines and I depart,
I to my soft still walks, they to my heart;
I to the nurse, they to the child of art;
Yet as a firm house, though the carpenter
Perish, doth stand: as an ambassador
Lies safe, howe'er his king be in danger:
So, though I languish, pressed with melancholy,
My verse, the strict map of my misery,
Shall live to see that, for whose want I die.

muchos otros de su tiempo, incluyendo Pater, revaloriza la Biblia por su poética, es decir, por sus cualidades estéticas, e incluso adscribe los versos libres de Walt Whitman a la traducción de la Biblia al inglés. Él afirma que dicha traducción sugirió a Whitman "la posibilidad de una forma poética que, conservando el espíritu de la poesía, permaneciera libre de las trabas del sistema fijo de rima y métrica." Presumiblemente Wilde compuso sus poemas en prosa con el mismo espíritu". La traducción es mía).

Therefore I envy them, and do repent,
That from unhappy me, things happy are sent;
Yet as a picture, or bare sacrament,
Accept these lines, and if in them there be
Merit of love, bestow that love on me.¹¹⁹

Lo que hace evolucionar a los géneros, cuando estos logran liberarse de las normas rígidas en las que se les quiere encorsetar, es la libertad. Kirby-Smith señala un florecimiento de esta libertad a principios del siglo XIX, que es cuando se da de forma más deliberada, aunque refiere que ya antes existían prosas ornamentadas y líricas, si bien, matiza, quienes las escribieron, nunca imaginaron que estuvieran componiendo poesía.

Historically, I consider only Works composed since the year 1800 as candidates for prose poetry. Others, looking for precursors, have pointed to the writings that I identified in chapter 7 as belonging to the biblical-anaphoraic line of free verse. As early as the seventeenth century there had been the sudden efflorescence of highly ornamented prose in English, but those who wrote it did not imagine themselves to be composing poetry. A hundred years later “Ossian” was well known on the European continent and in some quarters is –in its original or in translation- considered as prose poetry. There were other pseudotranslations imitative of or parallel to “Ossian” –supposed versions of Aztec hymns, Sanskrit chants, Inca epics, and so forth, in which “primitive” tone and simplified vocabulary proclaimed the work of a noble savage. Poetry composed in the French Alexandrine had become insufferably stiff and formal in the eighteenth century, and to some scholars the cultivation of lyrical or impassioned prose, by Diderot (who translated “Ossian”), Rousseau, and others, qualifies as prose poetry.¹²⁰

¹¹⁹E.K. Chambers (ed.), *The Poems of John Donne*, London, Lawrence & Bullen, 1896; Bartleby.com, 2012. www.bartleby.com/357/ Fecha de la última consulta: 10 de marzo de 2015). (“A simple vista, desde aquí, mis versos y yo partimos, /yo hacía mis simples caminatas, ellos hacia mi corazón; / yo hacia la enfermera, ellos hacia el niño artista; / sin embargo, como casa firme, pese al débil carpintero, / estoy de pie: como un embajador que descansa seguro / aunque su rey peligre: / Así, aunque languidezco, preso de melancolía, / mi verso, estricto mapa de mi miseria, / vivirá para ver aquello por lo que muero, / por lo tanto les envidio y me arrepiento / que desde mi infelicidad, felices cosas emanen, / aun así como una pintura o un simple sacramento / acepta estos versos y si en ellos encuentras / algún mérito de amor, deposita ese amor en mí”. La traducción es mía).

¹²⁰ Kirby-Smith, *The origins of free verse*, *op. cit.*, p. 260. (“Históricamente, considero sólo obras compuestas desde el año de 1800 como aspirantes a prosa poética. Otros, en busca de precursores, han señalado a los escritos que identifiqué en el capítulo 7 como pertenecientes a la línea bíblica anafórica del verso libre. Ya en el siglo XVII se había producido el florecimiento repentino de prosa muy ornamentada en inglés, pero los que la escribieron no se imaginaban a sí mismos como escritores de poesía. Cien años más tarde "Ossian" fue muy conocida en el

En estos autores se encuentra ya problematizado el conflicto de las fronteras entre los géneros y, por tanto, podrían ser considerados estos textos como reales precursores de los que posteriormente se constituirán como poemas en prosa, consolidados dentro de la tradición francesa, que es donde alcanzó en el siglo XIX su certificado de naturalización.

Es en la tradición inglesa y francesa decimonónica, pues, donde se hallan los primeros sedimentos del surgimiento del poema en prosa en la tradición occidental, esto sin contar a la tradición oriental (donde los textos sufíes, el *Corán*, etc., tuvieron su revelación más significativa). Efectivamente, en la prosa inglesa y francesa, la prosa artística y la “prosa adornada”, se dio ese fenómeno de contaminación de géneros. Por eso, Kirby-Smith afirma que esta intención de la prosa de las antiguas escrituras (incluida la bíblica) de aspirar a lo lírico, son el antecedente más directo de la prosa poética, primero, y, después, del poema en prosa, su continuador. La prosa poética y el poema en prosa fueron la primera rebelión de los géneros (el narrativo y el lírico) para ponerse en contacto, fundirse y, al mismo tiempo, problematizar la naturaleza genérica de los textos, al convertirlos en textos en realidad transgenéricos o travestidos, sobre todo si se piensa en una prosa que quiere ser poesía, como la prosa poética, y en una poesía que quiere ser prosa, como el poema en prosa y, después, su descendiente más directo: el microrrelato, que también puede ser un género travestido, pues no pierde su identidad original (poema en prosa), pero busca tener la apariencia de la otra (microrrelato). Este fenómeno se da, como se ha dicho, tanto en la tradición inglesa del siglo XVIII como en la francesa, donde autores como Diderot, Rousseau y otros cultivaron la prosa lírica o apasionada. En cuanto a Inglaterra, cabe mencionar,

continente europeo y en algunos aspectos es -en original o en traducción- considerada como poesía en prosa. Había otras pseudotraducciones imitativas o paralelas a "Ossian" –supuestas versiones de himnos aztecas, cantos sánscritos, epopeyas incas, entre otras, en el que el tono "primitivo" y el vocabulario simple revelaban como si el trabajo hubiera sido hecho por un “noble savage” [índigena o persona que no ha sido corrompido por la civilización]. La poesía compuesta en el alejandrino francés se había vuelto insoportablemente rígida y formal en el siglo XVIII, y para algunos estudiosos el cultivo de la prosa lírica o apasionada, por Diderot (que tradujo "Ossian"), Rousseau y otros, califica como poesía en prosa”. La traducción es mía).

por ejemplo, a James Macpherson, quien en su libro *Ossian* (1807) mostró claramente esta contaminación de los géneros al tomar modelos de tradiciones literarias celtas, mezclados con la antigua poesía heroica y la influencia bíblica, para así demostrar en textos prosísticos altos contenidos líricos, utilizando formas como la sentencia o el aforismo, aunque su lectura desde este contexto histórico podría bien pasar como poesía. *Ossian* es un libro que contribuyó a la liberación de la poesía. Lo hizo de tal modo que incluso pudo haber sido inspiración del poeta Novalis, uno de los primeros poetas en escribir poemas en prosa en la tradición europea. En este mismo contexto se encuentran autores que también contribuyeron al desarrollo de la prosa poética, como Milton, Swift y Carlyle.

En la Inglaterra del siglo XIX, la prosa poética había nacido de la inspiración de un autor como Walter Pater, en quien es visible esta aspiración de la prosa por contener y desarrollar elementos propios de la poesía, además de llevar a cabo una revaloración de las poéticas del siglo XIX. Pater observa que en los modelos prosísticos ingleses, sobre todo en la visión que tenía el romántico Wordsworth, las cualidades consideradas propias de la poesía (en gran medida impuestas por la preceptiva de un Coleridge, cuyas ideas a este respecto prevalecieron a lo largo del siglo XIX) aparecían también en la prosa. A partir de esta idea, Pater concede que la prosa pueda tener las mismas cualidades estilísticas que la poesía y, yendo aún más allá (esto es, a la prosa imaginativa), que pueda estar en consonancia con la vida moderna. Esta preceptiva de Pater puede ser considerada uno de los primeros modelos en mostrar la historia del poema en prosa en la tradición inglesa y de señalarlo como uno de los géneros emergentes de la tradición decimonónica. Murphy, quien le disputa a los franceses la primacía del poema en prosa, arguye que, antes incluso que los franceses, los poetas ingleses cuestionaron los límites entre la poesía y la prosa, y cita al mismo Walter Pater:

In England, writers had begun to question the boundary between poetry and prose long before the arrival of the French prose poem on the literary scene. Wordsworth, in his "Preface to the Lyrical Ballads," argues against essentialist distinctions between the language of prose and poetic language in defending the use of prosaic diction in poetry: "It may be safely affirmed, that there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition.

More than eight decades later, Walter Pater invokes Wordsworth's preface as support for the appreciation of certain qualities in prose more conventionally sought in poetry:

Dismissing then, under the sanction of Wordsworth, that harsher opposition of poetry to prose, as savouring in fact of the arbitrary psychology of the last century, and with it the prejudice that there can be but one only beauty of prose style, I propose here to point out certain qualities of all literature as a fine art, which, if they apply to the literature of fact, apply still more to the literature of the imaginative sense of fact, while they apply indifferently to verse and prose, so far as either is really imaginative.¹²¹

A lo largo siglo XIX surgen también en Estados Unidos las primeras tentativas de desarrollo del poema en prosa. Las piedras de toque o los precursores del género son Edgar Allan Poe, con *Eureka*, de 1848, ya subtulado como "un poema en prosa", *Las hojas de hierba* de Withman y muchas de las cartas de Emily Dickinson. *Eureka*, de Poe, es un caso único en el panorama lírico de su tiempo. Se trata de un texto filosófico, cosmogónico y religioso que intenta hacer una interpretación metafísica del mundo para poder llegar a la verdad última de todas las cosas, recurriendo a los conocimientos científicos y astronómicos más avanzados de aquel tiempo. Desafortunadamente, a *Eureka* se le consideró un malogrado ensayo científico

¹²¹ Murphy, *A tradition of subversion, op. cit.*, pp. 9-10. ("En Inglaterra, los escritores habían comenzado a cuestionar los límites entre la poesía y la prosa mucho antes de la llegada del poema en prosa francés en el panorama literario. Wordsworth, en su "Prefacio a las Baladas líricas", argumenta en contra de distinciones esencialistas entre el lenguaje de la prosa y el lenguaje poético en la defensa del uso de la dición prosaica en la poesía: "Se puede afirmar con seguridad, que ni hay, ni puede haber, ninguna diferencia esencial entre el lenguaje de la prosa y la composición métrica".

Más de ocho décadas después, Walter Pater evoca el prefacio de Wordsworth como respaldo a la apreciación de ciertas cualidades en prosa más convencionalmente observables en la poesía:

Descartando entonces, de acuerdo al precepto de Wordsworth, la más estricta oposición de la poesía a la prosa, y apreciando de hecho la psicología arbitraria del siglo pasado, y con ella el prejuicio de que sólo puede haber una belleza única de la prosa, propongo aquí señalar ciertas cualidades de toda la literatura como un arte fino, que, si se aplican a la literatura de hechos, se aplica aún con mayor razón a la literatura del sentido imaginativo, mientras que se aplican indistintamente al verso y a la prosa, ya que ambas son de por sí imaginativas". La traducción es mía).

sobre el universo material y espiritual, y no un poema cosmogónico, como el propio Poe lo había concebido. El poema causó un impacto tan considerable en autores como Paul Valery y Baudelaire que, gracias a ellos, el poema sobrevivió, pero no tanto por sus cualidades científicas, sino por el aporte que este significaba para los simbolistas en cuestiones estéticas y poéticas. En este ámbito, el poema de Poe no pasó desapercibido a los poetas de ese momento, pero sí a los científicos, para quienes resultaba abstruso e ininteligible. Poe, sin embargo, lo consideró siempre un poema, y en su dedicatoria a Alexander von Humboldt lo expresa así abiertamente:

A los pocos que me aman y a quienes yo amo, a los que sienten más que a los que piensan, a los soñadores y a los que depositan su fe en los sueños como únicas realidades, ofrezco este Libro de Verdades, no como Anunciador de Verdad, sino por la Belleza que en su Verdad abunda, haciéndola verdadera. A ellos presento esta composición sólo como un Producto de Arte, como una Novela o, si no es una pretensión demasiado elevada, como un Poema. Lo que aquí propongo es verdadero; por lo tanto, no puede morir; y si de alguna manera fuese hollado y muriese, «nacerá de nuevo a la Vida Eterna».

Sin embargo, sólo como poema deseo que sea juzgada esta obra después de mi muerte.¹²²

Pocos años después, en 1855, será publicado un libro fundamental, no solo para el desarrollo del poema en prosa en general, sino para la consolidación del verso libre o blanco en la tradición poética universal: *Hojas de hierba*, de Walt Whitman. Whitman fue un poeta norteamericano que logró, con *Hojas de hierba*, llevar a sus límites el rompimiento de las fronteras de lo lírico, dándole a la poesía mayor ductilidad no solo en cuanto a los elementos prosaicos que la impregnarían en adelante, sino sobre todo por las licencias poéticas (imágenes, comparaciones, léxico mismo) de que la poesía podía servirse. Su extenso poema, en secciones que lo abarcaban prácticamente todo (un universo total y vital sin precedentes), marcó un antes y un después en las prosodias poéticas de su tiempo. Whitman, como Baudelaire en Francia, liberó a la poesía de las cadenas rítmicas y métricas que la subyugaban, permitiendo que esta pudiera evolucionar hacia

¹²² E. A. Poe, *Eureka*, <http://www.poe-eureka.com/wp-content/uploads/2014/03/Eureka.pdf> Fecha de última consulta: 23 de marzo de 2017.

otras formas líricas no practicadas antes, como la prosa poética o el propio poema en prosa. En *Hojas de hierba*, incluso, libro publicado en 1855, pero revisado y amplificado por Whitman en sucesivas ediciones a lo largo de su vida, hay fragmentos que, dispuestos en una estructura prosística, podrían considerarse como poemas en prosa, pues el discurso y la dicción resuelta por el autor revelan una marcada vocación prosaica, en gran medida propiciada por su formación filosófica en la línea del trascendentalismo emersoniano. De hecho, fue Emerson uno de los más entusiastas animadores de la carrera de Whitman, cuando este publicó la primera edición de *Hojas de hierba*. Las virtudes de la nueva dicción poética de Whitman, que rompieron con la poesía tradicional, pueden verse a lo largo de su libro. Este fragmento, por ejemplo, contiene una resonancia en ese sentido:

Creo que podría volverme hacia los animales y convivir con
ellos, siempre que muestren plácidos y reservados;
Yo permanezco contemplándolos largo, largo rato.
No se lamentan ni se quejan de su condición;
No permanecen despiertos en medio de la oscuridad ni lloran
sobre sus pecados;
No se amargan discutiendo, sobre sus obligaciones con Dios;
Ninguno de ellos se muestra descontento, ninguno de ellos
Enloquece por la manía de poseer cosas;
Ninguno se humilla ante otro, ni hacia su especie que vivía
hace millares de años.¹²³

En nuestros días, una composición como esta no sorprende a los lectores, habituados ya a este tipo de discursos; pero a mediados del siglo XIX, cuando las corrientes poéticas hegemónicas todavía estaban constreñidas a parámetros rítmicos muy rígidos, el prosaísmo que imprimió Whitman a *Hojas de hierba* causó en muchos de los casos desconcierto y hasta apatía. En *El canon occidental*, Harold Bloom señala precisamente que:

¹²³ Walt Whitman, *Obra poética: hojas de hierba*, Buenos Aires, Editorial Librería Perlado, 1958, p. 108.

La originalidad de Walt Whitman tiene menos que ver con su verso supuestamente libre que con su inventiva mitológica y su dominio de las figuras retóricas. Sus metáforas y sus razonamientos rítmicos abren un nuevo camino de una manera aún más eficaz que sus innovaciones métricas.¹²⁴

Lo que intenta decirnos Bloom es que, en efecto, Whitman renovó completamente el lenguaje poético de su tiempo y con ello abrió, como se dijo anteriormente, la posibilidad de encontrar nuevas formas de expresar la realidad, ahora ya con un lenguaje lírico más flexible que no tenía ningún pudor de mostrarse prosaico ante un lector acostumbrado a una poesía rígidamente medida y con compases rítmicos bien definidos. *Hojas de hierba* fue una obra fundacional de la poesía, incluso narrativa, en Estados Unidos, primero, y en el resto del mundo, después. Todas las innovaciones de la poesía norteamericana que vendrían después, en este sentido, tuvieron su origen en la obra original y trascendente de Walt Whitman.

Junto a la relevancia que tienen Whitman e incluso Poe, no puede pasarse por alto la destacada contribución que, en la creación del poema en prosa, aunque en su rubro filosófico, tuvo el filósofo Emerson, cuya prosa reflexiva alcanzó niveles de liricidad tal que bien podría considerarse poesía. En efecto, muchos de los textos de Emerson, tan líricos como sentenciosos, podrían alcanzar esta misma categoría. Emerson fue, además de un gran estilista, un pensador clave para el nuevo rumbo que tomaría la literatura en Norteamérica. Uno de sus discursos, por ejemplo, aquel célebre que sostenía la idea de que los Estados Unidos se independizaran de su coloniaje inglés y adquirieran una identidad literaria propia, tuvo una influencia capital entre los escritores de su generación. *The american scholar*, título de la conferencia que removería la conciencia literaria estadounidense, se convirtió en el fundamento teórico de la revolución poética que, por ejemplo, culminaría Whitman quien, tras leer a Emerson y asumir sus afirmaciones, prosiguió su legado intelectual. La prosa de Emerson fue en sí misma la depositaria de esta

¹²⁴ Harold Bloom, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 277.

misma renovación propuesta por el filósofo, y donde más puede apreciarse su autenticidad es en sus *Diarios*, que constan de más de quince volúmenes, siendo la fuente de donde salen sus propios ensayos, conferencias y demás textos que el autor iba divulgando en forma de libros. Resulta tan curioso como significativo que sea la forma del diario el continente para la puesta en escena de muchos géneros (ensayo, artículo periodístico, etc.) que después resultarían capitales en la evolución de las formas literarias. Emerson fue considerado el “maestro de la prosa americana”. Su discurso, persuasivo y sentencioso, procuraba decir su verdad como si fuera la verdad única posible, tal como hacen los poetas al escribir un poema: lo hacen sabiendo que no existe otro poema igual; son conscientes de que lo escrito no tiene duplicación, que son versos únicos, combinaciones de palabras con un sentido irrepetible. Emerson, desde el pensamiento filosófico, creó una especie de poesía conceptual que buscaban darle al hombre herramientas para salir de su propia ignominia. Él mismo se da cuenta de que era necesaria una renovación de fondo y así lo ratifica cuando escribe:

El hombre es temeroso y apologista; ya no es recto; no se atreve a decir “yo pienso”, “yo soy”, sino que cita a algún santo o algún sabio. Se ruboriza ante un tallo de hierba o ante una rosa que se mueve. Estas rosas que cuelgan de mi ventana no hacen referencia a otras rosas anteriores o mejores; son por lo que son; existen con Dios hoy día. No existe el tiempo para ellas. Es simplemente la rosa; es perfecta en cada momento de su existencia. Antes de que reviente el brote de una hoja, su vida toda actúa; no hay más en el completo florecimiento, no hay menos en las raíces sin hojas. Su naturaleza se siente satisfecha y ella satisface a la naturaleza por igual en todos los momentos. Pero el hombre pospone o recuerda; no vive el momento presente, vuelve los ojos para lamentar el pasado, o descuida las riquezas que le rodean, o se levanta sobre la punta de sus pies para tratar de atisbar el futuro. No puede ser feliz y fuerte hasta que también él viva con la naturaleza en el presente, por encima del tiempo.¹²⁵

¹²⁵ Emerson, *Ensayos*, México, Porrúa, 2007, pp. 143-144.

En Emerson se ve al poeta-filósofo visionario, y en su prosa, por tanto, se conjuga esa mezcla de idea y metáfora, esto es, de filosofía y poesía en estado puro, sentido y sensorialidad, cruce finalmente de géneros en apariencia distintos (la reflexión, por un lado, y el vuelo lírico, por otro) que después serán determinantes para la concepción de la nueva poesía, en parte abanderada por el propio Walt Whitman que, influido por Emerson, como ya se dijo, tomó la estafeta de una nueva poesía, rompiendo los esquemas métricos y versales de la anterior. En Emerson se aprecia asimismo el espíritu libertario del cambio y la transformación, ejes esenciales para poder, en cualquier ámbito, evolucionar. Esa fue su gran contribución también en el ámbito poético, donde hubo una evolución considerable que abrió nuevos cauces a la expresión lírica. A veces no se trata solamente de pensar en cuestiones de carácter puramente léxico, o incluso semántico, sino en un cambio de actitud espiritual o moral frente a la realidad. Eso fue lo que Emerson puso sobre la mesa con estas ideas que sobrepasaban lo meramente formal del poema y se insertaban en esa poesía que podía estar contenida incluso en la prosa. Steven Monte lo advierte y, además, cita un pasaje en donde se muestra este ideal de Emerson:

In 1834, for example, a reviewer of *The Poetical Works of Anne Radcliffe* claimed that Radcliffe was among writers “who are poets in prose, but whose poetry forsakes them the moment they attempt to embody their ideas in verse.”⁶ And Emerson writes in his journal in April 1846: “Yes, we want a poet, the genuine poet of our time, no parrot, and no child. The poets that we praise, or try to, the Brownings, Barretts, Bryants, Tennysons, -are all abortive Homers; they at least show tendency, the direction of Nature to the star in Lyra. Boys still whistle, and every newspaper and girl’s album attest the ineradicable appetite for melody. Oh, no, we have not done with music, nor must we console ourselves with prose poets.”⁷ “Prose poets” may refer to writers who set out to write poetry in prose, though Emerson is more likely giving “prose” the force of an adjective: the poets of the silver age of the nineteenth century are mere “prose poets.” As with the French writers of midcentury, Emerson is portraying prose poetry as a fall away from an ideal.¹²⁶

¹²⁶ Steven Monte, *Invisible fence: prose poetry as a genre in French and American literature*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2000, pp. 118-119. (“En 1834, por ejemplo, un crítico de las obras poéticas de Anne Radcliffe afirmó que Radcliffe fue uno de los escritores “que son poetas en prosa, pero cuya poesía les aparta del momento en que intentan plasmar sus ideas en verso.”(6) Y Emerson escribe en su diario en abril de 1846: “Sí, queremos un poeta, el

Es importante mencionar la incidencia crucial de la “poética de la traducción”, según refiere Monte citando a Bernard¹²⁷, en la conformación del poema en prosa, por las muchas traducciones de versos a la prosa que se realizaron; fue así como los poetas, en este caso franceses, llevaron a cabo los primeros experimentos con el poema en prosa. Ejemplos de ello son las *Eddas* escandinavas, la obra del escocés Ossian y los pensamientos nocturnos, en inglés, en la Francia de los siglos XVIII y XIX. Este trasvase entre literaturas, esto es, el paso de una tradición poética a otra, contribuyó a la generación del poema en prosa, para el caso francés, como también las colecciones árabes (1819), las baladas románticas españolas (1822), los cantos populares griegos (1824) y los mitos ingleses y escoceses (1825). Estas composiciones, mitos, cantos y canciones populares, empleaban estribillos, rimas asonantes y consonantes, un lenguaje rico en imágenes y, sin duda, fueron el sedimento mediante el cual la prosa aspiraba a cumplir funciones propias de la poesía o, al menos, a explorar las herramientas que esta usaba no solo para comunicar, sino también para persuadir. En esta tarea, los traductores se tomaban la licencia, por ejemplo, de transformar composiciones poéticas (que contenían métrica y rima) en textos en prosa, pero sin quitarles su sentido metafórico o lírico, de tal manera que el texto parecía una prosa adornada o embellecida, esto es, un poema en prosa. En este sentido, la labor de los traductores resulta, pues, crucial también para el advenimiento del poema en prosa.

Ahora bien, aunque es cierto que se pueden señalar diferentes rutas de origen del poema en prosa a lo largo de la historia, su consolidación se da a mediados del siglo XIX, cuando ya confluyen todos estos aspectos mencionados anteriormente, desde la influencia de las escrituras

verdadero poeta de nuestro tiempo, no un loro, ni un niño. Los poetas que alabamos, o imitamos, Browning, Barrett, Bryant, Tennysons, -son todos abortos de Homero que al menos muestran tendencia, dirección natural a la estrella en Lyra, muchachos todavía silbando, y todos los periódicos y los álbumes de niñas atestiguan el apetito imborrable para la melodía. Oh, no, no lo hemos hecho con la música, ni debemos consolarnos con poetas en prosa. (7) “Poetas en prosa” puede referir a los escritores que se propusieron escribir poesía en prosa, aunque Emerson es más probable dar al término “prosa” la fuerza de un adjetivo: los poetas de la edad de plata del siglo XIX son meros “poetas en prosa.” Al igual que con los escritores franceses de mediados de siglo, Emerson describe a la poesía en prosa como una degradación lejos de un ideal”. La traducción es mía).

¹²⁷ Steven Monte, *Invisible fence: prose poetry as a genre in French and American tradition*, op. cit, p. 20.

clásicas hasta la labor de los traductores, que lograron ser puente entre tradiciones literarias distintas con el simple hecho de pasar un texto de una lengua a otra, con las modificaciones ya referidas en los casos relacionados con los textos poéticos que pasaron a ser textos en prosa, pero embellecidos con metáforas y otros elementos poéticos.

3.3 La tradición francesa: Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud

Se llega así a la época de oro del poema en prosa, que se da en Francia. Se ha discutido, sin embargo, si el origen del poema en prosa es francés o germánico, incluso mayoritariamente germánico, dado que su gestación se relaciona con los *Himnos a la noche*, de Novalis, junto con el componente filosófico-poético germánico que propició su nacimiento¹²⁸. Pero, pese a este sedimento sin duda importante para la formación del poema en prosa, los estudiosos concluyen que fue a mediados del siglo XIX, en Francia, donde este género, cuya evolución ha sido trazada anteriormente, alcanza su nivel más alto. Según Agudo Ramírez,

nadie puede discutir que fue en Francia donde el poema en prosa se popularizó y acabó de perfilar sus caracteres como género moderno. Allí fue definitivamente bautizado, allí quedó configurada su morfología elemental y allí inauguró un nuevo modo de contemplar y vivir la realidad (de acuerdo con una "tendencia constructiva y artística relativa a la organización del poema" –representada por Baudelaire– con una "destructiva y anárquica" –iniciada por Rimbaud–).¹²⁹

Los poetas que fueron referencia innegable de este proceso de *popularización* del poema en prosa en Francia, siguen siendo los que la propia tradición crítica ha considerado desde un principio: Baudelaire, Rimabud y Mallarmé, a cuyas aportaciones habría que dar una mayor importancia, ampliando el perfil de su contribución, no solo en el ámbito del poema en prosa,

¹²⁸ Marta Agudo Ramírez, *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Situación europea y su especificación en España*, op.cit., pp. 241-242.

¹²⁹ *Ibíd.*, pp. 242-243.

sino a la poesía en general, pues cada uno imprimió su marca distintiva a la misma de forma significativa. Sin duda, es importante señalar que la obra de estos poetas no surgió de una forma espontánea, sino que, como todo proceso evolutivo, se dio de forma gradual y tuvo siempre precedentes a los cuales en muchas ocasiones no se les da la relevancia debida. En la propia tradición francesa hubo, como se ha ya indicado, autores que llevaron a sus límites las diferentes formas de expresión literaria, principalmente la más representativa de todas ellas: la poesía. La poesía venía de un largo periodo de estancamiento formal, tan sujeta a las reglas de la métrica y la rima que le impedían moverse hacia otras formas de expresión o, a la inversa, ser invadida por ellas mismas, lo cual habría dado con experiencias poéticas novedosas, tal como sucedería posteriormente, cuando la prosa invadió la poesía y dio como resultado el poema en prosa, o la poesía a la prosa, dando lugar a la prosa poética. Desde este momento y hasta la fecha, las fronteras genéricas no serán más un impedimento para la evolución de las formas de expresión poética, por fortuna, para bien de la propia tradición lírica.

Por contraste con lo que postulaba la postura conservadora de la poesía, los poetas de esta etapa se posicionaron con una lucha férrea contra la versificación tradicional francesa. Mientras que la unidad básica del versículo inglés es el yambo, el alejandrino francés se constituye como su unidad prosódica. En este sentido, el libro *Gaspard de la Nuit* (1842), de Aloysius Bertrand (1807-1841), es reconocido por la crítica como la primera colección de poemas en prosa¹³⁰. En esta colección de textos se problematizan todas las fronteras genéricas que existían hasta el momento y el producto resultante se empieza a considerar una nueva forma de expresión literaria que consolidará, en su forma definitiva, Charles Baudelaire (1793-1871), sobre quien Bertrand ejerció una influencia considerable. Se estudió a Bertrand, en esta primera etapa, como un fundador del poema en prosa en la Francia decimonónica, lo que es importante recalcar, pues en el siglo XX, si bien no se cuestiona que es el fundador del poema en prosa,

¹³⁰ Leroy C. Breunig, "Why France?", en Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds), *The prose poem in France. Theory and practice*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 3.

también se le inscribe como uno de los referentes principales del inicio del microrrelato. ¿Por qué, en aquel momento, los textos de *Gaspard de la nuit* no fueron considerados a la par microrrelatos y poemas en prosa? Tal vez ni siquiera fueron considerados, de un modo abierto, teóricamente hasta que Baudelaire publicó sus pequeños poemas en prosa en 1869, esto es, póstumamente. Los poemas en prosa de Baudelaire se escribieron entre 1855 y 1864, de manera que, ya para entonces, se empezaba a visualizar una nueva forma de expresión literaria que, al ser etiquetada por el propio Baudelaire como “poema en prosa”, esta categoría genérica alcanzó a su antecedente más visible: *Gaspard de la nuit*, en quien el propio Baudelaire reconoce una ascendencia. La crítica del momento no reparó en que no solo muchos de los textos contenidos en el *Gaspard de la nuit* no encajaban en la categoría de poema en prosa, sino también en que muchos otros eran más bien breves relatos que convergían en la tradición narrativa de la época. “El capitán Lázaro”, de Bertrand, es un claro ejemplo de esta intersección genérica:

Se sienta Johan Blazius en su sillón de terciopelo de
Utrecht, mientras el reloj de San Pablo da las doce
campanadas sobre los tejados carcomidos y caliginosos
del barrio.

Se sienta el lombardo gotoso en su banco de madera
de Irlanda para cambiarme este ducado de oro
que saco de mis calzones, y que aún guarda el calor
de un pedo.

¡Uno de los dos mil que una sangrienta carambola
de la fortuna y de la guerra arrojó desde la escarcela
de un prior de benedictinos hasta la bolsa de un
capitán de lansquenetes!

¡Dios me perdone, el cicatero lo examina con su
lupa y lo pesa en su balanza, como si mi espada hubiese
acuñado falsa moneda sobre el cráneo del monje!
Ea, abreviemos, maese cornudo. No estoy de humor
ni tengo tiempo para amedrentar a esos rufianes
a los que tu mujer acaba de lanzar un ramo de
flores por aquel agujero.

Y necesito echarme al colete alguna que otra jarra,
ocioso y melancólico como estoy desde que la
paz de Munster me tiene encerrado en este castillo
como una rata en un farol.¹³¹

Si se analizan con cierto detenimiento los textos de Bertrand, no todos podrían considerarse, como hemos dicho, poemas en prosa, pero dadas las condiciones estéticas y de recepción de la época, y del influjo baudelaireano al considerarlos parte fundamental de sus “poemas en prosa”, resultaba imposible en la práctica abrir un debate sobre sus características genéricas. En la actualidad, esa intervención teórica y crítica ha permitido la mudanza genérica hacia una nueva forma de valorar las características discursivas de estos textos fundacionales. Aloysius Bertrand seguirá siendo considerado, en cualquier caso, como el precursor de un modelo literario que inició un movimiento de liberación de las estructuras métricas, rítmicas y tonales del discurso poético y narrativo sin precedentes, lo que sería retomado por otros autores igualmente osados que iban a resultar fundamentales para la comprensión del espíritu del arte de la época.

El primero, incluso cualitativamente, que merece ser nombrado, es Baudelaire, que publicó sus primeras prosas experimentales en revistas de circulación reducida, como en *Revue Fantaisiste*, en 1861, mereciendo el reconocimiento casi inmediato de uno de los críticos más importantes del momento, Sainte Beuve, quien le dedicó encendidos elogios, en 1862, en la revista *Le Constituionnel*. Gracias a esta acogida, Baudelaire sintió el impulso de seguir publicando poemas, lo que haría en la revista *La Presse*, en 1862, para después dar paso a una colección hoy emblemática, titulada *Petits poemes en prosa*, de 1869, que son en realidad los fundadores del género hoy conocido como poesía en prosa y los que sentaron la base para los futuros estudios sobre sus delimitaciones, características y definición. En el prólogo a su libro de poemas en prosa, el

¹³¹ <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/fragmento.pdf> Fecha de última consulta: 10 de diciembre de 2016.

mismo Baudelaire se refiere a Aloysius Bertrand, concediéndole la primicia de ser no solo el modelo que inspiró sus poemas en prosa, sino, sobre todo, instituyéndolo en el referente más sólido a la hora de considerar la fundación del poema en prosa en la tradición francesa y universal:

Debo hacerle una breve confesión. Al hojear, por veinteava vez al menos, el pintura de la vida antigua, tan famoso *Gaspar de la Noche*, de Aloysius Bertrand (un libro que conocemos usted, yo, y algunos amigos mutuos, ¿no tiene el derecho de ser llamado famoso?), se me vino la idea moderna, o más bien, de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él aplicó a la extrañamente pintoresca.¹³²

Con los poemas en prosa de Baudelaire, quedaron sepultados finalmente dos aspectos contra los que venían luchando los poetas de su generación y otras anteriores: por un lado, contra la métrica convencional de la poesía, esto es, las ataduras a las que tenían que sujetarse los poetas y, por otro, contra ciertos temas que les estaban vedados: la pobreza, la vida urbana y los conflictos sociales. Baudelaire supo leer el espíritu de su época; pero, además de leerlo, lo transformó sin ser muy consciente de ello, porque consideraba *Las flores del mal* como su mejor libro y tenía sus poemas en prosa como un simple experimento. Después de Baudelaire, los poetas posteriores siguieron su estructura textual para, a partir de ahí, elaborar sus propio estilo.

Ahora bien, es importante detenernos en un aspecto significativo a la hora de analizar la obra de Baudelaire en forma conjunta: toda ella responde a una crisis severa que se venía gestando ya desde el triunfo de la Revolución Francesa y que acabaría removiéndolos todos los esquemas sociales, culturales, políticos y, sobre todo, espirituales. Como se ha dicho anteriormente, en la obra de Baudelaire, principalmente en aquella que se pensaba accesoria o marginal (los poemas en prosa), asomaba el nuevo rostro que tomaría el arte a partir de ese momento. Los textos considerados parte del canon literario fueron finalmente los que

¹³² Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, traducción y prólogo de Marco Antonio Campos, México, Ediciones Coyoacán, 1995, p. 5.

terminaron en desuso con el tiempo, como sus propias *Flores del mal*, libro clásico, sí, pero cuya prosodia en la actualidad nos resulta anacrónica y en desuso, como puede apreciarse en el ejemplo siguiente:

El mal monje

Los claustros antiguos sobre sus amplios muros
Despliegan en cuadros la santa Verdad,
Cuyo efecto, caldeando las piadosas entrañas,
Atempera la frialdad de su austeridad.
En días que de Cristo florecían las semillas,
Más de un ilustre monje, hoy poco citado,
Tomando por taller el campo santo,
Glorificaba la Muerte con simplicidad.
-Mi alma es una tumba que, pésimo cenobita,
Desde la eternidad recorro y habito;
Nada embellece los muros de este claustro odioso.
¡Oh, monje holgazán! ¿Cuándo sabré yo hacer
Del espectáculo vivido de mi triste miseria
El trabajo de mis manos y el amor de mis ojos?¹³³

En cambio, aquellos en los que se nota un “desajuste” con el *establishment* literario o con los discursos poéticos hegemónicos de la época, como mostraban los propios poemas en prosa, resultaron ser precisamente los que persistieron en el tiempo y se convirtieron en una especie de puente de transición de un estado poético a otro. Sus *Pequeños poemas en prosa* son, sin duda, una muestra clara de esta evolución que el lenguaje poético tuvo a través de la obra de uno de sus autores más conspicuos:

¹³³ Charles Baudelaire, “El mal monje”, <http://ciudadseva.com/texto/el-mal-monje/> Fecha de última consulta: 12 abril 2017.

Hay que estar siempre borracho. Todo consiste en eso: es la única cuestión. Para no sentir la carga horrible del Tiempo, que os rompe los hombros y os inclina hacia el suelo, tenéis que embriagaros sin tregua.

Pero ¿de qué? De vino, de poesía o de virtud, de lo que queráis. Pero embriagaos.

Y si alguna vez, en las gradas de un palacio, sobre la hierba verde de un foso, en la tristona soledad de vuestro cuarto, os despertáis, disminuida ya o disipada la embriaguez, preguntad al viento, a la ola, a la estrella, al ave, al reloj, a todo lo que huye, a todo lo que gime, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, preguntadle la hora que es; y el viento, la ola, la estrella, el ave, el reloj, os contestarán: “¡Es hora de emborracharse! Para no ser esclavos y mártires del Tiempo, embriagaos, embriagaos sin cesar. De vino, de poesía o de virtud; a su gusto.”¹³⁴

Baudelaire es el depositario de esa transformación que vivió el arte a mitad del siglo XIX, y que más tarde los poetas más selectos supieron captar durante la Primera y Segunda Guerra Mundial, que también cambió el estado de cosas en el mundo, tanto en el ámbito de las artes como de la política. Fue precisamente en el entorno de la Primera Guerra Mundial cuando irrumpen los movimientos vanguardistas que traerán consigo esos cambios que marcarán para siempre los arquetipos literarios a nivel mundial. Solo en el campo de la poesía, que es el que nos compete, las transformaciones fueron verdaderamente revolucionarias, reflejo al mismo tiempo de la propia transformación que la sociedad vivía a nivel político e ideológico. En su *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guillermo de Torre se refería a los autores de este periodo como aquellos que solían desbordar los cauces tradicionales marcados por los discursos poéticos hegemónicos y hacer algo no solo novedoso, sino particularmente original. Los autores de este periodo *traducían* “el estado de espíritu combativo y polémico con que afrontaban la aventura literaria. Temple anímico que al manifestarse, en ocasiones, de modo burlón o irónico, algunos quisieron confundir con la simple actitud *blue*.”¹³⁵ En buena medida, el periodo literario en el que se inscribe Baudelaire podría también considerarse una revolución literaria. El simple descubrimiento del verso libre en la prosodia francesa no fue un hallazgo menor, sino en muchos

¹³⁴ Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa / Críticas de arte*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949, p. 69.

¹³⁵ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Punto Omega, vol. 1, 1971, p. 23.

aspectos incluso mayor que las aportaciones hechas por la poesía experimental producida durante las vanguardias históricas. Los cambios parecen sencillos cuando los vemos ya realizados, pero es antes de su realización cuando su complejidad adquiere un valor inapreciable. Solo los grandes artistas logran penetrar en los resquicios de su realidad, ver los cambios y asumírselos en su propio arte, adelantándose a su época. Baudelaire fue uno de ellos. Su primera poesía era conservadora en el aspecto formal, aunque en sus temáticas ya se notaba un giro en la proyección espiritual. En cambio, su poesía posterior, en la que se inscriben los poemas en prosa y su propio diario íntimo, ya resume todas las contradicciones, cambios y renovaciones de su propia época, que supo captar muy bien. El mismo Baudelaire así lo percibió y lo dejó escrito en estas líneas de su poema en prosa “La estancia doble”:

¿A qué demonio benévolo le debo estar rodeado de misterio, silencio, paz y perfumes?
¡Oh beatitud! Lo que solemos llamar vida, aun en su más dichosa expansión, nada tiene de común con la vida suprema, que ahora conozco y saboreo de minuto en minuto, de segundo en segundo.¹³⁶

Baudelaire era un visionario. Se había logrado introducir en un mundo sin tiempo, en una estación donde sólo reinaba la eternidad, y eso le permitía ver completamente una realidad detenida en toda su plenitud, una mera “eternidad de delicias”. Por eso la aportación de Baudelaire es crucial porque implica una doble vía estética: la del poema en prosa en general y la que vendría un siglo después: la del microrrelato, en donde también es precursor y considerado fundador del mismo. No hay referencia que aluda al origen del microrrelato que no refiera la resonante obra de Baudelaire, quien junto a Mallarmé y Rimbaud lograron transformar el estado de la poesía universal para siempre.

¹³⁶ Charles Baudelaire, “La estancia doble”, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa--0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html Fecha de última consulta: 12 abril 2017.

Uno de los autores que radicalizaría lo que Baudelaire había empezado, es Mallarmé (1842-1898), quien también experimentó con la poesía de tal forma que logró imponer una nueva corriente estética, el simbolismo, la cual tendría una influencia capital para el origen y desarrollo de las vanguardias estéticas de principios del siglo XX. El simbolismo fue el antecedente nominal de los *ismos* de mayor resonancia del movimiento lírico transformador francés, entre ellos el dadaísmo y el surrealismo, este último principal surtidor del experimentalismo en el lenguaje que sufrirían los artífices de la vanguardia lírica. Lo anterior se debió en gran parte a dos factores que fueron fundamentales para la consolidación de la obra mallarmeana: por un lado, el hermetismo que representaba su poesía, construida a partir de un entramado de “símbolos” de difícil descifrado, que en muchos lectores y seguidores tenía un efecto imantador; por otro lado, la aceptación que tendría para poetas y críticos como el propio Verlaine, que incluso llegó a destacar la importancia no solo del Mallarmé poeta, sino también del Mallarmé traductor, pues había traducido con gran resonancia al mismo Edgar Allan Poe, figura central para la evolución de las letras francesas. Gracias a esta recepción inusitada de la obra de Mallarmé, su influencia se hizo notar en autores que después serían el puente que llevaría a las vanguardia, como el caso del propio Paul Valery, sin cuya poesía no se habría comprendido el desarrollo de toda la tradición de la llamada “poesía del silencio” en el ámbito hispánico. Es preciso notar que en esta búsqueda mallarmeana por llevar al lenguaje a sus límites de penetración del absoluto (tanto que llegaba a ponderar como su máxima expresión el propio silencio o la nada), el propio Mallarmé dejó un legado tan notablemente relacionado, por ejemplo, con la hipertextualidad, que décadas después caracterizaría a las formas textuales hoy conocidas como microrrelatos, en las cuales, como en la poesía de Mallarmé, es más importante en ocasiones lo que no se dice que lo que se enuncia de manera explícita. Esta búsqueda excesiva de la forma en la obra mallarmeana conllevó a su vez una transformación sustancial en el fondo de la expresión poética, entonces en claro proceso de ebullición iniciado ya por el rompimiento que tendría con los modelos rítmicos y métricos tradicionales. Como bien indica Juan Carlos

Rodríguez, lo anterior ha hecho de Mallarmé un poeta decisivo no sólo del siglo XIX sino, sobre todo, del XX, en que su poesía alcanza la repercusión más visible y la reproducción más notoria gracias a esta densidad con que la obra mallarmeana se propuso el hecho poético, que intentó responder (y lo hizo en más de un sentido) a esta pregunta: “¿se puede o no se puede decir la Forma, la Idea, id est, el fondo de la vida en que vivimos?”¹³⁷ La respuesta la daría Mallarmé precisamente en sus inquisiciones sobre lo que significaba la hoja en blanco. Si bien la mayor contribución de Mallarmé se produce en el aspecto formal, exterior, como se puede apreciar ya en *Revue des Lettres et des Arts*, de 1867, donde publica algunas de sus inventivas que vislumbran el esfuerzo por intentar borrar la frontera entre la poesía y la prosa, no puede negarse que este esfuerzo fue impulsado por lo hecho anteriormente por Baudelaire, quien se preocupó más por captar el espíritu de la época, su realidad, y manifestarlo a través de su poesía. Para Mallarmé, que también ejerció el periodismo, a través del cual pudo introducir muchos de los cambios estéticos que se iban dando en ese momento alrededor del mundo, gracias en gran medida a su labor como traductor, el legado de Baudelaire fue la punta de lanza que puso en discusión los límites genéricos de la poesía y la prosa, que para él finalmente no existían; por eso luchó por encontrar una síntesis que los fusionara a ambos. Este aspecto se vincularía, posteriormente, con otros hallazgos que culminaron en su poema *Una tirada de dados*, tal vez la composición simbolista más emblemática de cuantos se hayan escrito y la más revolucionaria de la época. Este verso del mismo bien podría ser su *ars poética*:

ser otro

Espíritu

para arrojarlo en la tempestad¹³⁸

¹³⁷ Juan C. Rodríguez, *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento, 1994, p. 11.

¹³⁸ Stephan Mallarmé, “Una tirada de dados”, http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_mallarme_datos.pdf Fecha de última consulta: 18 de junio de 2016.

Para corroborar esta consonancia de Mallarmé con la nueva dicción poética de la época, en especial la más innovadora, ese “otro espíritu arrojado a la tempestad”, el propio poeta dejó, en una nota introductoria al poema, lo siguiente:

Hoy, sin presuponer el futuro que saldrá de aquí, nada o quizá un arte, reconozco que esta tentativa participa, imprevistamente, de búsquedas singulares y caras a nuestra época: el verso libre y el poema en prosa. Su conjunción se cumple bajo una influencia, lo sé, ajena, la de la Música escuchada en los conciertos; porque me pareció que muchos de sus "modos" corresponden a las Letras, ahora los retomo. El género, que se vuelve uno como la sinfonía, poco a poco, al lado del canto personal, deja intacto el verso antiguo, al que guardo un culto y atribuyo el imperio de la pasión y los ensueños; en tanto que ahora el caso a tratar sería, de preferencia (así como sigue), temas de imaginación pura y compleja o intelectual: que no hay ninguna razón para excluir de la Poesía –única fuente.¹³⁹

Como puede verse, Mallarmé era consciente de las dos formas nuevas más relevantes de la época: el verso libre y el poema en prosa, y sobre ellas él quiso también contribuir con una poesía que rompía los límites genéricos y se insertaba en la nueva sentimentalidad de la época, de modo tan trascendente que sigue aún, en la actualidad, resonando en las tradiciones líricas universales.

Baudelaire y Mallarmé marcaron el camino que llegaría a su cumbre con uno de los poetas franceses de mayor influencia hasta el presente: Arthur Rimbaud (1854-1891). Rimbaud, en la línea que nos concierne, dictaminó que las obras de la poesía son tan solo prosas rimadas y se refirió a la obra cumbre de Victor Hugo, *Los miserables*, (1862), como un poema.¹⁴⁰ Con este posicionamiento, a su vez convertido en una declaración de principios, lo que hizo Rimbaud, además de advertirnos sobre su propio arte, fue liberar las fronteras entre la prosa y la poesía,

¹³⁹ Stéphane Mallarmé, «Nota introductoria»

http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_mallarme_datos.pdf Fecha de última consulta: 18 de junio de 2016.

¹⁴⁰ Enid Rhodes Peschel, *Flux and reflux: ambivalence in the poems of Arthur Rimbaud*, Gêneve, Librairie Droz, 1977, p. 80.

impulsando nuevas formas que no estuvieran encorsetadas por el metro y la rima. En su introducción a los poemas completos de Rimbaud, Wyatt Manson escribe al respecto:

The last of Rimbaud's major works are the *Illuminations*, most of which are prose poems, with a scattering of verse. While the prose poem had been exploited as a form by Baudelaire, Mallarme, and others before Rimbaud, his efforts are nonetheless distinctive within such distinguished company. The advent of the prose poem represented a liberation from the strictures of established verse forms. Rimbaud, who quickly mastered and moved past many such forms while pioneering his own, must have found the formally informal liberty of prose ideally suited to a thematic quest for liberty, perennially present at all stages in his artistic development.¹⁴¹

Bernard indica que los primeros experimentos de Rimbaud estuvieron inspirados en algunos poemas en prosa que leyó precisamente en revistas como *Revue des Lettres et des Arts* y *L'Artiste*, en la primera de las cuales publicó el mismo Mallarmé. En los poemas en prosa de Rimbaud fue notoria su habilidad y su destreza en el uso de los ritmos, mostrando todo su dominio de una forma natural, como si los nuevos compases rítmicos le fueran totalmente familiares. Igual que Baudelaire y Mallarmé, Rimbaud derribó los moldes formales de la poesía tradicional, lo que lo llevó a romper con el metro y posteriormente con la rima para enlazar, desde ahí, con el verso libre y, posteriormente, practicar el poema en prosa en, por ejemplo, *Una temporada en el infierno*. La deuda de Rimbaud con Baudelaire, principalmente, es innegable. El mismo Rimbaud la reconoció y, con ello, aceptó que sus hallazgos poéticos tenían un origen evidente. Sin embargo, como bien lo señala Utrera Torremocha, Rimbaud le reprochó a Baudelaire no haber llegado hasta sus últimas consecuencias con el lenguaje. Mientras Baudelaire

¹⁴¹ Wyatt Mason, *Rimbaud complete*, New York, The Modern Library, 2002, p. XXXV. (“La última de las principales obras de Rimbaud es *Illuminaciones*, la mayoría de los cuales son poemas en prosa, con una dispersión de verso. Mientras que el poema en prosa había sido explotado en tanto forma por Baudelaire, Mallarmé y otros antes que Rimbaud, sus esfuerzos son sin embargo sobresalientes entre tan distinguida compañía. El advenimiento del poema en prosa representaba una liberación de las restricciones de las formas establecidas del verso. Rimbaud, quien lo entendió rápidamente y pasó por muchas de esas formas mientras innovaba por su cuenta, debe haber encontrado la libertad formalmente informal de la prosa perfectamente adecuada en la búsqueda temática para la libertad, constantemente presente en todas las etapas de su desarrollo artístico”. La traducción es mía).

fue, en más de un sentido, conservador en la forma, sobre todo en la primera etapa de su poesía, Rimbaud se propuso romper desde el inicio con los encorsetamientos formales, como se evidencia en *Una temporada en el infierno*. No se trataba solamente de disociarse del yo y el mundo, sino de llevar esta disociación a un plano formal y hacerlo de manera que esta desgarradura se notara en la obra. Las primeras líneas de *Una temporada en el infierno* demuestran este rompimiento no solo del yo fracturado y caótico, sino también de la forma y su propio lenguaje:

Antaño, si la memoria no me falla, mi vida era un festín donde se abrían todos los corazones, donde todos los vinos corrían.

Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié.

Me he armado contra la justicia.

Me he escapado. ¡Oh brujas, oh miseria, oh odio, a vosotros ha sido confiado mi tesoro!

Llegué a disipar en mi espíritu toda esperanza humana.

He dado el salto sordo de la bestia feroz sobre toda alegría, para estrangularla.

He llamado a los verdugos para, al tiempo que perecía, morder la culata de sus fusiles.

He invocado las plagas, para ahogarme con la arena, la sangre. La desgracia ha sido mi dios.

Me he tendido en el fango. Me he secado al aire del crimen. Y he dado buenos chascos a la locura.¹⁴²

Toda esta catarsis de la forma poética y del fondo de un yo en estado caótico y, a la vez, clarividente, culminó con *Iluminaciones*, su libro de poemas en prosa publicado en 1886. Las principales características fueron el poeta como un visionario y el poema como la visión misma, además de proponer la necesidad de inventar una nueva poética, distinta a lo que se había hecho antes. En *Iluminaciones* se refleja claramente la intención de explorar en lo desconocido y de llegar al fondo de nuevos hallazgos estéticos con el fin de conseguir un lenguaje universal, fuera de toda restricción, que brindara al poeta toda la libertad necesaria para expresarse de forma libre en su propio arte. Es en *Iluminaciones*, por contraste con *Una temporada en el infierno*, donde se opera una evolución en su dicción poética que, para el propósito de esta tesis, es sumamente revelador,

¹⁴² Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1990, pp. 33-35

pues es el momento en que Rimbaud, en su afán por explorar todo lo desconocido del lenguaje para hacer emerger lo nuevo, encuentra las fronteras del poema en prosa cercanas a lo que hoy se conoce como microrrelato, del mismo modo que le sucedió a Baudelaire, de quien, ya se ha dicho, recibe una indudable influencia. En “Realeza”, de *Iluminaciones*, por ejemplo, encontramos este texto que bien podría catalogarse de microrrelato, esto es, un texto con mayor contenido narrativo que lírico:

Una hermosa mañana, en un pueblo muy amable, un hombre y una mujer soberbios gritaban en la plaza pública. «¡Amigos míos, quiero que sea reina!» «Quiero ser reina». Ella reía y temblaba. Él hablaba a los amigos de revelación, de prueba terminada. Se extasiaban el uno junto el otro. De hecho fueron reyes toda una mañana en que las colgaduras carmesíes se desplegaron en las casas, y toda la tarde, en que juntos avanzaron hacia los jardines de palmas.¹⁴³

Quien lea este breve texto con las herramientas críticas actuales no dudará en que contiene todos los elementos de un microrrelato, aunque en su momento se perdió en el magma de lo que era la experimentación del lenguaje más osada de todo el siglo XIX, junto a la emprendida con sus predecesores, Baudelaire y Mallarmé. En este sentido, es importante mencionar que este nuevo arte nació en los márgenes, en buena medida como producto y labor de las pequeñas revistas, de poca circulación, que aceptaban obras poéticas o literarias arriesgadas, no siempre bien vistas por el *status quo* literario. Los franceses consolidaron la experimentación emprendida, influyendo posteriormente, aunque los críticos anglosajones refieran lo contrario, en los poetas de lengua inglesa, entre los que sobresalen Oscar Wilde y Ernest Dawson. Se produjo de este modo un entrecruzamiento de tradiciones, si bien, en casi todas, el fenómeno del poema en prosa arraigó de la misma manera, sobre todo entre los simbolistas franceses, los que más estaban experimentando con la forma y el lenguaje tras la ruptura con los moldes tradicionales y estéticamente aceptados en las preceptivas poéticas de entonces. Todo lo que se hizo después de

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 173.

Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, intentó radicalizar sus magisterios, tendiendo a experimentar con el lenguaje y teniendo al poema en prosa como una de sus formas mayormente practicadas. Fue, por tanto, como ya se ha visto, dentro de la misma forma del poema en prosa, donde comenzaron a configurarse también los primeros microrrelatos de la historia, tal como se verá más adelante, de ahí que, cuando se realiza el recuento histórico tanto del poema en prosa como del microrrelato, aparezcan, sobre todo en sus orígenes y consolidación, casi siempre los mismos nombres, entre ellos, para la tradición francesa, el más sobresaliente: Baudelaire. Los poetas del siglo XX, sobre todo los vanguardistas, se apropiaron de este legado y lo llevaron a sus últimas consecuencias. El grupo que dio mayor acogida a las aportaciones hechas por los poetas mencionados fueron los surrealistas, con André Breton a la cabeza, quien se inclinó por mezclar textos de verso libre con la prosa, con lo que se catalizó el poema en prosa. Muchos de los poetas de este periodo no pudieron resistir la tentación de escribir poemas en prosa, como Sanit-John Perse, Paul Claudel, Pierre Reverdy, Max Jacob, Yves Bonnefoy y Francis Ponge, por nombrar a los más relevantes.

3.4. La tradición inglesa: Wilde, Dowson, Eliot, etc.

Con respecto a la tradición inglesa, que es un poco la contraparte de la francesa, aunque son influencias simultáneas y complementos de una tradición-en-diálogo, los críticos coinciden en que no hubo ningún gran poema en prosa inglés que se acercara a lo conseguido, por ejemplo, por Baudelaire o Rimbaud, considerándoseles apenas imitadores de estos. Utrera Torremocha afirma que

[...] la aparición del poema en prosa en lengua inglesa está, pues, vinculado no sólo a la progresiva imposición de la prosa como género artístico que se afianza con el esteticismo de la década de los ochenta, sino a la profundidad que ejerce el simbolismo francés. Con la

etapa decadentista, cuyo máximo exponente es Óscar Wilde, el género es asimilado definitivamente en la tradición anglosajona.¹⁴⁴

El poema en prosa en inglés tiene, según Utrera Torremocha, el año 1890 como punto de salida. En este año, una colección de poemas en prosa escrito por veintitrés poetas franceses, *Pasteles en Prosa*, fue traducida al inglés por Stuart Merrill y publicada por Harper&Brothers, en Nueva York. Este podría ser también el momento en que el poema en prosa en la tradición inglesa adquiere carta de residencia. En este mismo sentido, los teóricos coinciden en que los poemas en prosa de Wilde constituyen las primeras muestras en la historia del poema en prosa en inglés. Por lo tanto, no es impreciso considerarlo como el punto inaugural de este género. Sin embargo, Simon proclama el año de 1798 como una fecha significativa en su historia. Este es el año en que Coleridge escribió “The Wandering de Caín”, un texto originalmente en prosa al que el mismo Coleridge le dio tratamiento de poema. Pero, al margen de las reticencias que suscita, lo que ya no deja duda es la aparición de los poemas de Oscar Wilde, publicados primero en *El Quincenal*, en 1894, antes de que tal conjunto de poemas en prosa fuera reunido en forma de libro.

En más de un sentido, el caso de Wilde, con respecto a la tradición que le precedió, es parecido al de Baudelaire con respecto a Aloysius Bertrand, considerado el referente más antiguo del poema en prosa en la tradición francesa. Wilde, como Baudelaire, será quien se convierta en el creador más representativo de esta consolidación. Aunque Óscar Wilde, nacido en 1854, es reconocido por dos obras capitales: *El retrato de Dorian Grey* (novela) y *La importancia de llamarse Ernesto* (teatro), además de por una nutrida cantidad de ensayos muchas de cuyas frases se convirtieron en aforismos o máximas célebres, la mayor aportación de Óscar Wilde radica en la novedad de su lenguaje, lo que se aprecia básicamente en su poesía. Al igual que la atribulada vida del poeta y escritor irlandés, que transgredió los esquemas de las convenciones y sufrió la

¹⁴⁴ María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, pp. 195-196.

cárcel y la discriminación por sus tendencias sexuales, su obra poética está también moldeada por una catarsis profunda que la llevará a explorar en todas las formas posibles de la expresión poética, entre ellas las del poema en prosa, convirtiéndolo en el antecedente más remoto de este género. Al respecto, importa precisar que para Wilde la prosa y el poema no tenían por qué ser ajenos al hálito poético. Todo podía contener poesía si el escritor se empeñaba en capturar el momento poético en aquello que escribiera, así fuera un ensayo, una novela, una obra de teatro o un poema. Ya es un lugar común saber que la poesía no siempre es inmanente al poema. Es posible encontrar novelas con más poesía que una poesía propiamente dicha. Wilde integró en su estética esta visión y, cuando empezó a escribir sus poemas en prosa, lo hizo sabiendo que nacían bajo un impulso poético y no puramente prosístico, aun cuando fueran, analizados desde la distancia, más relatos que poemas por contener más elementos narrativos que descriptivos o líricos. “El discípulo” es un buen ejemplo de lo dicho anteriormente:

Quando murió Narciso, el remanso de su placer se trocó de una copa de aguas dulces en una copa de lágrimas saladas, y llegaron llorando a través de los bosques las ninfas de las montañas, las oréades, para consolar al remanso con su canto.

Y cuando vieron que el remanso se había trocado de una copa de aguas dulces en una copa de lágrimas saladas, soltaron las verdes trenzas de sus cabellos y gritando al remanso le dijeron:

–No nos sorprende que hagas un duelo tal por Narciso, tan hermoso como era.

–¿Era hermoso Narciso? –dijo el remanso.

–¿Quién había de saberlo mejor que tú? –respondieron las ninfas—. A nosotras siempre nos desdeñaba, pero a ti te cortejaba, y solía recostarse en tus orillas e inclinarse a mirarte, y en el espejo de tus aguas reflejaba gustoso su belleza.

Y el remanso respondió:

–Pero yo amaba a Narciso porque, cuando recostado en mis orillas se inclinaba a mirarme, en el espejo de sus ojos veía mi propia belleza reflejada.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Oscar Wilde, “El discípulo”, <http://ciudadseva.com/texto/el-discipulo-2/>, Fecha de última consulta: 19 de abril de 2017.

Si bien no se puede negar la influencia de la cultura griega en la visión estética de Oscar Wilde, de la cual fue un perspicaz estudioso, la crítica ha notado que, entre sus influencias más evidentes, aparte de las francesas, está la *Biblia*, una referencia de la cual ya hemos hablado antes y que se inscribe entre los orígenes más remotos del género. La *Biblia* aportó a Wilde no solo los temas religiosos que trataría en sus poemas, sino también un vocabulario y una libertad para poder escribir sin los encorsetamientos de las formas tradicionales, en parte también porque Wilde era en sí mismo un hombre rebelde, que tuvo muchos problemas con las autoridades y que, como ya hemos dicho, estuvo encarcelado, lo que se reflejó también en su rebeldía y su necesidad de buscar nuevas formas de expresión, no sin dejar algo que sería sumamente importante en su obra y en la obra de los vanguardistas: la ironía. Fue en la cárcel misma donde escribió uno de los textos más relevantes de toda su trayectoria profesional como escritor: *De profundis*, dirigido, desde la prisión, a Lord Alfred Douglas, texto en que también mostraba una novedad estilística dentro del propio género epistolar, del que Wilde era un profundo conocedor. En sus estudios sobre los poemas en prosa de Wilde, Kirby-Smith y Murphy citan el prefacio de *El retrato de Dorian Gray* como un buen ejemplo de los poemas en prosa, pues en él ya se puede ver la intención de la prosa de aspirar a lo poético, tal como se vio en otros autores que lo precedieron. Esto, obviamente, fue recibido de mala manera por un sector de la clase literaria, como los críticos-poetas André Gide o W. B. Yeats, quienes veían en su prosa demasiado ornamento y artificiosidad; pero, en realidad, lo que intenta Wilde es elevar la prosa a niveles líricos, alcanzando con ello la dimensión poética, que se sobrepone a la prosa arcaica, encorsetada y fría. Escribe Wilde en el prefacio a *El retrato de Dorian Gray*:

El artista es el creador de cosas bellas.
Revelar al arte y ocultar al artista es el objetivo
del arte.
El crítico es aquel que puede traducir a otra forma
o con un material nuevo su impresión de las cosas

bellas.

La más alta como la más baja forma de la crítica
son un modo de la autobiografía.

Aquellos que encuentran significados desagradables
en cosas bellas están contaminados sin ser seductores.

Esto es una falta.

Aquellos que encuentran bellos significados en
cosas bellas son los cultos. Por ellos hay esperanza.

Son los elegidos para quienes las cosas bellas
significan sólo belleza.

No existe tal cosa como un libro moral o inmoral.
Los libros están bien escritos o mal escritos. Eso es
todo.

El disgusto del siglo diecinueve por el realismo
es la ira de Calibán que ve su propio rostro en un espejo.
El disgusto del siglo diecinueve por el romanticismo
es la ira de Calibán que no ve su propio rostro en
un espejo.

La vida moral del hombre forma parte de los
asuntos del artista, pero la moralidad del arte consiste en
el uso perfecto de un medio imperfecto.

Ningún artista desea probar nada. Incluso las
cosas que son verdaderas pueden ser probadas.

Ningún artista tiene simpatías éticas. Una simpatía
ética en un artista es un imperdonable amaneramiento
del estilo.

Ningún artista es jamás morboso. El artista puede
expresar todo.

Pensamiento y lenguaje son para el artista instrumentos
de un arte.

Vicio y virtud son para el artista materiales para
un arte.

Desde el punto de vista de la forma, el modelo
de todas las artes es el arte del músico. Desde el punto de
vista del sentimiento, el oficio del actor es el modelo.

Todo arte es al mismo tiempo superficie y símbolo.

Aquellos que buscan debajo de la superficie lo

hacen arriesgándose.
Aquellos que leen el símbolo lo hacen arriesgándose.
Es al espectador, y no a la vida, lo que el arte
realmente refleja.
La diversidad de opiniones sobre un trabajo de
arte muestra que el trabajo es nuevo, complejo, y vital.
Cuando los críticos no concuerdan, el artista está
de acuerdo consigo mismo.
Podemos perdonar a un hombre por hacer una
cosa útil mientras él no la admire. La única excusa para
hacer una cosa inútil es que uno la admire intensamente.
Todo arte es completamente inútil.¹⁴⁶

Como ya se ha señalado, y casi en el mismo sentido en que lo hicieron Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, con el hecho de que Oscar Wilde eliminara la exclusividad del componente poético asociado al género lírico, estaba transformando la idea de género que se tenía en la época, contribuyendo con ello también a la avanzada transformadora iniciada por los franceses. Pero, al contrario que muchos de los poemas en prosa de Baudelaire y de Rimbaud, los de Wilde se encuentran más próximos a los que hoy se conocen como microrrelatos; ahora bien, se enmarcan aquí dentro de la historia del poema en prosa, porque así fueron expresamente publicados por el propio poeta, lo que constituye una manifestación explícita de lo importante que era para él dar a la prosa una dimensión lírica.

En 1899, Ernest Dowson publicó su colección de poemas en prosa, *Decoración en verso y prosa*¹⁴⁷, de clara influencia simbolista, pese a que Dowson empleaba sus propias técnicas discursivas y un estilo marcadamente personal, y pese también a que algunos fueron inscritos en la tradición del cuento de hadas y las narraciones oníricas. Sus poemas en prosa imitan estas narrativas, aunque luego las subvierten para mostrarnos la realidad más cruda, la pérdida de la

¹⁴⁶ Oscar Wilde, *Retrato de Dorian Gray*, Buenos Aires, Negocios Editoriales, 1998, p. 13-14.

¹⁴⁷ Ernest Dowson, *Decorations in Verse and Prose*, London, Leonard Smithers, 1899.

ilusión y el vacío existencial que rodea a los seres humanos. En sus poemas en prosa, empleó técnicas como la repetición y el estribillo (muy común en los cuentos tradicionales) para producir un efecto irónico y sugerir que, más allá de la ilusión, no hay nada. El futuro se repetirá siempre en la forma del pasado. Al respecto, Utrera Torremocha afirma:

Esta concepción ornamental del poema, característica del esteticismo decadente de la época, se manifiesta, por ejemplo, en la abundancia de elementos paralelísticos y reiterativos, que en las prosas de Dowson llegan a romper la alusión narrativa favoreciendo la sugestión y el ensueño. A veces es la ironía la que contribuye a la subversión del hilo narrativo. En otras ocasiones, el final del texto desemboca en el vacío y la desilusión del *ennui*, o en la interrupción de la recurrencia de las frases que funcionan a modo de estribillos.¹⁴⁸

El caso de Downson es similar al de Oscar Wilde, pues también el irlandés había abierto la posibilidad de que la prosa tuviera elementos líricos por sí mismos, quitándole al poema la exclusividad de *lo poético*. Downson era un autor muy introvertido, extremadamente tímido y adicto al alcohol. Su introspección, también afectada por el propio alcoholismo, lo condujo precisamente a explorar siempre estados oníricos o límites con la realidad, emparentables sin duda con la transgresión misma de las formas literarias que utilizaba para expresarse. En su quehacer, el poema y la prosa se convirtieron en prosas poéticas y poemas en prosa, y las fronteras entre uno y otro se volvieron, como en Wilde y el resto de los escritores experimentales de la época, en zonas difusas donde la recepción (crítica, sobre todo) empezaba a tener la tarea importante de poder definir qué eran esos modelos literarios que surgían problematizando los cánones genéricos vigentes hasta el momento. Downson no fue un autor de gran alcance, como lo sería Wilde, pero su aportación a esta renovación del lenguaje poético y prosístico fue capital para su consolidación. La reunión de sus prosas y poemas indican que para este autor ambos géneros no tenían que salir nunca de la dimensión lírica, de ahí que fuera tan esmerado en el cuidado de su prosa. Como se ha dicho anteriormente, Downson exploró las

¹⁴⁸ M^a. Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, pp. 198-199.

zonas oníricas del ser humano, en las cuales encontró a la vez una nueva forma de describir la realidad, una realidad en crisis que también le afectaba a él mismo. Como figura importante del movimiento decadentista, del que fuera Verlaine en Francia su máximo inspirador, Downson asume esa estética de valorar la libertad de expresión hasta el punto mismo de ignorar las cuestiones morales, principio que siempre ha generado *per se* obras auténticas que han transformado el rumbo de la historia literaria. Sin este principio de libertad, habría sido imposible el surgimiento de, por ejemplo, los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, *Una tirada de dados* de Mallarmé y *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, de igual modo que los poemas en prosa del Óscar Wilde. En su texto “La visita”, publicado como poema en prosa, pero que en realidad puede ser considerado también un perfecto microrrelato, Downson mismo explora esta ambivalencia del sueño y la realidad, incluso, por extensión, de la locura y la cordura, de la vida y de la muerte:

As though I were still struggling through the meshes of some riotous dream, I heard his knock upon the door. As in a dream, I bade him enter, but with his entry, I woke. Yet when he entered it seemed to me that I was dreaming, for there was nothing strange in that supreme and sorrowful smile which shone through the mask which I knew. And just as though I had not always been afraid of him I said: “welcome”.

And he said very simply, “I am here”.

Dreaming I had thought myself, but the reproachful sorrow of his smile showed me that I was awake. Then dared I open my eyes and I saw my old body on the bed, and the room in which I had grown so tired, and in the middle of the room the pan of charcoal which still smouldered. And dimly I remembered my great weariness and the lost whiteness of Lalage and last year’s snows; and these things had been agonies.

Darkly, as in a dream, I wondered why they gave me no more hurt, as I looked at my old body on the bed; why, they were like old maids’ fancies (as I looked at my gray body on the bed my agonies)- like silly toys of children that fond mothers lay up in lavender (as I looked at the twisted limbs of my old body), for these things had been agonies.

But all my wonder was gone when I looked again into the eyes of my guest, and I said:

“I have wanted you all my life”

Then said Death (and what reproachful tenderness was shadowed in his obscure smile):

“You had only to call”.¹⁴⁹

Cuando se analizan los textos breves de Downson, como el anterior, el entrecruzamiento que existe entre el ámbito de lo poético y de lo puramente prosístico se difumina. Aunque escritos en prosa con elementos mayoritariamente narrativos (donde la acción y los personajes se imponen a lo puramente descriptivo, que favorece la recreación poética), los textos en prosa de Downson siempre darán la impresión de inscribirse en una zona franca en la que o bien pueden ser simples poemas en prosa o bien narraciones ultracortas (microrrelatos) con elementos líricos visibles. Sucede también a la inversa: aunque escritos en versos tradicionales, muchos de los poemas de Downson son, si se despliegan en la forma de la prosa, verdaderos microrrelatos. Así ocurre en “Sapientia lunae”, cuyo primer verso arranca como podría hacerlo una narración: “La sabiduría del mundo me dijo...”. Poemas narrativos, sí, pero también prosas utilizando la forma tradicional del verso. Lo que es interesante resaltar durante este periodo, es que estas zonas difusas de lo narrativo y lo poético, o mejor, de las formas de lo poético que adquiere lo narrativo, y a la inversa, empezaron a germinar en el periodo escritural en el que se enmarcan estos escritores, con lo cual los convirtió en los precursores de un movimiento que ya no tendría retorno. Si a esto agregamos que las prosas de Downson fueron

¹⁴⁹ Como si todavía estuviera luchando por las mallas de algún sueño desenfrenado, oí su golpe en la puerta. Como en un sueño, le dije que entrara, pero con su entrada, me desperté. Sin embargo, cuando entró me pareció que estaba soñando, pues no había nada extraño en esa sonrisa suprema y triste que brillaba a través de la máscara que conocía. Y como si yo no hubiera tenido siempre miedo de él, dije: "Bienvenido".

Y él dijo simplemente: "Yo estoy aquí".

Soñando me había pensado, pero el dolor de reproche de su sonrisa me mostró que estaba despierto. Entonces me atreví a abrir los ojos y vi mi viejo cuerpo en la cama y la habitación en la que me había cansado tanto, y en el centro de la habitación la cacerola de carbón que aún caía. Y vagamente recordé mi gran cansancio y la blancura perdida de Lalage y las nieves del año pasado; Y estas cosas habían sido agonías.

Oscuramente, como en un sueño, me preguntaba por qué ya no me hacían más daño, mientras miraba mi viejo cuerpo sobre la cama; por qué, eran como las fantasías de las viejas doncellas (mientras miraba mi cuerpo gris en el ser doy mis agonías) -como juguetes tonto de niños que las madres cariñosas se acuestan en lavanda (como miré los miembros retorcidos de mi viejo cuerpo), Pues estas cosas habían sido agonías.

Pero todo mi asombro se había ido cuando volví a mirar a los ojos de mi invitado, y dije:

"Te he querido toda mi vida"

Entonces dijo la Muerte (y qué ternura reprochable fue sombreada en su sonrisa oscura):

"Sólo tenías que llamar" <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112112398406;view=1up;seq=103> Fecha de última consulta: 8 de enero de 2017.

todas cortas (con la extensión que se le consideró a los microrrelatos) y a la vez problematizaban aspectos relacionados con lo genérico, su proyección hacia el futuro que tomaría la transición del poema tradicional hacia el poema en prosa y luego de éste al microrrelato, resulta capital para entender el surgimiento, la transición y la consolidación del mismo género ultracorto. Sin duda por ello, Michel Delville, uno de los críticos más importantes del poema en prosa americano, considera a Downson y a Wilde como las figuras más representativas del siglo XIX en este ámbito.¹⁵⁰

Con estos dos poetas, Wilde y Dowson, el poema en prosa empieza a consolidarse en la tradición inglesa, aunque siempre tuvo una relación de ambivalencia a principios del siglo XX. Los dados por Wilde y Downson son, debe recordarse, los primeros pasos del poema en prosa en una lengua que había sido muy receptiva a lo que sucedía en Francia y, a la vez, muy susceptible al cambio, pues también en su ámbito lingüístico se habían producido novedades importantes desde la publicación, en 1855, de *Hojas de hierba*, de Walt Whitman, libro que fue un hito para la renovación de la dicción lírica en lengua inglesa, y también para la francesa, en ese intercambio de influencias que siempre existió entre las dos lenguas. Recuérdese, al respecto, que fue Jules Laforgue quien tradujo al francés *Hojas de hierba* de Whitman, en 1886, para la revista francesa *La vogue*.¹⁵¹ Fueron exactamente 34 poemas los traducidos por Laforgue, suficientes para que la influencia del poeta norteamericano produjera un impacto importante en lo que ya venían haciendo en este sentido los poetas franceses, incluidos los simbolistas, como el propio Laforgue, pero también Gustave Kahn, quienes marcaron una distancia importante con los parnasianos, incrimiándose en una corriente de renovación que tenía que ver precisamente con el rompimiento de los moldes líricos tradicionales y las prosodias decinómicas, y que empezó a ver en la prosa un espacio en el que también se podía dar cita *lo poético*. Es importante señalar,

¹⁵⁰ Michel Delville, *The american prose poem. Poetic form and the boundaries of Genre*, op. cit., p. 74.

¹⁵¹ William White (ed), *The collected writings of Walt Whitman*, New York, New York University Press, 1978, p. 402

pues, que Laforgue fue no solo uno de los introductores del verso libre en Francia, gracias al influjo whitmaniano, sino también una influencia importante tanto para los surrealistas surgidos en el clima de las vanguardias de principios del siglo XX como para el propio T.S Eliot, poeta que, aunque nacido en Estados Unidos, adquirió la nacionalidad inglesa y su poesía fue, como él mismo lo indicó, una suerte de combinación entre lo norteamericano y lo inglés.

T.S. Eliot tuvo al principio serias reservas sobre la experimentación llevada a cabo en torno al poema en prosa, que se consideró un género híbrido y residuo de la decadencia, como demuestra en sus ensayos, de 1917, titulados «Reflections on verse libre»¹⁵² o en «The borderline of prose»¹⁵³. En estos ensayos, Eliot critica el “charlatanismo” de ciertos autores (entre ellos Aldington) que intentaban un estilo prosístico preciosista, pero sin la impregnación poética que habían alcanzado los poetas franceses. Eliot, en realidad, no estaba en contra del poema en prosa como tal, sino de aquellos que abusaban del nuevo modelo para escribir todo menos poesía, como ocurriría con el propio microrrelato, pues, aferrados a las características de lo corto y lo irónico, decaían en el chiste fácil o la gracejada. Esta posición de Eliot originó que una nueva generación de poetas prefiriera no practicar el poema en prosa, aun cuando sus contribuciones pudieron ser importantes para el naciente género. En este sentido, el propio Eliot, en 1915, no pudo librarse de la tentación y publicó un poema en prosa (que hoy bien podría ser catalogado como microrrelato o, al menos, en una frontera con el mismo), titulado “Histeria”, muy reconocido como texto fundacional en la tradición inglesa del poema en prosa.

Mientras se reía me di cuenta de cómo empezaba a involucrarme en su risa y ser parte de ella, hasta que sus dientes eran estrellas por accidente con talento de conjunto militar. Fui atraído por pequeñas bocanadas, inhaladas en cada momentánea recuperación, perdido finalmente en las negras cavernas de su garganta, amoratada por ecos de músculos

¹⁵² T. S. Eliot, «Reflections on verse libre», <https://www.poets.org/poetsorg/text/fallacy-prose-poetry-extension-eliot-reflections-vers-libre> Fecha de última consulta: 9 de enero de 2016.

¹⁵³ T.S Eliot, «The borderline of prose», <https://delsolreview.webdelsol.com/epicks3/delville.htm> Fecha de última consulta: 9 de enero de 2016.

escondidos. Un anciano camarero con temblorosas manos extendía con prisa un mantel de cuadros rosas y blancos en la oxidada mesa verde diciendo: “Si la señorita y el caballero desean tomar el té en el jardín, si la señorita y el caballero desean tomar el té en el jardín...” Decidí que si el vaivén de sus senos podía detenerse, alguno de los fragmentos de la tarde podrían ser recuperados, Y concentré mi atención con cuidada sutileza para este fin.

Las características narrativas del texto lo hacen traspasar, si se observa bien, la línea divisoria entre lo poético y lo ficcional, dándole al poema en prosa una suerte de hibridez que bien podría estar con los pies puestos en ambos modos discursivos, el poético y el narrativo.

Pese a la resistencia inicial, Eliot después escribió ensayos en los que se muestra más complaciente y favorable a todos esos intentos por transgredir las fronteras genéricas. Acaso por ello, tradujo la colección de poemas en prosa *Anabase*, de Saint-John Perse, que consideró como poesía. En el prefacio que escribió para el famoso libro de poemas de Perse, ya anteriormente traducido y prologado por Paul Valery, para la edición rusa, y por Hugo von Hofmannsthal, para la alemana, Eliot afirma que, si bien lo pertinente sería mantener la poesía dentro de su espacio versal, estaba convencido de que esta podía habitar tanto en el verso como en la prosa, según lo evidenciaba el poema de Saint-John Perse¹⁵⁴, con lo cual daba carta de ingreso en el ámbito poético al poema en prosa. En esta dirección, Delville declara que el poema en prosa en realidad marca el surgimiento de una clase de exacerbación estilística e imaginística propias del habla inglesa y pone como ejemplo de ello el poema “Histeria”, de Eliot, a quien considera precursor e inspirador del poema en prosa que floreció en la segunda mitad del siglo XX¹⁵⁵. Lo que no puede refutarse es que Eliot se instituye en el continuador de la corriente simbolista en la tradición inglesa, pues con este poema entrelaza varias tradiciones: el homenaje que rinde a la influencia de los simbolistas franceses en su poesía, la aceptación del poema en prosa como una derivación de la experimentación poética, no como una simple decadencia, y la consolidación de

¹⁵⁴ St.-J. Perse, *Anabasis*, London, Faber and Faber Limited, 1930, pp. 8-9.

¹⁵⁵ Michel Delville, *The American Prose Poem*, Florida, University Press of Florida, 1998, pp. 115-117.

un nuevo género en la tradición inglesa. Desafortunadamente, Eliot no fue constante en la práctica del poema en prosa. Al igual que Wilde, no lo consideró una forma central de su escritura, sustancial de su propia sensibilidad; por eso, no tendría la influencia contundente que en la tradición francesa tuvieron Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, cuyas aportaciones fueron continuadas por los poetas surrealistas, exploradores de nuevas formas de expresión poética en la época de las vanguardias. Eliot, por tanto, siendo una figura central en la tradición poética inglesa, como crítico y como poeta, dejó que la práctica del poema en prosa quedara marginada y relegada a poetas periféricos con respecto a las voces poéticas hegemónicas de la época. En consecuencia, el poema en prosa fue cultivado mayoritariamente por poetas iconoclastas, con frecuencia considerados menores, en publicaciones de poca circulación y nunca aceptadas o legitimadas por la corriente principal, una de cuyas voces más importantes era la de Eliot.

En la misma línea de implosión poética que significó la obra de Eliot, la poeta Amy Lowell publicó, entre 1915 y 1917, varios poemas en prosa en la revista *Poesía* y una colección de versos libres; además, varios imaginistas menores de la escuela de Lowell escribieron también poemas en prosa. Si bien Lowell fue una poeta influida por el imaginismo, liderado por Ezra Pound, ella misma creó, dentro del propio estilo imaginista, una vertiente de escritura que incluso la llevó a desmarcarse del propio Pound. Ella mismo denominó este nuevo estilo “poesía polifónica”, que resultaría clave para poder entender la renovación lingüística en ella implicada, pues se trataba de una mezcla de verso formal y formas libres, incluido, por supuesto, el poema en prosa. La idea de que la prosa no era impermeable a la poesía fue algo que empezó a influir en las nuevas dicciones poéticas de las primeras décadas del siglo XX, justamente cuando las vanguardias poéticas estaban en pleno apogeo. Con todo, en la experimentación del poema en prosa, los poetas empezaron a escribir poemas en prosa con elementos en ocasiones más narrativos que líricos, o a la inversa, más líricos que narrativos, con lo cual limitaban la prosa poética. Tal es el caso de Lowell. Aunque esta ambivalencia y ambigüedad genérica fue patente

en sus poemas en prosa, la mayoría conservó ese hálito lírico (descriptivo, personal, rítmico) que caracterizaba a las primeras creaciones en el ámbito del poema en prosa, tal como plasmó en su poema “Bath”:

The day is fresh-washed and fair, and there is a smell of tulips and narcissus in the air.

The sunshine pours in at the bath-room window and bores through the water in the bath-tub in lathes and planes of greenish-white. It cleaves the water into flaws like a jewel, and cracks it to bright light.

Little spots of sunshine lie on the surface of the water and dance, dance, and their reflections wobble deliciously over the ceiling; a stir of my finger sets them whirring, reeling. I move a foot, and the planes of light in the water jar. I lie back and laugh, and let the green-white water, the sun-flawed beryl water, flow over me. The day is almost too bright to bear, the green water covers me from the too bright day. I will lie here awhile and play with the water and the sun spots.

The sky is blue and high. A crow flaps by the window, and there is a whiff of tulips and narcissus in the air.¹⁵⁶

Pese al tono descriptivo del poema, que gira alrededor del sujeto lírico, pues está escrito en primera persona, se infiltra en su cauce la “narración” de un acontecimiento: el momento en que una persona toma una ducha. La poeta logra, sin embargo, mantener el aliento poético a lo largo de la breve composición sin llegar a transgredir, precisamente por este rasgo, la frontera lírica, aunque cabe matizar que el poema podría ser leído como un pequeño microrrelato en el que el autor, utilizando recursos poéticos como la imagen y el símil, describe la simple y cotidiana acción de darse una ducha.

¹⁵⁶ Amy Lowell, “Baño”. El día es fresco-lavado y justo, y hay un olor de tulipanes y narcisos en el aire.

El sol se derrama en la ventana del cuarto de baño y agujeros a través del agua en la bañera en tornos y planos de color blanco verdoso. Se corta el agua en defectos como una joya, y se raja a la luz brillante.

Pequeños puntos de sol se encuentran en la superficie del agua y la danza, la danza, y sus reflejos oscilan deliciosamente sobre el techo; Un movimiento de mi dedo los pone zumbando, tambaleándose. Me muevo un pie, y los planos de luz en el frasco de agua. Me recuesto y me río, y dejo que el agua verde-blanca, el agua de berilo con imperfección del sol, fluya sobre mí. El día es casi demasiado brillante para soportar, el agua verde me cubre desde el día demasiado brillante. Me acostaré aquí un rato y jugaré con el agua y las manchas solares.

El cielo es azul y alto. Un cuervo se abre por la ventana, y hay un olor a tulipanes y narcisos en el aire. <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/53772> Fecha de consulta: 10 de enero de 2017.

Aparte de estas manifestaciones llevadas a cabo por poetas menores (incluido Aldington, criticado por Eliot) o no pertenecientes a las vertientes de escritura más relevantes en su momento, el poema en prosa pasó indiferente y quedó al margen de la importancia que tendrían las estéticas impulsadas por los grandes poetas de la época, como Eliot o Pound, quien abandonó el imaginismo para pasar a experimentar con formas más radicales de la poesía. Esto explica por qué el desarrollo del poema en prosa en la tradición inglesa es más bien aleatorio (que no marginal) y no tan fuerte como lo fue en la tradición francesa, donde sí se fundió con la tradición poética más canónica. Una de las razones por las cuales el poema en prosa no arraigó tanto en la tradición inglesa se debe a que la mayor aportación al arte poético fue el descubrimiento del verso libre, muy en boga en ese momento, al que la crítica dedicaba estudios más prolijos, pues el poema en prosa u otras formas de expresión poética eran considerados menores por los estudiosos. El propio Kirby-Smith centra su atención en las contribuciones de los grandes creadores del verso libre y deja poco espacio para aquellos practicantes del poema en prosa que, como hemos dicho., no gozó de la misma aceptación entre la crítica especializada.

Junto a Eliot y Lowell, existen otros poetas que pueden también integrarse en esta generación de practicantes del poema en prosa, como Gertrude Stein y Williams Carlos Williams, considerados máximos representantes de este género en la primera mitad del siglo XX. Gertrude Stein, con sus *Tender Buttons: objects, food, rooms* (1914), reafirma su vocación por el poema en prosa, entendiendo esta lucha de géneros también como una representación simbólica de la política de género, además de defender que la forma mejor para renovar la poesía tenía que hacerse a través de una nueva sintaxis, más descriptiva y argumentativa; por eso vio en el poema en prosa una vía adecuada para cumplir sus propósitos. Stein publicó este libro en 1914, en plena explosión de las vanguardias poéticas y artísticas, sobre todo las pictóricas, y en él desarrolló una estética de las asociaciones y del sonido más que del significado. A Stein le interesaba

experimentar con aquello que en la poesía empezaba a ser crucial para su evolución: la música. Con esto, daba un paso también adelante. No se trataba ya de constreñirse a unos parámetros rítmicos o métricos, sino de transgredirlos utilizando nuevas formas de expresión lírica no usadas anteriormente. Así fue como Stein llegó al poema en prosa y, en *Tender buttons*, no hizo otra cosa que desplegar su nuevo bagaje poético. Cada uno de sus poemas es precisamente la representación de un cuadro cubista. El significado se diluye en aparentes asociaciones inconexas que al final del día determinarán el surgimiento de un nuevo lenguaje y, con ello, de una nueva forma de significación; en ello radica sin duda la mayor aportación de las vanguardias a la historia de la poesía universal. Includo en *Tender buttons* encontramos el siguiente poema:

A box

Out of kindness comes redness and out of rudeness comes rapid same question, out of an eye comes research, out of selection comes painful cattle. So then the order is that a white way of being round is something suggesting a pin and is it disappointing, it is not, it is so rudimentary to be analysed and see a fine substance strangely, it is so earnest to have a green point not to red but to point again.¹⁵⁷

Quien lea “A box” (“Una caja”), no podrá evitar un sentimiento de extrañeza ante un texto que, para la fecha en que fue publicado, generaba un distanciamiento claro con las dicciones poéticas que todavía conservaban resonancias líricas ortodoxas y arraigadas en la tradición, principalmente romántica y modernista. Con Stein, el poema en prosa promovía una nueva sintaxis e incluso un renovado universo léxico, lo que generaba al mismo tiempo una renovada semántica del sentido. Debido a ello, en muchos de sus escritos subvierte los discursos dominantes sobre las mujeres, utilizando los lenguajes de los libros de cocina o las guías de

¹⁵⁷ Gertrude Stein, “*Una caja*”. De la bondad viene el enrojecimiento y de la grosería viene rápidamente la misma pregunta, del ojo viene la investigación, de la selección viene el ganado doloroso. Así que la orden es que una forma blanca de ser redondo es algo que sugiere un alfiler y es decepcionante, no lo es, es tan rudimentario para ser analizado y ver una sustancia fina extrañamente, es muy valioso tener un punto verde no rojo pero un punto otra vez”. La traducción es mía).

<http://www.poets.org/poetsorg/poem/tender-buttons-objects>. Fecha de última consulta: 12 de abril de 2017.

etiqueta para así destronar, desde dentro, los roles de la domesticidad victoriana, temas que le interesaron explorar en su hoy ya clásico libro de poemas. Una composición relevante, utilizada como referencia notable en el tema del feminismo, ha sido, por ejemplo, “In between”, en la cual Stein hace alusiones y comparaciones entre las jóvenes (o vírgenes) mujeres y las viejas, todo a través de raros y poco comunes símiles poéticos:

In between a place and candy is a narrow foot-path that shows more mounting than anything, so much really that a calling meaning a bolster measured a whole thing with that. A virgin a whole virgin is judged made and so between curves and outlines and real seasons and more out glasses and a perfectly unprecedented arrangement between old ladies and mild colds there is no satin wood shining.¹⁵⁸

No solo este poema, sino todo *Tender buttons* está concebido como un libro feminista, una innovación de la palabra y el lenguaje poético no sólo a nivel formal sino también conceptual, pues venía a abrir un nuevo camino a la participación de la mujer tanto en la vida literaria como en la social y política. La complejidad de *Tender buttons* ha sido un impedimento en más de un sentido para la propagación de la importancia que tuvo este libro en un momento crucial de distensión del poema en prosa en el mundo inglés, más allá de las aportaciones llevadas a cabo por los poetas franceses canónicos; pero, aun así, siempre que se habla de renovación de la sintaxis y de las formas poéticas, Stein aparece invariablemente en un lugar señero.

Poer esas misma fechas, la poesía de William Carlos Williams, poeta experimental, representó un reto para la crítica y los poetas que fueron sus contemporáneos, en especial su libro *Kora in hell: improvisations*, de 1919, en el que Williams se propuso desafiar todas las convencionalidades poéticas dominantes hasta entonces. Hecho de aforismos, pensamientos

¹⁵⁸ Gertrude Stein, “In between”: Entre un lugar y un caramelo hay un estrecho sendero que muestra más montaje que cualquier cosa, tanto que un vocablo que significa un cojín midió todo con eso. Una virgen toda una virgen se juzga hecha y así entre las curvas y los contornos y las estaciones verdaderas y más vidrios hacia fuera y un arreglo perfectamente sin precedente entre las señoras viejas y los resfriados suaves no hay ninguna madera de satén que brille. <http://www.bartleby.com/140/1.html> Fecha de última consulta: 13 de enero de 2017.

filosóficos, poemas en prosa, obsesiones, etc., el de Williams fue un libro que incluso poetas como Wallace Stevens o Ezra Pound no supieron entender en su momento, pese a que el propio Pound se había adentrado en exploraciones relacionadas con formas de suyo arriesgadas. En cierta medida resultaba normal que un libro como *Kora*, tan inusual dentro de las prosodias líricas del momento, fuera mal leído y mal entendido, pero no por ello dejó de ejercer una considerable repercusión en las vertientes escriturales del futuro inmediato. La primera impresión de la crítica sobre la obra fue decepcionante, sobre todo al ver la respuesta que tuvo *The west land*, de Eliot, considerada por Williams una obra que en realidad retrocedía veinte años a los descubrimientos que en materia poética se habían logrado hasta ese momento¹⁵⁹. Ciertamente, no era lo mismo leer, a la altura de 1922, fecha en que se publicó *The west land* (*Tierra baldía*), de Eliot, un poema con una prosodia convencional como:

Abril es el mes más cruel, hace brotar
lilas en tierra muerta, mezcla
memoria y deseo, remueve
lentas raíces con lluvia primaveral.
El invierno nos tuvo cobijados, cubriendo
de nieve olvidadiza la tierra, alimentando
una pequeña vida con tubérculos secos.¹⁶⁰

que leer, tres años antes, fecha en que William Carlos Williams publicó *Kora in bell*, un poema como:

Aunque es propio de la imaginación reunir aquellas cosas que tienen una relación entre sí, acuñar similitudes es aún un pasatiempo muy barato que depende de una coincidencia casi vegetal. Mucho más aguda es esa fuerza que descubre en las cosas aquellas partículas inimitables de disimilitud que constituyen las peculiares perfecciones de la cosa en cuestión...
Un poeta, al observar la flor de la achicoria y percatarse de sus virtudes de forma y color,

¹⁵⁹ <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/william-carlos-williams> Fecha de última consulta: 13 de enero de 2017.

¹⁶⁰ T.S. Eliot, *La tierra baldía. The west land*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, p. 3.

construye su alabanza sin tomar prestada ninguna partícula de izquierda o derecha. Ofrece su poema terminado tanto a la planta como a la flor, para que ambas puedan ser beneficiadas por los vientos fríos de la imaginación que, al regresar, refrescan en su labor de conservar el mundo. Pero, ¿qué significa todo esto?, preguntarán sus amigos.¹⁶¹

También William Carlos Williams llegó a crear una tendencia importante dentro de la tradición del poema en prosa con *Kora in Hell: improvisations*; estos artefactos experimentales tenían como propósito expandir las zonas expresivas de la poesía, destronar sus límites genéricos y formales, y convertir el poema en una nueva vía para expresar lo que los nuevos tiempos estaban comunicando. No se podían seguir utilizando formas que ya no correspondían a la nueva realidad, de ahí que el poema en prosa (como se verá después con el microrrelato), lejos de reflejarse tan sólo en una nueva forma poética, estaba dejando constancia de toda una nueva sensibilidad, que venía naciendo con fuerza desde mediados del siglo XIX. La crítica especializada ha visto en *Kora in Hell* el primer texto moderno que fue totalmente concebido y publicado en América y que, por ello, ninguno de los teóricos o historiadores del poema en prosa puede pasar por alto. Monte, incluso, dedica una especial atención a *Tender Buttons* y a *Kora in hell* en su largo estudio *Invisible Fences*:

My two test cases are Stein's *Tender Buttons* and Williams's *Kora in Hell: Improvisations*. The bulk of the chapter develops an approach to reading Stein and shows how her work asks us to reflect on composition. Since early discussions of Stein and automatic writing, critics have been interested in Stein's methods of composition, but they have not emphasized enough that *Tender Buttons* is a series of related experiments—that individual “descriptions” depend as much on what Stein has already written as on any inner or outer reality they supposedly represent. Critics tend to treat *Tender Buttons* as a collection of many discrete prose poems, concentrating on the titled pieces in the first two sections of the work to the neglect of the third section, “Rooms.” While the conventional critical approach has its advantages, Stein's work is better viewed as a whole and outside a literary-historical narrative centered on the prose poem. The same holds true for *Kora in Hell*, though Williams was more intent on

¹⁶¹ William Carlos Williams, *Poemas*, prólogo y traducción de Pura López Colomé, México, UNAM, 2011, p. 5.

writing individual “improvisations.” My argument emphasizes how literary history creates generic categories that then influence how we read.¹⁶²

Una de las fuentes para la reconstrucción de la historia del poema en prosa en América han sido las revistas, por ejemplo *Transición*, que cubre la primera mitad del siglo XX. También conviene mencionar *Little Review* y la *Revista de Poesía*, donde se publicaron muchos poemas en prosa. Fueron, como se ha dicho, revistas de poca circulación, la mayoría con poetas no considerados parte de la gran corriente de la poesía norteamericana, pero ahora cobran una importancia capital para poder entender el contexto histórico y los orígenes del poema en prosa en la tradición literaria inglesa. En este marco, es William Carlos Williams, sin duda, el último gran poeta importante dentro de la vertiente del poema en prosa, en el sentido de que fue un poeta de gran reconocimiento, que lo practicó magistralmente en *Kora en el infierno: improvisaciones* considerada una obra tan peculiar y significativa que no aparecería nada que se le asemejara en cuatro décadas.

XXVI, 1

Las puertas tienen también un lado de atrás. Y las hojas de hierba tienen doble filo. Es inútil tratar de engañarme, las hojas caen más por los brotes que las empujan que por falta de frescura. O arrojen dos zapatos al piso y vean cómo yacen si piensan que todo tiene un solo sentido.¹⁶³

¹⁶² Steven Monte, *Invisible fence: prose poetry as a genre in French and American tradition*, op. cit., p. 13. (“Mis dos casos de prueba son *Botones blandos* (Tender Buttons) de Stein y *Kora en el infierno: improvisaciones* (Kora in hell: improvisations) de Williams. La mayor parte del capítulo desarrolla una aproximación a la lectura de Stein y muestra cómo su obra nos invita a reflexionar sobre la composición. Desde las primeras discusiones de Stein y la escritura automática, los críticos han estado interesados en los métodos de composición de Stein, pero no han enfatizado lo suficiente que *Botones blandos* es una serie de experimentos relacionados -que “descripciones” individuales dependen tanto de lo que Stein ya ha escrito como de cualquier realidad interna o externa que supuestamente representan. Los críticos tienden a tratar *Botones blandos* como una colección de discretos poemas en prosa, concentrándose en las piezas que llevan título en las dos primeras secciones de la obra en detrimento de la tercera sección, “Habitaciones”. Mientras que el enfoque crítico convencional tiene sus ventajas, el trabajo de Stein se aprecia mejor en su conjunto y fuera de una narración histórico-literaria centrada en el poema en prosa. Lo mismo es cierto para *Kora en el infierno*, aunque Williams fue más determinante en escribir “improvisaciones” individuales. Mi propuesta hace hincapié en cómo la historia literaria crea categorías genéricas que luego influyen en la forma en que leemos”. La traducción es mía).

¹⁶³ William Carlos Williams, *Kora en el infierno*, <http://ccpe.org.ar/kora-en-el-infierno-por-william-carlos-williams/>. Fecha de última consulta: 19 de septiembre de 2015.

Como oportunamente indica Pura López Colomé,

Kora es un libro difícil, de grandes ideas y poderosos sentimientos, con frecuencia seguidos muy de cerca por la intuición inmediata. No hay en él más literatura que la de la mente de Williams, más convenciones que las que él mismo inventaba sobre la marcha, sin genuflexión alguna ante la formalidad o la “propiedad”. Fue escrito, como todas sus demás obras, en busca de una fe y no de lectores “:...Me importa poco lo que pase con mi vida; sin embargo, el destino de las ideas que conviven con la cosecha de un mundo no descrito, siempre me ha dejado boquiabierto...”¹⁶⁴

Es, pues, *Kora*..., el laboratorio experimental del poeta William Carlos Williams, quien luego de la primera guerra mundial, encontrándose hastiado de tanta muerte y desasosiego, se impuso escribir durante un año este libro en la forma de un diario. Aunque lo escribió en prosa, su impulso fue poético, dando como resultado una serie de poemas en prosa que reflexionaban sobre el complejo hecho del acto de percibir, de estar en la realidad.

Ya para 1960, el poema en prosa recobró fuerza, sobre todo en poetas como Russell Edson y Robert Bry, John Ashbery, Robert Creeley, y poetas del lenguaje como Ron Silliam Michael Davidson y David Antin. Estos fueron quienes revitalizaron el género y lo pusieron de nuevo en la mesa de discusión. Aunque algunos críticos, como Murphy, creen que el poema en prosa siguió las coordenadas del poema inglés, otros consideran que en realidad siguió una ruta distinta y se distinguió por algunos aspectos que lo alejaron de lo hecho por Baudelaire, Rimbaud y otros. Estos aspectos son distinguibles tanto en el poema inglés, de Gran Bretaña, como en el poema en prosa norteamericano. En el primero prevalece la vertiente literaria inglesa esteticista, que tiene como cualidades la musicalidad en lugar de la coherencia lógica o la claridad, así como la búsqueda del color, etc. El poema en prosa norteamericano tuvo más bien su

¹⁶⁴ Pura López Colomé, «Introducción», http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=228&Itemid=1&limitstart=1. Fecha de la última consulta: 10 de septiembre de 2015.

inserción en los discursos que tenían que ver con lo contracultural, las narrativas personales, as políticas disidentes...; el poema en prosa nació a contracorriente precisamente usando un contradiscurso que se alejaba del discurso poético hegemónico, porque en Norteamérica el poema en prosa creció en los márgenes de la corriente predominante, que era el verso libre. La mayoría de los críticos occidentales asocian la evolución del poema en prosa con la prevalencia de la experimentación en forma poética, en su sentido más amplio, porque con ella se llega siempre a nuevas formas de expresión, como sucedió con este género a mediados del siglo XIX, cuando tuvo lugar una de las mayores liberaciones de la poesía: el rompimiento de la rima y de la métrica, y el enlace con ello, primero, del verso libre y, después, de otras formas poéticas, entre ellas el poema en prosa y la consolidación de la prosa poética, que fue la principal preocupación de los poetas franceses e ingleses. Este uso de las formas abiertas de la poesía facilitó el paso al poema en prosa y con él a la ruptura total de la versificación. Por eso, los acontecimientos que fueron cruciales para la inserción del poema en prosa en la tradición poética occidental tuvieron que ver con la aparición del verso blanco y el verso libre. El primero murió después de un periodo corto; el otro sobrevivió hasta la fecha, lo que permitió que, en su expansión y su aspiración hacia la prosa, el poema en prosa se consolidara, dando así pie a una nueva forma poética hasta ahora practicada con mucha asiduidad en todas las tradiciones literarias del mundo.

Podríamos concluir este breve recorrido sobre la historia general del poema en prosa enfatizando algo que será de suma importancia cuando hablemos del surgimiento del microrrelato, y es el hecho de que, si bien se observa, todos los autores que participaron en la creación y consolidación del poema en prosa fueron poetas y no narradores, aunque algunos de ellos hayan practicado a su vez la narrativa. Esencialmente, el hecho de que predominen los poetas (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Wilde, Eliot, William Carlos Williams, etc.) confirma esta apropiación por parte de los poetas de un lenguaje siempre en tránsito entre una diversidad de *hablas* que, debido a la experimentación impresa en sus obras literarias, buscaron siempre

nuevas formas de expresión. El poema en prosa es obra, pues, de esos poetas que rompieron con los encorsetamientos de la poesía tradicional (medida y rimada) e indagaron más en los ritmos de la propia musicalidad natural de la lengua, que a estos (como a otros autores) los llevó a desembocar en el poema en prosa. Lo mismo sucede, como veremos más adelante, con ese desajuste que tendrá la práctica del poema en prosa por ciertos poetas y luego su conversión (o evolución) en microrrelato.

4. EL POEMA EN PROSA EN HISPANOAMÉRICA

4.1. Antecedentes

El origen del poema en prosa en Hispanoamérica se inscribe en el contexto histórico de la Europa del siglo XIX, principalmente en países como Francia e Inglaterra, en los cuales coinciden también importantes cambios en la vida social, política y cultural de ese momento. El país de mayor influencia en Hispanoamérica fue, no obstante, Francia, quien tuvo la primacía cultural sobre los países latinoamericanos¹⁶⁵, mientras que Inglaterra ejercía su influencia más en el marco económico y comercial, en gran medida derivado de su Revolución industrial y el desarrollo conseguido en el ámbito de las comunicaciones. Aunque al final del día fue Inglaterra la que ganaría la batalla sobre Francia, incluso en el contexto de haber heredado de Estados Unidos una parte de la labor que realizaba en el “nuevo mundo”, Francia no dejó de ser una presencia constante entre la clase intelectual latinoamericana. A mediados del siglo XIX, cuando ya las independencias empezaban a consolidarse en los diferentes países de Centro y Sudamérica, se abrió el debate sobre qué modelo seguir con respecto a diversos temas torales que atañían a la sociedad, como el político, económico, cultural y, sobre todo, intelectual. Intelectuales como Enrique Rodó, por ejemplo, argumentaban que la norteamericanización de Latinoamérica violaría el legado hispánico, pues el pragmatismo norteamericano le parecía incompatible con la identidad latinoamericana. María Eugenia Vázquez, en su artículo “Ariel y la pregunta por la identidad latinoamericana”, escribe que

Una democracia como ésta logrará la conciliación de la herencia cristiana de igualdad con la herencia clásica del orden, la jerarquía y el respeto del genio. Por eso era indispensable que

¹⁶⁵ La influencia cultural de Francia en Latinoamérica, particularmente en México, es ya clara a comienzos del siglo XIX, como ha señalado Carmen Ruiz Barrionuevo, «La cultura ilustrada de José Joaquín Fernández de Lizardi», *Suplemento del Anuario de Estudios Americanos*, XLVII:2 (1991), p. 76: «Tenemos constancia de que la literatura de los enciclopedistas europeos llegó a México y circuló con amplitud a pesar de las restricciones y los edictos que proscibían a autores como Montequieu, Rousseau, Voltaire, Marivaux e incluso Milton, La Bruyère y Fenelon. Pero los problemas y las barreras eran induficientes.»

América Latina se protegiera de la creciente admiración que despertaba la “formidable república del Norte”, es decir, de la “nordomanía”, pues su democracia estaba cimentada en el utilitarismo y la inmediatez de las necesidades materiales, carecía de refinamiento y espiritualidad, y por lo tanto adoptarla por imitación llevaría a la absoluta mediocridad. Si en Latinoamérica se aplicaban los modelos norteamericanos se caería en la desnaturalización de su carácter, pues aunque reconoce la ausencia de un sello propio y definido en los pueblos latinoamericanos.¹⁶⁶

La idea de seguir el modelo francés (en educación, en cultura) por identificarse mejor con nuestra democracia se generalizó de tal modo que la educación, por ejemplo, no pudo evitar continuar este modelo, de forma que fue Francia el país que empezó a tener una influencia capital en toda Latinoamérica, en especial en las artes. Los escritores latinoamericanos centraron su interés en los franceses, sin ser indiferentes a los españoles, que también habían dejado una impronta importante en sus obras. De esta manera, todas las artes se revolucionaron, y lo que se había alcanzado en el campo de la novela (por influjo de autores como Balzac, Stendhal, etc.), era tan sólo una muestra de esta drástica transformación. También en la poesía comenzó a vislumbrarse un cambio radical, sobre todo desde que poetas parnasianos y simbolistas (principalmente Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud) empezaron a difundirse entre los poetas latinoamericanos, dando después lugar a la creación de uno de los movimientos poéticos más importantes del nuevo continente: el Modernismo, que también lleva en sus entrañas todo el legado literario español, sobre todo el de su etapa romántica. La vía, pues, del cambio en las letras latinoamericanas, principalmente en la poesía, se daría bajo la influencia mayoritariamente francesa y, en especial, con los poetas de la etapa parnasiana y simbolista. En México, por ejemplo, el influjo francés fue notorio. En su ensayo “Las influencias francesas en la poesía hispanoamericana”, Henríquez Ureña refiere lo siguiente:

¹⁶⁶ María Eugenia Vázquez, “Ariel y la pregunta por la identidad latinoamericana”, México, *Latinoamérica*, No. 45, 2, 2007: 31-58, p. 36.

El más ilustre precursor del modernismo hispanoamericano fue el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera. En su obra personal puede seguirse el proceso de las principales influencias que prevalecieron durante el periodo de transición entre el romanticismo y las nuevas tendencias. Sufrió, como todos los hispanoamericanos, influencias españolas, principalmente la de Bécquer y la de Carnpoamor, pero, además, nos dice su compatriota Carlos Gonzalez Peña, sintió "el influjo de todos los poetas franceses, a partir de la generación romántica hasta los contemporáneos; desde Hugo, Lamartine y Musset, hasta Richepin, Rollinat y Verlaine, pasando por Gautier, Baudelaire y Copp6e".¹⁶⁷

Sin duda, el máximo representante del Modernismo fue Rubén Darío. Con su libro *Azul* [1888], Darío representa la culminación en Hispanoamérica de la tradición no sólo del movimiento modernista, sino también del poema en prosa. Darío se convirtió en una figura señera de la poesía latinoamericana porque integró sincréticamente tres elementos esenciales del Modernismo: el componente simbolista, el parnasiano y, obviamente, el color local de Latinoamérica, incluido el indigenismo. Darío conjuntó los más altos momentos de la poesía europea e hispánica y creó un nuevo lenguaje poético, que, además, se caracterizó por no discriminar ninguna variedad del lenguaje que creyera importante, incluido lo prosaico. Este elemento prosaico será el puente que unirá a la poesía propiamente dicha con los aspectos narrativos de la misma, dando pie con ello, primero, al poema en prosa y, posteriormente, o incluso al mismo tiempo, al microrrelato. Este elemento narrativo ya había empezado a tener una presencia más constante en las producciones poéticas de los autores latinoamericanos, pero no en la forma en que lo haría Rubén Darío, pues este lo que hace es incorporar las prosodias periodísticas, por ejemplo, en una especie de caja de resonancia del lenguaje lírico, transformándolo completamente, licencia que antes no habría sido aceptada por la preceptiva poética. Con Darío, pues, y con el Modernismo, el poema en prosa adquirió su carta de identidad y permanencia, pues entonces se empezó a ver la prosa también como un género en el que la pulsión poética podía cristalizarse. Antes de Darío, hubo rastros de la influencia de la

¹⁶⁷ Max Henríquez Ureña, "Las influencias francesas en la poesía hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*, 2, 4, 1940: 401-417, pp. 408-409.

tradicción literaria francesa. Un ejemplo de ello lo constituye la obra del cubano Julián del Casal, quien tradujo poemas en prosa de Baudelaire y fue un promotor de su poesía en Latinoamérica. La influencia de Baudelaire, como de todo lo francés, fue muy notoria en Casal y el poeta nunca la negó. Al contrario, en algunos de sus poemas (como “La canción de la morfina”, que traspira ecos del baudelariano “Los paraísos artificiales”) se percibe una clara influencia del poeta francés¹⁶⁸. Otro dato importante es que las traducciones hechas Casal de los poemas de Baudelaire, fueron publicadas entre 1887 y 1889, años entre los que se enmarca la aparición del libro impulsor del Modernismo, *Azul*, de Rubén Darío, quien fue un gran admirador y lector del propio Julián del Casal, ambos a la vez admiradores de Baudelaire. De hecho, Rubén Darío, que en el plano espiritual guarda una relación de coincidencias con Baudelaire, incluido el hecho de que en el mismo año que murió el poeta francés nació el poeta nicaragüense, ofrece también en la dimensión poética convergencias notables. Los poemas en prosa de *Azul*, por ejemplo, le deben mucho a los poemas en prosa de Baudelaire, de ahí que se considere muy cercana la línea que divide o que une a los poemas en prosa de la minificción. Precisamente, sobre esta frontera genérica, Dóra Bakucz escribe:

Las formas consideradas como antecedentes de lo que hoy llamamos minificción, minicuento o microrrelato comienzan a aparecer durante el Modernismo (en el sentido en que se utiliza el término en la literatura, cultura y tradición hispánica), con Rubén Darío (1867-1916) y sus poemas en prosa de *Azul*... (1888), y que muestran la influencia del simbolismo y del poeta francés, Charles Baudelaire (1821-1867), en concreto su libro titulado *Petits poèmes en prose* o *Le Spleen de Paris*. Aunque en estos textos lo dominante es la narración —incluso gran parte carece de ella—, ni el lenguaje poético tiene que ver con la tan frecuentemente mencionada concisión del estilo del microrrelato, el poema en prosa es uno

¹⁶⁸ Lourdes Beatriz Arencibia, «Cuatro *Pequeños poemas en prosa* de Charles Baudelaire, en traducción de Julián del Casal (1887-1890)», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuatro-pequenos-poemas-en-prosa-de-charles-baudelaire-en-traducion-de-julian-del-casal-1887-1890/>

de los géneros considerados generalmente como próximos a la minificción, puesto que la aparición de esta modalidad textual demuestra un afán innovador.¹⁶⁹

Para no distraernos de la intención principal de esta tesis, que persigue demostrar cómo el microrrelato es un género que proviene del poema en prosa y no de los géneros narrativos tradicionales (como el cuento, la fábula, la viñeta, etc.), es importante advertir que precisamente el poema en prosa ya constituyó en sí mismo una problematización genérica en el interior del mismo género lírico. En *Azul*, de Rubén Darío, como manifiesta la propia Dóra Bakucz, el poema en prosa se revela ya como uno de los géneros cercanos al microrrelato, aun cuando la mayor parte de la teoría y crítica que se ha escrito sobre él, no le conceda todavía el crédito suficiente a la influencia capital que ejerció sobre el mismo.

Otros poetas que compartieron este gusto por lo francés y que estuvieron siempre al tanto de lo que acontecía en su tradición literaria, fueron José Martí, que residió durante un tiempo en México, y el propio Manuel Gutiérrez Nájera, cuyo célebre poema “La duquesa Job” pone al descubierto el afrancesamiento al que estaba siendo sometida la tradición poética hispanoamericana luego de independizarse de la corona española. En toda esta camada de poetas se impuso una prosa adornada, con aspiraciones líricas, similar en alguna medida a lo que sucedió en todos los poetas que ejercían también el periodismo o la narrativa con fines políticos y sociales. Como lo explica Jesse Fernández,

[...] los modernistas incorporaron a la creación poética elementos preciosistas, exóticos, musicales y pictóricos, en un esfuerzo por modernizar la expresión literaria al uso. El resultado fue un producto nuevo, una manifestación híbrida y decididamente distinta a cada una de sus componentes. El modernismo, además favoreció la libertad del lenguaje y la flexibilidad de la forma....¹⁷⁰

¹⁶⁹ Dóra Bakucz, *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpsestica en el microrrelato argentino*, Buenos Aires, Editorial Verbum, 2015, pp. 21-22.

¹⁷⁰ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica: del modernismo a la vanguardia.*, op. cit., p. 39.

Siendo poetas, su afán por lo lírico resultaba irrenunciable, de forma que fueron los poetas prosistas quienes imprimieron en sus narrativas el sello de la poesía, sin olvidar que este gusto, proviene asimismo de la influencia inglesa y francesa, como indica Utrera Torremocha:

De esta tendencia inicial [el acercamiento de la poesía a la vida cotidiana] compartida después por otros muchos autores, como Browning, Sainte-Beuve, Eliot o Pound, deriva el gusto por el prosaísmo, el acercamiento al lenguaje hablado en la poesía en los siglos XIX y XX.¹⁷¹

Una revisión histórica del poema en prosa en Hispanoamérica, por tanto, debe partir de la etapa inmediatamente anterior al Modernismo o, mejor, desde los primeros atisbos modernistas. El poema en prosa es un género literario histórico y, por ello, mutable, lo que invita a considerar la puntualización de J. M. Díez Taboada respecto a lo que implica la historicidad de un género, sobre todo si se tiene en cuenta que las vertientes de escritura influyentes en la poesía hispanoamericana no provienen sólo de una sola tradición, sino de tradiciones variadas. Escribe al respecto Díez Taboada:

es lógico que [...] se den, además del fundador que trace una primera obra modélica o programática, afiliados que sigan a la letra y escrupulosamente a ese fundador como modelo, perezosos que lo olviden, reformadores que lo pongan de nuevo en vigor o lo adapten a las circunstancias históricas nuevas, detractores que lo critiquen, contradigan o parodien, buscando sus limitaciones; teóricos que en cada momento traten de fijar, a veces pedantemente, sus caracteres; aniquiladores que lo combatan y lo acaben, destruyéndolo o agotándolo; continuadores que recojan el prestigio de su nombre para nuevas realidades por ellos fundadas o que en época distinta pongan nuevos nombres a cosas que a fin de cuentas resultan tan semejantes que podrían ser llamadas con igual denominación.¹⁷²

¹⁷¹ M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, p. 40.

¹⁷² Juan María Díez Taboada y Miguel Ángel Garrido Gallardo, eds., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, p. 24.

El poema en prosa surgido en Francia y reconocido como tal a partir de la publicación de *Gaspar de la Nuit* en 1842 y del *Spleen de París* en 1868, como ya se explicó en el capítulo anterior, vino a impulsar la producción poética que se produjo en Hispanoamérica a finales del siglo XIX, época que en literatura se inscribe bajo el término de Modernismo y que auspicia la creación de los primeros poemas en prosa hispanoamericanos.

Si las producciones literarias de inicios de siglo XIX traslucen las huellas europeas, particularmente españolas, las de fin de siglo continuaron sus aspiraciones europeas, pero ahora con la impronta francesa dominante. El significado que la cultura europea ha tenido para los países hispanoamericanos ha sido, desde la conquista, un *alter ego* a seguir, sobre todo para las altas élites culturales o la sociedad letrada, por decirlo con un término utilizado por Ángel Rama, muchas de cuyas reflexiones al respecto siguen aún vigentes:

Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración de poder, para cumplir su función civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos. Fue también indispensable que ese grupo estuviera imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio que lo equiparaba a una clase sacerdotal. Sino el absoluto metafísico, le competía el subsidiario absoluto que ordenaba el universo de los signos, al servicio de la monarquía absoluta de ultramar.¹⁷³

Esta creencia en la superioridad europea viene como resultado inmediato de las acciones de colonización y progreso a que fueron expuestas las comunidades hispanoamericanas en todos sus sectores sociales. Antes de la llegada de los españoles a Hispanoamérica, el indio no tenía más modelos a seguir que los de su propia raza; pero, una vez en contacto con otra, empezó su lucha interna, primero, y social, después, por entender otras formas de vida. Quizá a esto se deba el complejo de inferioridad a que aluden Gustavo y Hélène Beyhaut cuando dicen

¹⁷³ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 31.

que durante un tiempo América Latina padeció un verdadero complejo de inferioridad por su hibridismo étnico y cultural, en la medida en que procuraba europeizarse¹⁷⁴. Hispanoamérica entró al mundo occidental atada de manos y sabedora de que el único medio que tenía para salir de su “mundo salvaje”, al menos a la vista de los otros, dependía en gran medida de la capacidad de adaptación, imitación y reinención del “mundo civilizado” que tenía frente de sí, con el que sin darse cuenta se mezcló y vino a redefinir el nuevo conglomerado social latinoamericano.

En el caso de Hispanoamérica, la influencia de la literatura francesa (especialmente de las renovaciones que estaban llevando a cabo en el lenguaje poético autores como Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé) fue crucial para la renovación de las escrituras latinoamericanas, pues, recibidas por poetas como Casal, Martí, Darío, Lugones, Asunción Silva, etc., consiguieron implementarlas en sus proyectos escriturales, lo que dio origen también al, para este caso, poema en prosa de raíz hispanoamericana. La tradición española (con Bécquer, su figura más visible, en especial sus *Leyendas*) aportó también una gran influencia para el surgimiento del poema en prosa en Hispanoamérica, sin orillar la rica tradición española del romancero por su carácter narrativo. Ambas tradiciones (la francesa y la española), más la inglesa, consolidaron en los poetas hispanoamericanos la práctica del poema en prosa. Lo que debe enfatizarse, antes de analizar con más detalle esta evolución del poema en prosa en la tradición hispanoamericana, es que fueron los poetas (y no los narradores) los encargados de llevar a cabo este cambio al ser ellos quienes rompen con las formas tradicionales de hacer poesía. Esto mismo sucederá con la evolución del poema en prosa hacia el microrrelato, género en el que los elementos ficcionales (o narrativos) se incrementan para dar la impresión de que lo único que le interesa a esa forma literaria es contar una historia, pero sin perder sus componentes poéticos, incluidos los de la brevedad e intensidad que caracterizan a la poesía.

¹⁷⁴ Gustavo y Hélène Beyhaut, *América Latina III. De la Independencia a la segunda guerra mundial*, México, Siglo XXI, 1986, p. 2. Referido básicamente a la novela, es oportuno recordar también ahora el concepto de ‘transculturación’ tal como lo entiende Ángel Rama, “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, en Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1986.

4.2. Romanticismo de influencia europea

La primera mitad del siglo XIX fue un periodo bélico; el fervor nacionalista impregnaba todas las regiones de Latinoamérica debido a que todas ellas estaban viviendo las guerras de independencia, lo que repercutía, como era obvio, en la vida social, intelectual, artística y espiritual de la época, ya que habían pasado más de tres lustros (desde finales del siglo XV) bajo el dominio de la corona española y empezaban ahora, oficialmente, su proceso de búsqueda de identidad y autonomía cultural. Esta búsqueda encuentra un cauce en el Romanticismo (mediados del siglo XIX), que viene a afirmarse en Hispanoamérica como el primer movimiento literario en el que se ve involucrado el nuevo mundo “independiente” con aportes propios que imprimen características y tonos más acordes con su realidad. Lo reflexiona así Gustavo Luis Carrera:

Resalta para agudos críticos e historiadores del Romanticismo en América –como lo hace el argentino Emilio Carilla (*El Romanticismo en la América Hispánica*)– el hecho concluyente de que el gran movimiento tuvo “acentos propios, esos que surgieron, sin eludir escuelas y corrientes, como algo consustancial a la tierra y al hombre de América”. Si bien es cierto este aleccionador señalamiento, que destaca que el Romanticismo ostentó una especie de índole connatural con el espíritu americano, nos corresponde proponer una caracterización histórica e ideológica que no duda en afirmar que, a fin de cuentas, el Romanticismo significó para Latinoamérica el hecho decisivo de la toma de conciencia de sus propias facultades literarias.

El advenimiento del Romanticismo significa el momento en que se hace posible hablar, por primera vez, de vasto desarrollo literario en Latinoamérica y, este solo hecho, de evidente significación como impulso masivo y como amplia difusión pública del producto literario, sería suficiente para sostener la tesis, compartida por varios historiadores y críticos, relativa al señalamiento del Romanticismo, ligado al movimiento político de independencia, como punto de partida real de la literatura verdaderamente latinoamericana.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Enrique Ayala Mora (dir.), *Historia general de América Latina, vol. VII: Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870-1930*, París, Ediciones Unesco-Ediciones Trotta, 2008, p. 517.

El romanticismo hispanoamericano, pues, no podría haber nacido sin influencia europea, por las razones antes expuestas y porque el bagaje de esta corriente estética tiene en Europa sus orígenes, pero eso no significó que no se produjera una aportación autóctona a dicho movimiento y legado. El concepto en sí mismo de “romanticismo” como opuesto al de “clasicismo” se usa, con plena conciencia de su importancia, en Alemania desde 1802, en Francia desde 1816, en Italia y España desde 1818, en Inglaterra desde 1823, como precisa Anderson Imbert¹⁷⁶. Si esta corriente había permeado distintos países europeos, su influencia resultaría más notoria en un continente literariamente en formación, donde no existía realmente un bagaje literario que lo sustentara, porque lo existente era de manufactura europea, creado por los conquistadores (al inicio de la colonización) o por sus hijos criollos o mestizos (en los años sucesivos) que, si bien sirvieron de testimonio histórico, no lograron concretarse como cimientos de la literatura hispanoamericana. Posteriormente a la época colonial, se puede rastrear otro tipo de literatura en Hispanoamérica, anterior a la fase romántica; pero debido a que la raza hispanoamericana y su nuevo lenguaje, el español, seguía en proceso de definición, no se decanta en sí una literatura hispanoamericana sino hasta mediados del siglo XIX; porque, para el arraigo de la literatura, primero es necesaria la apropiación del lenguaje y, en este caso, el lenguaje estaba en formación, lo que explica la fase cero de escritura y lectura del pueblo en general. Este analfabetismo marca la diferencia con España, ya que, al contrario de lo que sucedía en aquellas tierras, la vida literaria en Hispanoamérica solo se daba en grupos realmente reducidos y estaba impregnada de toques ciudadanos y retóricos. Ciudadinos, porque la literatura surgía en las capitales más que en las provincias y muchos de sus creadores, que empezaban a tener la oportunidad de viajar, escogían como destino las grandes urbes europeas más que las regiones rurales latinoamericanas; y retóricos, porque existía una acendrada influencia de los autores españoles

¹⁷⁶ E. Anderson Imbert., *Historia de la literatura Hispanoamericana*, tomo I, *La colonia. Cien años de república*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 215.

neoclásicos, a quienes se imitaba su temática, su lenguaje y sus formas, sobre todo en el campo de la poesía culta.

Con el Romanticismo, la difusión literaria en Hispanoamérica floreció como resultado del fácil acceso que los intelectuales de la época tuvieron a la prensa venida de Europa, principalmente de Francia, así como a la publicación que estos intelectuales hacían de sus ideas artístico-literarias o políticas en folletines, revistas, periódicos o panfletos, que se distribuían en sus países de origen e incluso en otros países. Es el Romanticismo el caldo de cultivo que potencia el auge del periodismo e intensifica la vida intelectual hispanoamericana dando lugar a una mayor interacción literaria no solo entre los intelectuales, sino también entre el pueblo, situación que contribuye a la afirmación del gusto por la expresión popular que se manifiesta en la poesía. Asimismo, el movimiento propició la creación de asociaciones literarias que buscaban reafirmar la identidad nacional a fin de independizarse de todo lo que no fuera parte de la misma, aunque intrínsecamente lo incluyera. La Academia de Letrán, por ejemplo, fue una agrupación que tuvo una misión ejemplar en este sentido. Fue formada por José María Lacunza, Guillermo Prieto, Andrés Quintana Roo, José Joaquín Pesado, Ignacio Rodríguez Galván, Fernando Calderón, Manuel Carpio, esto es, por los más importantes escritores del momento. Alrededor de ella se reunían para discutir cuestiones literarias, se leían y debatían textos que presentaban sus miembros y se buscaba abrir el México decimonónico al mundo literario universal, ya no sólo de raíz española. Conviene asimismo destacar que los integrantes de la Academia de Letrán buscaban no solo una función cultural sino, sobre todo, social, con la cual se reivindicara al pueblo mexicano y fuera un ejemplo para otros países que atravesaban por iguales circunstancias. Guillermo Prieto, uno de sus miembros más destacados, escribió:

Para mí lo grande y trascendental de la Academia fue su tendencia decidida a mexicanizar la literatura, emancipándola de toda otra y dándole carácter peculiar [...] se procuraba exponer flores de nuestros vergeles y frutas de nuestros huertos deliciosos.¹⁷⁷

Uno de los grandes logros que pueden percibirse en la literatura romántica hispanoamericana es el afianzamiento que la poesía popular logró durante este periodo gracias a la búsqueda de una identidad nacional y racial en que los poetas de entonces se encontraban inmersos. La poesía volvió a narrar, pero esta vez más libremente, y se interesó por temas de índole popular al develarse, en la conciencia de los poetas, la función social que la literatura podía ejercer. La poesía entonces narró los propios acontecimientos hispanoamericanos y el español del nuevo mundo se infiltró en lo literario tratando de contar, cantando, sus nuevas realidades. A partir de aquí, la cultura popular tuvo su entrada en la poesía, paso que fue definitorio en la conformación de la poesía modernista, apreciándose en ella las marcas de la tradición oral y los temas que al pueblo le interesaban, sin importar dejar de lado los temas y formas clasicistas que hasta entonces habían predominado. Un buen ejemplo de todo esto son, como se dijo anteriormente, los poemas en prosa de Rubén Darío y, para el caso mexicano, los poemas narrativos muy en boga durante este periodo, como *Musa Callejera* de Guillermo Prieto. En su popular “Romance de la Migajita”, Prieto escribe:

“¡Detente!, que está rendida,
¡eh!, contente, ¡no la mates!”
y aunque la gente gritaba
y corría como el aire,
cuando quiso ya no pudo,
aunque quiso llegó tarde,
que estaba la Migajita
revolcándose en su sangre...
sus largas trenzas en tierra,
con la muerte al abrazarse,

¹⁷⁷ Lourdes Franco, *Literatura hispanoamericana*, México, Limusa, 2004, p. 161.

la miramos de rodillas
ante el hombre, suplicante;
pero él le dio tres *metidas*
y una al sesgo de remache.
De sus labios de claveles
salen dolientes los ayes,
se ve entre sus pestañas,
los ojos al apagarse...
y el Ronco está como piedra
en medio a los sacrificantes,
que lo atan codo con codo,
para llevarlo a la cárcel.¹⁷⁸

Dentro de esta misma línea popular no podemos dejar de aludir al extenso poema narrativo *Martín Fierro*, escrito en verso por el argentino José Hernández en 1872, donde se *cuenta* la vida del gaucho, personaje tradicional de la pampa argentina, que representa a una extensa clase social, en tanto personaje popular, pero también como icono de los seres oprimidos por la sociedad. Hernández utilizó un lenguaje popular con el que logra hacer justicia al sector menos privilegiado de la sociedad argentina. Mezclando en su poema la gama temática romántica, acentuando la subjetividad y la melancolía individual del gaucho, José Hernández deja testimonio de la situación histórica que vivió el gaucho de esos tiempos, convirtiéndose, aun a esta distancia, en un tema exótico impregnado de pasión romántica, lleno además de tradición oral. Apréciense en las dos primeras estrofas, ya clásicas, del *Martín Fierro*:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.

¹⁷⁸ Guillermo Prieto, *Musa callejera*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, p. 50.

Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento:
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.¹⁷⁹

Los cimientos de la poesía modernista fueron puestos por los románticos. A ellos se debe tanto la entrada triunfal de lo popular en la poesía (y con ello la narratividad, como lo muestra el poema de José Hernández), como la renovación y evolución de las formas poéticas que se concretaron después en el Modernismo. Anderson Imbert afirma que, a partir del Romanticismo, “la métrica se enriqueció sobre todo en las combinaciones estróficas. Con notable frecuencia los poetas románticos, para dar variedad a una composición, y para matizar el movimiento de los temas, mezclaron medidas diferentes”¹⁸⁰, constituyéndose esto en el antecedente de la gran innovación polimétrica reconocida al Modernismo.

4.3. Modernistas: Darío, Lugones, Nervo, etc.

Es bien sabido, atendiendo a la periodización literaria, que el Romanticismo fue previo al Modernismo, pero en algunos casos es difícil delimitar a ciertos escritores por haber quedado en la línea cronológica del cambio estético-literario, lo que hace que algunas de sus producciones puedan enmarcarse dentro de la tendencia romántica y otras sean consideradas modernistas. Anderson Imbert dice, al respecto:

[...] no se espere una clara división entre «romanticismo» y «modernismo». No son conceptos opuestos. No podrían serlo porque, a pesar de sus diferencias, ambos incluyen

¹⁷⁹ José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, El Cid Editor, 2003, p. 7.

¹⁸⁰ E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana, op. cit.*, p. 239.

notas comunes. Románticos insatisfechos del romanticismo fueron, después de todo, quienes salieron en busca de modernidades.¹⁸¹

Sobre esta misma indeterminación, Raimundo Lazo subraya que “la diferencia entre los entonces denominados *románticos* y los indiscriminadamente llamados *modernistas* que se le opusieron, es una diferencia de forma de estilo.”¹⁸² Pueden servir de ejemplo Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y José Martí, reconocidos como escritores románticos, aunque sus innovaciones en el campo de la lírica, tanto en prosa como en verso, prefiguran lo que sería después el movimiento modernista, por lo que algunos críticos no han dudado en catalogarlos como precursores, mientras que otros los consideran creadores del Modernismo, además de ser los precursores del poema en prosa. En el caso de José Martí, por ejemplo, Jesse Fernández lo celebra como “el prosista más enérgico que ha tenido América.”¹⁸³ José Martí, junto con Julián del Casal y Rubén Darío, serán los pilares sobre los que se alzarán, en Hispanoamérica, el cultivo del poema en prosa, su fundación y su difusión en todo el continente. Lo escribe Jesse Fernández: “sólo Julián del Casal y Rubén Darío, entre los miembros de la primera generación modernista, cultivaron el poema en prosa como tal...”.¹⁸⁴ Y lo corrobora Utrera Torremocha: “Los primeros poetas modernistas que escriben conscientemente poemas en prosa y que perciben la novedad de su intento son Julián del Casal y Rubén Darío.”¹⁸⁵ Estos poetas tenían, por supuesto, la influencia de lo francés, marcadamente, de quienes aprovecharon temas, formas expresivas, estilos, tonos.¹⁸⁶ Por eso, como explica Utrera Torremocha,

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 355.

¹⁸² Véase Raimundo Lazo, *El Romanticismo. Lo romántico en la lírica hispano-americana del siglo XVI a 1970*, México, Porrúa, 1971, p. 109.

¹⁸³ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁸⁵ M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, *op. cit.*, pp. 213-214.

¹⁸⁶ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 44.

A partir de Darío y Casal se impone definitivamente el poema en prosa al lado de la novela y el relato líricos. En esta remodelación de la prosa contribuyen también al asentamiento del género otros autores, entre los que destacan José Asunción Silva y Leopoldo Lugones.¹⁸⁷

Puede asegurarse que el Modernismo es el primer movimiento literario que surge en América Latina y que tiene, según Raymundo Lazo,

[...] entre otras notas distintivas, la de haber sido la primera [revolución literaria] que altera el ritmo histórico de las relaciones entre lo hispanoamericano y lo europeo: es el primer movimiento literario que, aunque integrado con dispersos elementos europeos, específicamente franceses en su mayoría, se elabora por completo en Hispanoamérica, y de Hispanoamérica va a España, en donde naturalmente tiene manifestaciones peculiares.¹⁸⁸

El Modernismo enfrentó, desde su surgimiento, el doble dilema que la cultura europea le significaba: por un lado, los creadores modernistas querían librarse del fuerte influjo peninsular que aún estaba reciente en el imaginario social; pero, por otro lado, no paraban de inspirarse en el acontecer cosmopolita europeo, por lo que fueron así influidos por el Parnasianismo y Simbolismo francés. Del Parnasianismo fueron cautivados por la forma, aspiraron a ella y lograron recrearla, enriqueciéndola con la musicalidad aprendida de la poesía simbolista y con toques de otras artes, tanto plásticas como musicales; el resultado da como fruto una lírica vertida, tanto en prosa como en verso, en ritmos y formas nuevas, sintetizadora de las corrientes romántica, parnasiana y simbolista. Como se ha señalado en el capítulo anterior, fueron los poetas franceses, principalmente Baudelaire, los que influyeron en las dicciones de los poetas hispanoamericanos de la misma época. Muchos de los parnasianos, como indica Utrera Torremocha, en realidad no solían experimentar con el poema en prosa, sino que preferían el verso tradicional, de modo que, en este sentido, no pueden ser considerados influencias

¹⁸⁷ M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, p. 254.

¹⁸⁸ Raymundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX*, México, Porrúa, 1967, p. 14.

directas.¹⁸⁹ Pero conviene asimismo precisar que, si bien esta influencia es irrefutable, también el Modernismo aprovechó una etapa de debilitamiento de los movimientos poéticos franceses de la época para resurgir, como algo nuevo y fusionado, en la tradición hispanoamericana, como explica Aníbal González:

Perhaps it was not by chance that *modernismo* arose in Spanish America precisely at the time when French poetry and prose seemed to be faltering before the challenges of modern textual institutions such as philology and journalism. A glance at the French literary panorama of the 1880s shows that, with the exceptions of Emile Zola, Paul Verlaine, and Stéphane Mallarmé, the series of figures who proliferated in poetry and prose were relatively minor: Théodore de Banville, José María de Heredia, Jean Moréas, Catulle Mendés, Léon Dierx, Sully Prudhomme, François Copée, Joris-Karl Huysmans, and others. The explosions of Flaubert, Baudelaire, and Rimbaud had passed, and only their echoes remained. The ever-observant Martí remarked on this in his obituary for Julián del Casal, when he spoke of “that worthless poetry, full of false and artificial ennui, with which the goldsmiths of Parisian verse have lately tried to fill up the ideological vacuum of their period of transition.” In a similar vein, Nájera wrote in his *crónica* titled “Poetas menores” (Minor Poets): Isn’t poetry dying here and there like a poor woman afflicted with tuberculosis? What great new poet has arisen lately in France? It looks as if French poets are poor because Victor Hugo spent so much poetry. Leconte de Lisle turns Hellenic poetry into French verse. Copée versifies admirably about modern life. But where are Musset’s tender cry, Lamartine’s serenade, or Béranger’s joyful song? There is no more Béranger, no more Musset, no more Lamartine! Every day there are more poets who write lovely, elegant, and carefully wrought verses, but every day there are fewer poets! ... Pessimism has not produced in this age a singer like Leopardi. Despair and the tediousness of life have not found a poetic eloquence comparable to that of Lord Byron. ... And so lyric poetry is falling behind, and it will eventually become something like the aging mother of a coquettish actress named Science.¹⁹⁰

¹⁸⁹ M^a Victoria Utrera Torremohcha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, p. 167.

¹⁹⁰ Aníbal González, *A companion to Spanish American modernism*, USA, Tamesis, 2007, p. 110. (“Tal vez no fue por casualidad que el modernismo surgió en la América española, precisamente en el momento en que la poesía y la prosa francesa parecían tambalearse ante los retos de las instituciones textuales modernas como la filología y el periodismo. Un vistazo al panorama literario francés de la década de 1880 muestra que, con las excepciones de Emile Zola, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé, la serie de figuras que proliferaron en la poesía y la prosa fueron relativamente menores: Théodore de Banville, José María de Heredia, Jean Moréas, Catulle Mendés, Léon Dierx, Sully Prudhomme, François Copée, Joris-Karl Huysmans, y otros. Las explosiones de Flaubert, Baudelaire, y Rimbaud han pasado, y sólo quedan sus ecos. El siempre observador Martí habló sobre esto en su obituario a Julián del Casal, cuando habló de “que la poesía sin valor, llena de hastío falso y artificial, con la que los orfebres del verso parisino han tratado últimamente para llenar el vacío ideológico de su período de transición”. En una línea

Los anhelos finiseculares de europeización que vivían los latinoamericanos y que inciden en la producción modernista, se pueden apreciar en las siguientes líneas escritas por Gustavo y Hélène Beyhaut:

La atención latinoamericana se centró principalmente en Inglaterra y en Francia. De la primera atraían particularmente los adelantos técnicos y su creciente poderío económico, de Francia seducían sus modos de vida (tal vez más adecuados que las pautas británicas a las aspiraciones de las élites locales), deslumbrando sus progresos intelectuales y el refinamiento de sus industrias de lujo. [...] Antes de fines del siglo XIX [...] los barcos traían nutrida correspondencia, periódicos y folletines a los que era posible suscribirse regularmente; aportaban revistas especializadas de carácter científico, de modas, otras destinadas al lector corriente o al mundo del comercio; traían libros en cantidades suficientes para formar grandes bibliotecas (principalmente privadas). Llegaban compañías de teatro y de ópera, músicos, conferenciantes, pintores y dibujantes. La comodidad de los viajes hizo que muchos latinoamericanos se acostumbraran a ir a Europa e hicieran de París su capital espiritual.

Los artículos europeos se fueron imponiendo progresivamente, en parte por el menor precio de muchos de ellos (en virtud de su factura mecánica), y en parte por su carácter más novedoso. El adelanto científico o la tentación del lujo irán contribuyendo a exagerar las virtudes de su origen. Esto se puede comprobar con un análisis de la creciente propaganda comercial hecha en la prensa latinoamericana del siglo XIX. “Recién llegado de Europa”, “Procedente de París”, “Vendemos exclusivamente artículos europeos”, son frases frecuentemente repetidas [...] Poco a poco se fue identificando a Europa como la cuna de todos los progresos, y “europeo” pasó a ser sinónimo de civilizado.

Lamentablemente, eso provocó el hábito de consumir, copiar e imitar lo europeo, sin mayor intento de adecuarlo a las necesidades regionales.¹⁹¹

similar, Nájera escribió en su crónica titulada "Poetas menores" (minors poets): ¿No es la poesía muriendo aquí y allá como una mujer pobre afectada por la tuberculosis? Qué nuevo gran poeta ha surgido últimamente en Francia? Parece como si los poetas franceses fueran menores porque Víctor Hugo agotó la poesía. Leconte de Lisle convierte la poesía Helénica en verso francés. Copée versifica admirablemente sobre de la vida moderna. Pero ¿dónde está el tierno llanto de Musset, la serenata de Lamartine, o la alegre canción de Béranger? No hay más Béranger, no más Musset, Lamartine ya no más! Cada día hay más poetas que escriben versos preciosos, elegantes, y cuidadosamente forjados, pero cada día hay menos poetas! ... El pesimismo no ha producido en esta era un cantante como Leopardi. La desesperación y el tedio de la vida no han encontrado una elocuencia poética comparable a la de Lord Byron. ... Y así, la poesía lírica se está quedando atrás, y con el tiempo se convertirá en algo parecido a la anciana madre de una actriz coqueta llamada Ciencia". La traducción es mía).

¹⁹¹ Gustavo y Hélène Beyhaut, *América Latina III. De la independencia a la segunda guerra mundial*, op. cit. pp. 112-113.

Pero, en lo que a literatura respecta, sobre todo en el Modernismo, no se cayó en la imitación pasiva de lo europeo, sino que lo europeo fue el detonante para que, una vez asimiladas sus novedades, surgieran nuevas formas literarias en América más acordes con el sentir hispanoamericano. Tal como sucedería con el Romanticismo, el Modernismo hispanoamericano no se limitó a ser mera copia, sino más bien el resultado de lo que Gutiérrez Nájera planteaba en su momento (1890) al hablar del “*cruzamiento en literatura*”, cuando enfatizaba la necesidad de vigorizar la poesía por el *cruzamiento* [intercambio intelectual]. Afirmó en este sentido:

Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual [...] Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etcétera, importe la literatura española, más producirá y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación.¹⁹²

Analizando el movimiento modernista en los distintos países hispanoamericanos, se puede constatar que su existencia no se da de manera sincrónica ni tiene la misma intensidad en todas las regiones. Hay lugares donde apenas se logra cierta y retardada presencia, como en Paraguay, donde aparece ya cercana la segunda década del siglo XX, o en Nicaragua donde, aunque parezca contradictorio por ser la cuna de Rubén Darío, el Modernismo se inicia cuando en otros países ya estaba terminando. En cambio, en México y Argentina, el Modernismo se da de principio a fin, de forma plena, en sus distintas fases. Argentina fue un centro de intenso modernismo y México llegó a ser el escaparate donde se mostraron muchos de los poetas modernistas debido al auge de distintas revistas («Revista Azul», «Revista Moderna», el «Ateneo de la Juventud», etc.). Ambos países conforman el ámbito más fértil del Modernismo, de ahí que pueda considerarse cierta la afirmación de que no existió un solo Modernismo, sino que éste fue

¹⁹² Texto de 1890, compilado por Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz como «El cruzamiento en literatura», en la antología *La construcción del Modernismo*, México, UNAM, 2002, pp. 91-99.

renaciendo según se lograba la independencia de España y según se iba dando el contacto con lo francés en cada territorio.

En lo que existió mayor uniformidad fue en las características que la literatura modernista hispanoamericana adquirió, independientemente de las fechas de su surgimiento. Subjetivismo y reflexión hacen que las obras se impregnen de lirismo y se busque la belleza sin sometimiento a reglas prefijadas; en esa búsqueda se construye el legado estético del Modernismo que, en palabras de Raimundo Lazo, consistió en la renovación, ampliación y creación en el campo de la metáfora y la imagen; en la incorporación de un nuevo mundo de sensaciones en las letras, en el enriquecimiento del léxico y flexibilización de la sintaxis y en la transformación del verso y la prosa con nuevos matices y recursos de expresión.¹⁹³

Los escritores modernistas referidos son aquellos que de alguna manera sintieron la necesidad creativa por la obra menor, especialmente por el cuento o relato breve, por el poema que narra, pero sobre todo por el poema en prosa, considerado una de las aportaciones más novedosas del Modernismo hispanoamericano. Fueron ellos (Darío, Casal, Martí, etc.) los precursores o iniciadores del Modernismo y quienes pusieron las bases sobre las cuales iniciaron su trabajo los que habrían de continuarlos, además de otros que, aunque quedaron entre sus bordes finales, esto es, no fueron parte del canon, también lograron contribuir a la consolidación del género. Por ejemplo, el post-romántico José Manuel de los Reyes González de Prada y Álvarez de Ulloa, conocido como Manuel González Prada (1844-1918), considerado por Onís, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934), como el primero de los precursores del Modernismo; más aún, en palabras de Anderson Imbert, antes del Modernismo no se encuentra en la lengua española tanta variedad de versos como las que ofrece este escritor peruano. Por medio de la poesía narró, apoyándose en el verso, temáticas regionales. Algunos

¹⁹³ Cfr. Raymundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX (1780-1914)*, *op. cit.*, p. 20.

poemas que dan cuenta de esto son: “La confesión del Inca”, “El llora muerto”, “El pájaro ciego” o “La aparición del Coraquenque”. En el famoso “La confesión del Inca”, González Prada escribe:

—«Sol, padre fiel de mis padres,
A ti me acuso contrito:
Oye, y lava mi pecado:
Di veneno al hijo mío».
Dice el Inca; vuelve el paso
A las márgenes del Tingo,
Lava su frente y sus manos,
Y prosigue en alto grito:
—«Dije al Sol mi enorme crimen,
Recibe el crimen, oh río:
Ve, y sepúltale en el fondo
De los mares cristalinos».
Oye al Rey culpable un cuervo,
Y se aleja en raudo giro,
Y por campos y ciudades
Va diciendo en su graznido:
—«(Horror, horror al Monarca!
Es horrendo su delito.
El Monarca es filicida:
Dio mortal veneno al hijo».
Y en la choza y el palacio,
Y en la ciudad y el retiro,
Incansable grazna el cuervo:
—«Dio veneno el Rey al hijo».
—«(Muerte al cuervo, muerte al cuervo!»
Grita el Rey tremante y frío;
Y el negro pájaro muere
De mil flechazos herido.
Mas, de entonces, el Monarca
Vive mudo y pensativo,

Que la voz tenaz del cuervo
Repercute en sus oídos.¹⁹⁴

Críticos y teóricos como Díaz Plaja, Federico de Onís, Aullón de Haro, Utrera Torremocha y Jesse Fernández han destacado, en sus indagaciones sobre el poema en prosa en español y sus anotaciones sobre el poema en prosa hispanoamericano, que alcanza un momento importante con la publicación de *Los pájaros errantes*, de Pedro Prado, en 1915, ya en plenas vanguardias poéticas. Sobre este poemario y su conexión con Baudelaire, escribe Patricio Lizama:

Los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire manifiestan la irrupción radical del poeta en los dominios de la prosa. El nuevo género tiene gran proyección en el modernismo, versión hispánica del simbolismo, y más tarde en la vanguardia hispanoamericana bajo la especie de prosas poemáticas y visionarias. Estas protagonizan una doble ruptura: "hacia la tradición occidental -que dividía los géneros en compartimentos estancos- y hacia su propio entorno... que demandaba una narrativa realista con vocación didáctica y social" (Millares 22).

Los poemas en prosa de Pedro Prado surgen en las postrimerías del modernismo, incorporan los postulados mundonovistas de una "novela integral y lírica" y de una percepción de lo propio latinoamericano, y anticipan las propuestas de la vanguardia pues algunos de estos poemas y *Alsino* se configuran como prosa poemática y visionaria. En estas obras caracterizadas por la analogía, las correspondencias y el vidente que se enfrenta al misterio y enjuicia la sociedad, Prado elabora el viaje al mundo terrenal y al ultraterreno, travesías que revelan su anhelo de absoluto y su rechazo a los enclaves coloniales que niegan la modernidad.

A partir de estas consideraciones, analizamos el manifiesto de Los Diez llamado "Somera iniciación al Jelsé" y escrito por Prado, algunos poemas en prosa y *Alsino*, vinculando el viaje de conocimiento con una mística cognoscitiva y amorosa situada en una modernidad periférica que no "predica la *fuga mundi* y el desprecio de lo temporal" sino que, por el contrario, es sensible al dolor humano y a las injusticias sociales. De esta manera, delimitamos la posición y los rasgos que distinguen a este escritor en el campo cultural de las

¹⁹⁴ Manuel González Prada, *Baladas peruanas*, Perú, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1966, p. 56.

primeras décadas del siglo XX y sugerimos el influjo que él tuvo en algunos escritores de la vanguardia chilena.¹⁹⁵

En el mismo sentido, Jesse Fernández hace un recuento de este hallazgo cuando declara que “con la publicación de *Los pájaros errantes* (1915) de Pedro Prado, el poema en prosa alcanza categoría de género independiente, al convertirse, al parecer por primera vez en la literatura hispanoamericana, en el vehículo expresivo de todo un poemario.”¹⁹⁶ Así lo ejemplifica Pedro Prado en “La despedida”:

Mis amigos, ¡adiós! Aguardan los remeros con sus remos levantados, y ya el barco despliega su velamen como si los altos mástiles florecieran.

Viajar: placer y tristeza. Quisiera ir y quedarme; quisiera hacer y no hacer al mismo tiempo.

Es triste: a la elección llamamos libertad. Mi libertad no quisiera verse obligada a elegir un camino; mi libertad quisiera recorrerlos todos a un mismo tiempo.

Si pudiera hacer y no hacer una acción, tendría una experiencia útil. Como no puedo optar sino entre ejecutarla o no, mi experiencia vale bien poca cosa.

Mi ser es uno y quisiera desdoblarse. Quisiera observar desde lejos qué silueta dibuja mi cuerpo y saber si, cuando lloro, yo también parezco un miserable.

Mis amigos, ¡adiós! Mientras tengamos que elegir no podremos ser felices.

¡Ah!, si yo pudiera, como los niños curiosos, escogería todo a la vez. Escogería la vida y la muerte.

Quién sabe si ello no os serviría, pues si comprendiera que con mi revelación iba a trocar vuestra inquietud en dolor irremediable, yo no diría nada, nada.

Mis amigos, ¡adiós! Ciudad de los míos. Ya el barco, con todas las hermosas velas desplegadas, me aguarda.¹⁹⁷

Es importante, además, revalorar la generación de poetas hispanoamericanos que, si bien no fueron considerados parte del canon poético o, al menos, de sus poetas más consolidados, sí lo fueron de la tradición popular. Estos poetas, cuya obra creció paralelamente a la corriente

¹⁹⁵ Patricio Lizama, «Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado», en *Revista Chilena de Literatura*, Noviembre 2012, número 82, pp. 159-177. Versión en línea en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952012000200009. Fecha de la última consulta: 12 de septiembre de 20015

¹⁹⁶ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica, op. cit.*, p. 52.

¹⁹⁷ Raúl Silva Castro, *Pedro Prado (1886-1952)*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1965, p. 40-41.

principal de la poesía, tuvieron una influencia importante en la constitución de la narratividad que caracteriza al poema en prosa, porque escribieron poemas en los que contaban historias en un lenguaje sencillo, pensando prioritariamente en el vulgo. Eran poetas populares, aunque algunos poetas cultos también llegaron a escribir este tipo de poesía, como es el caso del mexicano Guillermo Prieto, mencionado anteriormente y autor de *Musa callejera*, una colección de poemas de corte popular escritos para el pueblo y que, sólo cuando vino el boom de la poesía coloquialista en Latinoamérica, consiguieron una posición de mayor jerarquía entre la corriente poética hegemónica, primordialmente de raíz culta. La importancia que reviste aludir a estas manifestaciones de la poesía vernácula en este estudio, es similar a lo que han desvelado los nuevos estudios sobre la vanguardia poética latinoamericana en el sentido de que, aparte de la vanguardia culta, por así decirlo, representada por Vicente Huidobro (creacionismo) y Jorge Luis Borges (ultraísmo), principalmente, quienes supieron conectar con los movimientos europeos, hubo otra corriente que evolucionó desde una raíz más popular y más latinoamericana, esa que impulsaron dos de los hoy poetas mayores del continente: Pablo Neruda y César Vallejo. Lo escribe así René de Costa, especialista de este periodo:

La vanguardia oficial, hacia 1925, ha completado su ciclo y los que lo saben son figuras más militantes en París, en Madrid, en Buenos Aires... Pero en Hispanoamérica hubo también otra vanguardia, una vanguardia no oficial, casera, tanto o más innovadora que la de Borges y Huidobro. No me refiero a las vanguardias de los ismos, el estridentismo, el simplismo, el runrinismo..., todos desfasados. Me refiero más bien a la renovación del modernismo practicada por Neruda y Vallejo, ignorando la vanguardia europea, y cuyas innovaciones han tenido un impacto mucho más duradero que las de la vanguardia oficial. Borges y Huidobro “estaban al día” de la teoría y la práctica de la más avanzada vanguardia europea y no cambiaron nada; Vallejo y Neruda, totalmente marginados y nada teóricos, cambiaron para siempre el lenguaje de la poesía en lengua castellana, liberándola desde adentro.¹⁹⁸

¹⁹⁸ René de Costa, «Las infracciones de la vanguardia», en Dario Puccini y Saúl Yurkevich (eds.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, México, FCE, 2010, p. 427.

Esto mismo sucede con esta vertiente de la poesía latinoamericana de corte aún más popular y con los efectos que a largo plazo ha tenido en las vertientes líricas de las generaciones posteriores, que han contribuido, principalmente, a dar elasticidad a las prosodias y desencorsetar la poesía de sus ataduras métricas y rítmicas, aun cuando esta poesía fue se escribió, paradójicamente, siguiendo algunos parámetros métricos de la poesía tradicional. Lo que lograron Neruda y Vallejo, que se apreció poco en el momento de su irrupción, lo consiguieron en más de un sentido estos poetas que buscaron acercarse a sus lectores, dialogar con ellos, implicarlos en el poema, para lo cual tuvieron que cambiar el objetivo de su estética y de su mensaje.

El destinatario, pues, jugará un papel importante en la transformación de las formas poéticas llevadas a cabo por este tipo de poesía y por algunos de estos poetas, muchos de los cuales escribieron a la vez una poesía que respondía a las exigencias del canon. Más allá de la propia necesidad del poeta de expresar sentimientos o ideas nuevas, está su interés por comunicarse con los otros, uno de los principios fundamentales de toda expresión humana. En este sentido, los poetas del siglo XIX hispanoamericano, sobre todo de la segunda mitad del siglo, escribieron una poesía con este propósito, a la par de las producciones modernistas de la época, en donde se inscribieron los poetas más reputados: Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Santos Chocano, Julián del Casal, Amado Nervo, etc. Estos poetas crearon una poesía culta, que siempre buscó sus referentes, como se ha dicho, en Francia y España principalmente, aunque la influencia alemana e inglesa también fuera notoria. Pero no fue su poesía culta la que mostró los primeros rasgos de la narratividad, pues esta estaba aún ligada a las formas poéticas tradicionales, sino la poesía popular (arraigada en la tradición y con ritmos ya conocidos) la que contendrá estos elementos que después se harán una constante en el poema en prosa, el cual se constituirá, paradójicamente, como una forma culta, nueva y de vanguardia, pero que, gracias a sus elementos narrativos, se transformará en una nueva forma de expresión lírica.

Conviene, por tanto, cuando se pretende reconstruir la tradición poética, tomar en cuenta también las corrientes que subsistieron al margen de los discursos líricos hegemónicos, pues es ahí donde se encuentran, la mayoría de las veces, los gérmenes de los que serán en el futuro las corrientes canónicas. En ese sentido, muchos de los poemas más emblemáticos que contienen como característica la narratividad, fueron escritos por poetas populares que no necesariamente sobrevivieron al canon, pero que hoy, vistos a distancia, forman parte imprescindible de la tradición poética hispanoamericana. Las características de estos poemas son, como se ha dicho, su ductilidad narrativa y su voluntad ficcional, que pronto va a fundirse con formas expresivas colindantes, como el propio poema en prosa, practicado en ese primer momento por los poetas ya mencionados (Casal, Martí, Darío), sin dejar su arraigo en la tradición, sobre todo en la del romance español, usado principalmente para contar historias y relatar los acontecimientos sociales, incluidas las guerras y hechos bélicos. Estos poemas narrativos (parecidos, como se ha dicho, a los romances españoles, de donde proceden) cuentan prácticamente una historia, pero en la estructura de un poema. Podrían funcionar más que como poemas, como pequeños relatos o fábulas¹⁹⁹, lo que será crucial para entender después el paso del poema en prosa al microrrelato, aunque ya en estos poemas sus características podrían definirlos como tal de no haber sufrido la implosión de las vanguardias de principios del siglo XX. Algunos de esos poemas son considerados hoy populares y se recitan en las escuelas, los concursos de oratoria y declamación, son parte de las festividades cívicas y, por este motivo, han sido marginados, pero sin duda el poema en prosa en Hispanoamérica tiene en ellos una de sus fuentes primarias, como lo tiene en la prosa poética y en las experimentaciones con el verso libre, pues muchos de los que serán poetas en el futuro se han nutrido de ellos y formado con ellos. Como se tiene la firme idea de que su calidad estética es muy baja o nula, no se les ha dado

¹⁹⁹ *La oveja negra y demás fábulas*, de Augusto Monterroso, libro canónico del género del microrrelato, es un ejemplo de cómo la fábula (poemas narrativos con una enseñanza moral) es un eco visible y una influencia irrefutable para la creación del microrrelato.

la atención crítica debida ni la importancia que realmente tienen, pero haría falta un estudio más prolijo (este no es el momento de hacerlo) para desentrañar la relevancia que ha tenido esta poesía en el bagaje de las tradiciones líricas nacionales.

No olvidemos que, aunque tardío, uno de los poemas de culto de Rubén Darío es un poema narrativo, “Los motivos del lobo” (1913), que pasó a engrosar la lista de todos los poemas que en ese tiempo fueron considerados poemas populares. Desde su arranque y hasta su último verso, “Los motivos del lobo” fue un poema que se propuso contar una historia y, además, hacerlo dentro de la tradición de la fábula al estilo de Iriarte o Samaniego, pues en sí mismo el poema contenía una enseñanza moral. Aunque extenso, vale la pena transcribir al menos un fragmento que muestra esta vocación narrativa del poema rubendariano, que fue de capital influencia para la tradición de la poesía en lengua española:

[...] Cuando volvió al pueblo el divino santo,
todos lo buscaron con quejas y llanto,
y con mil querellas dieron testimonio
de lo que sufrían y perdían tanto
por aquel infame lobo del demonio.

Francisco de Asís se puso severo.
Se fue a la montaña
a buscar al falso lobo carnicero.
Y junto a su cueva halló a la alimaña.
«En nombre del Padre del sacro universo,
conjúrote ¿dijo?, ¡oh lobo perverso!,
a que me respondas: ¿Por qué has vuelto al mal?
Contesta. Te escucho».

Como en sorda lucha, habló el animal,
la boca espumosa y el ojo fatal:
«Hermano Francisco, no te acerques mucho...
Yo estaba tranquilo allá en el convento;
al pueblo salía,

y si algo me daban estaba contento
y manso comía [...].²⁰⁰

Esta libertad versal que empezó en 1888 con *Azul*, y que Darío tomó de los poetas franceses principalmente, penetró en la obra de todos los autores de su tiempo, creando con ello una licencia escritural que trajo consigo un nuevo aire a la poesía hispanoamericana. En 1892, por ejemplo, y gracias a este viento de renovación poética, el poeta mexicano Juan de Dios Peza publica un poema que a la fecha se sigue recitando en las escuelas: “Reír llorando”. El poema, basado en un hecho real, narra la historia del famoso actor y dramaturgo David Garrick, quien fue capaz de hacer reír a todo aquel que lo veía actuar, pero no pudo librarse de su propia tristeza. Peza “narra” en su bello poema esta historia de una forma magistral, que empieza así:

Viendo a Garrick, actor de la Inglaterra,
el pueblo al aplaudirlo le decía:
Eres el más gracioso de la tierra y el más feliz.
Y el cómico reía.
Víctimas del spleen (*estrés*) los altos lores,
en sus noches más negras y pesadas,
iban a ver al rey de los actores
y cambiaban su spleen en carcajadas.
Una vez ante un médico famoso,
llegóse un hombre de mirar sombrío:
-Sufro -le dijo- un mal tan espantoso
como esta palidez del rostro mío.
Nada me causa encanto ni atractivo;
no me importan mi nombre ni mi suerte;
en un eterno spleen muriendo vivo,
y es mi única pasión la de la muerte.²⁰¹

²⁰⁰ Rubén Darío, *Poemas*, El Salvador, Editorial Piedra Santa, 1999, pp. 40-41.

²⁰¹ David Francisco Esquivel, *Tesoro del declamador*, USA, Editorial Don Quijote, 1953, pp. 66-67.

De este manantial del poema que cuenta, de gran importancia por su narratividad y plasticidad versal para la consolidación de las nuevas líneas prosódicas que seguirá la lírica en lengua española, surgen otros poemas que serán emblemáticos en Hispanoamérica: “La chacha Micaila” de Antonio Guzmán Aguilera, composición que se interna en la vida del México rural (la vida de rancho) y cuenta la historia de una mujer que, por defender su honra, mata al patrón de su marido, un hombre acaudalado y terrateniente. “La Chacha Micaila” es un poema dramático, narrativo, que incluye diálogos más que descripciones y que tiene como su principal resorte la acción de sus personajes. Es un poema entrañable, de gran arraigo popular y, aunque sea difícil saber qué le ha dado esa permanencia en el tiempo, no es arriesgado decir que es el tratamiento de un tema profundamente humano: el amor, la lealtad y la entrega hasta incluso arriesgar la vida. Reproducimos sus primeras estrofas como constancia:

Mi cantón, magrecita del alma,
ya pa'que lo quero,
si se jué la paloma del nido
si me falta el calor de su cuerpo,
si ya sus canarios
de tiricia se han ido muriendo,
si los capulines
ya no sueltan sus frutos del tiempo,
y las campanillas, las adormideras
se han caído, tan recio
que cualquiera que va a visitarme
pisa sobre pétalos.

Y yo que la vide, dialtiro decáida
y con los ojos negros
zambutidos en una ojeras
moradas, y aluego
los tales quejidos
los tales mareos
que dizque eran váidos

al decir del médico.
Yo nomás de acordarme, padezco.
¡Algame la Virgen!,
mucho escalofrío
y me hogo del pecho,
y se mi hacen manos y pieses,
como los badajos de los timbres eléctricos.

¡Que poco a poquito se me jue muriendo!
y lloraba la probe en silencio.
-No llores Micaila,
por toitos los santos del cielo,
tosía y tosía
y al decirlo lloraba yo mesmo.
-Si te pondrás güena,
con los revoltijos que te ha dao el médico,
no sias desconfiada con las medecinas,
que a mi me sacaron del maldito infierno.

¡Ándale mi Chacha,
quero ver en tu rostro trigüeño
como dos tizones
achispaos tus lindos ojuelos.
¡Ah, se me olvidaba decirte que trujo
un rebozo de bola
mi compadre Chenko,
pa'cuando te alivies
y en el cuaco trotón, en el prieto,
he pensado pa'entonces que vayamos
los dos riales un sábado a verlo!
¿Quieres? Y el domingo le entraremos
al mole muy rico,
y a la barbacoa,
y a los asaderos,
al paso golvemos
y en cuanto que Dios oscurezca,
por el llano, abajo,

asegún se sigue la falda del cerro ...
¡Micaela no llores!
y le daba un beso.²⁰²

“Por qué me quité del vicio”, de Carlos Rivas Larrauri, es otro poema que entra dentro de la vertiente de la poesía vernácula. En el mismo estilo que “La Chacha Micaela”, se interna en las fibras más íntimas de la condición humana para producir en el lector sus más profundos y desgarradores sentimientos. La historia (y hay que decirlo así porque se trata de un poema que cuenta) tiene que ver con la relación de un padre y su hijo. El padre es alcohólico y se ha quedado sin mujer, muerta repentinamente debido en gran medida a los estragos producidos por el alcoholismo de su marido, y el hijo es un niño de escasos diez años que se queda huérfano. El padre acostumbra a emborracharse y, cada que lo hace, refiere que su mujer se le aparece y puede hablar con ella, de tal manera que un día su hijo pequeño se bebe una botella de alcohol también para conseguir hablar con su madre muerta, como hacía su padre. Es un poema desgarrador y muy dramático, y en él puede verse cómo el sentido poético del mismo no está tanto en las imágenes poéticas o en las metáforas (de las que carece), sino en el sentimiento poético, en el éxtasis estético que produce en quien lo lee. Véanse, a propósito, estos primeros fragmentos del mismo:

No es por hacerles desaires...
Es que ya no soy del vicio...
Astedes me lo perdonen,
Pero es que hace más de cinco
Años que no tomo copas,
onque ande con los amigos...
¿Que si no me cuadran?...¡Harto!
Pa' qué he di hacerme el santito;
si he sido rete borracho...
¡Como pocos lo haigan sido!

²⁰² Ibíd, pp. 134-136.

Perora sí ya no tomo,
¡unque me lleven lo pingos!

Dende antes que me casara
encomencé con el vicio,
y luego ya de casado,
también le tupí macizo...
¡Probecita de mi vieja!
¡Sempre tan guena conmigo...!
¡Por más que l'ice sufrir
nunca me perdió el cariño!
Era una santa la pobre
y yo con ella un endino.
Nomás porque no sofriera
llegué a quitarme del vicio,
pero poco duró el gusto...
la de malas se nos vino
y una noche redepente,
quedó com'un pajarito...
Dicen que jué el corazón...
¡Yo no sé lo que haiga sido!,
pero sento en la concencia
que jue mi vicio cochino
el qu'hizo que nos dejara
solitos a mí y a m'hijo,
un chilpayate de ocho años
que quedaba guerfanito
a l'edá en que hace más falta
¡la madre con su cariño!

Me sentí desesperado
de verme solo con m'hijo...
¡Pobrecita criatura!
¡Mal cuidado, mal vestido!
sempre solo... ricordando
al ángel que 'bía perdido...
Antonces pa' no pensar

golgi a darle al vicio
porque poniéndome chuco
me jallaba más tranquilo,
y cuando ya estaba briago
y casi juera de juicio
¡parece que mi dejunta
'taba allí junto conmigo!²⁰³

De todos estos poemas de corte vernacular, “El brindis del bohemio”, de Guillermo Aguirre y Fierro, es sin duda el que mayor alcance crítico ha tenido en la tradición poética mexicana. Fue un poema que Aguirre y Fierro publicó en 1915, estando en el destierro, en El Paso Texas. El poeta y ensayista Gabriel Zaid, en su emblemático libro *Leer poesía*, hizo incluso una comparación entre este poema y el clásico “Nocturno a Rosario” del reconocido poeta Manuel Acuña, y el saldo que arrojó su análisis fue que “El brindis del bohemio” era mejor (un poema que “se dejaba leer”) que el poema “machacón” e “inepto” de Acuña.²⁰⁴ Así es: la tradición crítica de la poesía, a veces domeñada por intereses más bien extraliterarios, ha ido dejando al margen obras que fueron y son fundamentales para entender el curso de las “hablas” poéticas en el interior de la tradición de la lengua española, y en ocasiones la labor de re-lectura, como la hecha por Gabriel Zaid, resulta encomiablemente útil para reinterpretar con una perspectiva crítica nueva dicha tradición, enmendando fallas críticas de origen. “El brindis del bohemio”, como “La Chacha Micaila” y “Por qué me quité del vicio”, es un poema sobre el cual el tiempo no ha pasado. Es igualmente dramático que los otros, pero no es este su signo distintivo, pues se trata de un poema profundamente humano que toca las fibras de la sentimentalidad más íntima. Poema que “cuenta”, el aire bohemio lo envuelve todo desde su inicio:

²⁰³ *Ibíd*, pp. 162-163.

²⁰⁴ Gabriel Zaid, *Leer poesía*, México, Océano, 1999, p. 109.

En torno de una mesa de cantina,
una noche de invierno,
regocijadamente departían
seis alegres bohemios.

Los ecos de sus risas escapaban
y de aquel barrio quieto
iban a interrumpir el imponente
y profundo silencio.

El humo de olorosos cigarrillos
en espirales se elevaba al cielo,
simbolizando al resolverse en nada,
la vida de los sueños.

Pero en todos los labios había risas,
inspiración en todos los cerebros,
y, repartidas en la mesa, copas
pletóricas de ron, whisky o ajeno.

Era curioso ver aquel conjunto,
aquel grupo bohemio,
del que brotaba la palabra chusca,
la que vierte veneno,
lo mismo que, melosa y delicada,
la música de un verso.

A cada nueva libación, las penas
hallábanse más lejos
del grupo, y nueva inspiración llegaba
a todos los cerebros,
con el idilio roto que venía
en alas del recuerdo.

Olvidaba decir que aquella noche,
aquel grupo bohemio
celebraba entre risas, libaciones,
chascarrillos y versos,
la agonía de un año que amarguras
dejó en todos los pechos,

y la llegada, consecuencia lógica,
del "feliz año nuevo" . . .

Una voz varonil dijo de pronto:

—Las doce, compañeros;
digamos el "requiescat" por el año
que ha pasado a formar entre los muertos.
¡Brindemos por el año que comienza!
porque nos traiga ensueños;
porque no sea su equipaje un cúmulo
de amargos desconsuelos . . .

—Brindo, dijo otra voz, por la esperanza
que la vida nos lanza,
de vencer los rigores del destino,
por la esperanza, nuestra dulce amiga,
que las penas mitiga
y convierte en vergel nuestro camino.²⁰⁵

Aunque, salvo “Reír llorando”, el resto son poemas publicados durante o después de las vanguardias poéticas de principios del siglo XX, su importancia no fue vista hasta el advenimiento de la llamada poesía coloquial o conversacional que irrumpió en la década del 50 con poetas como Juan Gelman, Mario Benedetti, Jaime Sabines, Ernesto Cardenal y Nicanor Parra, la mayoría practicantes incluso del poema en prosa, género que en esta generación alcanzó carta de residencia. La importancia de este vertiente de la lírica popular, cuya trascendencia ha sido poco estudiada y hasta demeritada por la crítica especializada, es, sin embargo, de capital importancia cuando pensamos, como se ha dicho, en las nuevas prosodias que siguió la poesía en Hispanoamérica desde mediados del siglo XIX y hasta ya muy entrado el siglo XX. Pese a las vanguardias, que centraron más su énfasis en la exploración y experimentación del lenguaje, hubo una lírica (la de corte vernacular) que exploró el lenguaje también desde una perspectiva distinta (el poema narrativo, popular, de línea más clara) y que influyó en mucha de la poesía (vanguardista, incluso) que se escribió durante y después de las vanguardias, hasta llegar a

²⁰⁵ Luis Miguel Aguilar, *Poesía popular mexicana*, México, Conaculta, 1999, pp. 226-228.

entreverarse en las dicciones líricas de los poetas llamados “exterioristas” (Gelman, Cardenal, Parra, etc.). Al ser las vanguardias casi sinónimo de “experimentalismo” en el lenguaje, los poemas en prosa o los de corte narrativo no tuvieron la misma resonancia que aquellos creados para romper los moldes de la poesía tradicional. Como se ha dicho, el poeta que consolidó el poema en prosa en Hispanoamérica fue Rubén Darío, quien ensanchó la lengua poética hasta llevarla a cruzar las fronteras con lo prosístico y lo narrativo. El alejamiento de su preceptiva más rígida y estetizante, y su aspiración por llegar a las grandes masas, será retomada después por los poetas que lo continuaron, quienes también experimentaron con formas que evolucionaban no solo intrínseca sino también extrínsecamente; de este modo se abona el terreno donde germinará el poema en prosa y las demás formas que tomaría la poesía después del Modernismo y las vanguardias, tal como lo hemos visto con los poemas arriba citados. Esta es, pues, en gran medida, la aportación que ha tenido la lírica de corte popular al lenguaje poético-narrativo y a la forma en que este evolucionó hacia el poema en prosa propiamente dicho o hacia el poema coloquial o conversacional.

Esta forma extrínseca (formal) será recurrente en la época de las vanguardias poéticas, que combinan las aportaciones de los modernistas (a su vez síntesis de parnasianos y simbolistas) y consolidan nuevas dicciones. Esta síntesis francesa (parnasianos y simbolistas) está presente en la obra de Darío, siendo uno de sus modelos literarios la obra de un autor de mediana calidad literaria, Catulle Mendés²⁰⁶. Pero también lo fue, por supuesto, el mismo Baudelaire, aunque Darío, como lo han señalado Jesse Fernández y Utrera Torremocha, omita la fuente del poeta parisino, a pesar de que la vinculación entre “El velo de la reina Mab” y “Les vocations” o “Portraits de maitresses” parece inocultable.²⁰⁷ La ocultación de esta influencia es notoria cuando Darío, citado por Jesse Fernández, afirma:

²⁰⁶ M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, *op. cit.*, p. 167.

²⁰⁷ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 45 y M^a Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.*, p. 229.

Al redactar *Historia de mis libros*, Darío se refiere específicamente a dos composiciones incluidas en *Azul...*: “EL velo de la reina Mab” y “La canción del oro”. En esas dos composiciones dice Darío haber realizado “por primera vez” el poema en prosa en idioma español: “Más que en ninguna de mis tentativas, en esta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces desconocida en la prosa castellana.”²⁰⁸

Estos aspectos problematizarán más tarde las fronteras entre lo que será el poema en prosa en su relación con el microrrelato, pues en la actualidad muchos de los hoy considerados microrrelatos de Darío no fueron sino poemas en prosa en el momento en que el autor los concibió, escribió y glosó. Según el propio Jesse Fernández, hay algunas composiciones de *Azul*, como “La canción del oro”, “El velo de la reina Mab” y los doce textos que integran la sección “En Chile”, que están más cerca del poema en prosa que del cuento o la crónica, a pesar del tenue hilo narrativo que las sostiene.²⁰⁹ Un fragmento de “La canción del oro” muestra el componente lírico de este texto que se niega a ser simple prosa y que, en cambio, despliega todo su torrencialidad lírica:

¡Cantemos el oro!

Cantemos el oro, rey del mundo, que lleva dicha y luz por donde va, como los fragmentos de un sol despedazado.

Cantemos el oro, que nace del vientre fecundo de la madre tierra; inmenso tesoro, leche rubia de esa ubre gigantesca.

Cantemos el oro, río caudaloso, fuente de la vida, que hace jóvenes y bellos a los que se bañan en sus corrientes maravillosas, y envejece a aquellos que no gozan de sus raudales.

Cantemos el oro, porque de él se hacen las tiaras de los pontífices, las coronas de los reyes y los cetros imperiales: y porque se derrama por los mantos como un fuego sólido, e inunda las capas de los arzobispos, y refulge en los altares y sostiene al Dios eterno en las custodias radiantes.

Cantemos el oro, porque podemos ser unos perdidos, y él nos pone mamparas para cubrir las locuras abyectas de la taberna, y las vergüenzas de las alcobas adúlteras.

²⁰⁸ Citado por Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, op. cit. p. 46.

²⁰⁹ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, op. cit., p. 47.

Cantemos el oro, porque al saltar de cuño lleva en su disco el perfil soberbio de los césares; y va a repletar las cajas de sus vastos templos, los bancos y mueve las máquinas y da la vida y hace engordar los tocinos privilegiados.

Cantemos el oro, porque él da los palacios y los carruajes, los vestidos a la moda, y los frescos senos de las mujeres garridas; y las genuflexiones de espinazos adúladores y las muecas de los labios eternamente sonrientes.

Cantemos el oro, padre del pan.

Cantemos el oro, porque es en las orejas de las lindas damas sostenedor del rocío del diamante, al extremo de tan sonrosado y bello caracol; porque en los pechos siente el latido de los corazones, y en las manos a veces es símbolo de amor y de santa promesa.

Cantemos el oro, porque tapa las bocas que nos insultan; detiene las manos que nos amenazan, y pone vendas a los pillos que nos sirven.

Cantemos el oro, porque su voz es música encantada; porque es heroico y luce en las corazas de los héroes homéricos, y en las sandalias de las diosas y en los coturnos trágicos y en las manzanas del jardín de las Hespérides.

Cantemos el oro, porque de él son las cuerdas de las grandes liras, la cabellera de la más tiernas amadas, los granos de la espiga y el peplo que al levantarse viste la olímpica aurora.

Cantemos el oro, premio y gloria del trabajador y pasto del bandido.

Cantemos el oro, que cruza por el carnaval del mundo, disfrazado de papel, de plata, de cobre y hasta de plomo.

Cantemos el oro, amarillo como la muerta.

Cantemos el oro, calificado de vil por los hambrientos; hermano del carbón, oro negro que incuba el diamante; rey de la mina, donde el hombre lucha y la roca se desgarran; poderoso en el poniente, donde se tiñe en sangre; carne de ídolo; tela de que Fidias hace el traje de Minerva.

Cantemos el oro, en el arnés del cabello, en el carro de guerra, en el puño de la espada, en el lauro que ciñe cabezas luminosas, en la copa del festín dionisiaco, en el alfiler que hiere el seno de la esclava, en el rayo del astro y en el champaña que burbujea, como una disolución de topacios hirvientes.

Cantemos el oro, porque nos hace gentiles, educados y pulcros.

Cantemos el oro, porque es la piedra de toque de toda amistad.

Cantemos el oro, purificado por el fuego, como el hombre por el sufragio; mordido por la lima, como el hombre por la envidia; golpeado por el martillo, como el hombre por la necesidad; realzado por el estuche de seda, como el hombre por el palacio de mármol.

Cantemos el oro, esclavo, despreciado por Jerónimo, arrojado por Antonio, vilipendiado por Macario, humillado por Hilarión, maldecido por Pablo el Ermitaño, quien

tenía por alcázar una cueva bronca y por amigos las estrellas de la noche, los pájaros del alba y las fieras hirsutas y salvajes del yermo.

Cantemos el oro, dios becerro, tuétano de roca, misterioso y callado en su entraña, y bullicioso cuando brota a pleno sol y a toda vida, sonante como un coro de tímpanos; feto de astros, residuo de luz, encarnación de éter.

Cantemos el oro, hecho sol, enamorado de la noche, cuya camisa de crespón riega de estrellas brillantes, después del último beso, como una gran muchedumbre de libras esterlinas.

¡Eh, miserables, beodos, pobres de solemnidad, prostitutas, mendigos, vagos, rateros, bandidos, pordioseros, peregrinos, y vosotros los desterrados, y vosotros los holgazanes, y sobre todo, vosotros, oh poetas!

¡Unámonos a los felices, a los poderosos, a los banqueros, a los semidioses de la tierra!

¡Cantemos el oro!²¹⁰

Si bien hay ámbitos de “La canción del oro” con un alto índice de narratividad, el poema en general es considerado como un poema en prosa, incluso por la propia crítica. Esto mismo lo avala Torremocha, quien estudió más ampliamente la obra rubendariana, especificando además que Darío mismo calificaba como poema en prosa “El velo de la reina Mab”, aunque otros lo consideran más cercano al cuento.²¹¹

Serán, definitivamente, los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Salvador Díaz Mirón (1853-1928), los cubanos José Martí (1853-1895) y Julián del Casal (1863-1893), el colombiano José Asunción Silva (1865-1896) y, por supuesto, el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), quienes junto con sus continuadores Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y José Enrique Rodó (1871-1917), el peruano José Santos Chocano (1875-1934), el boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933) y el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), los encargados de darle residencia permanente al poema en prosa en Hispanoamérica, pues este fervor no se vio en España como se desarrollaría en Hispanoamérica, pese a que existió un autor que hoy es

²¹⁰ Rubén Darío, *Azul*, Barcelona, Red Ediciones S.L, 2017, pp. 25-27.

²¹¹ M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, pp. 228-229.

considerado no solo un claro precursor del Romanticismo en España, sino de haber escrito, con *Noches lúgubres* (de 1771), el primer poema en prosa de la literatura española: José Cadalso²¹². A simple vista, *Noches lúgubres* pareciera una obra de teatro o una narración dialogada, pero apenas se interna uno en el libro vislumbra en la escritura su cifrado poético, directamente relacionable con un sujeto lírico que enuncia sus pesares y lamenta su situación vital, lo que la convierte incluso en un precedente del propio Romanticismo. Desde el inicio de *Noches lúgubres* se aprecia esta posición del sujeto de la enunciación, que es su protagonista, Tediato:

¡Qué noche! La oscuridad, el silencio pavoroso, interrumpido por los lamentos que se oyen en la vecina cárcel, completan la tristeza de mi corazón. El cielo también se conjura contra mi quietud, si alguna me quedara. El nublado crece. La luz de esos relámpagos..., ¡qué horrorosa! Ya truena. Cada trueno es mayor que el que le antecede, y parece producir otro más cruel. El sueño, dulce intervalo en las fatigas de los hombres, se turba. El lecho conyugal, teatro de delicias; la cuna en que se cría la esperanza de las casas; la descansada cama de los ancianos venerables; todo se inunda en llanto..., todo tiembla. No hay hombre que no se crea mortal en este instante... ¡Ay, si fuese el último de mi vida, cuán grato sería para mí! ¡Cuán horrible ahora! ¡Cuán horrible! Más lo fue el día, el triste día que fue causa de la escena en que ahora me hallo.²¹³

Importantes especialistas de la literatura española han coincidido en que *Noches lúgubres* no sólo es uno de los fundadores del poema en prosa en lengua española, sino también del movimiento romántico que causó tanto impacto en la Hispanoamérica del siglo XIX. En este sentido lo consigna Joaquín Barrientos:

It was not until the second half of the century that the finest Neoclassical poets made their mark. Literary history has recognized José de Cadalso (1741–1782), author of *Ocios de*

²¹² Es importante mencionar que, después de fundado el Modernismo y de su influencia en España, la tradición del poema en prosa en la poesía peninsular se consolidó principalmente en los escritores de la Generación del 27, con Federico García Lorca a la cabeza, pero también, antes, con algunos escritores de la generación del 98, como Valle Inclán (con sus *Femeninas*, de 1895, y su *Epitalamio*, de 1887) e Isaac Muñoz (con sus *Miniaturas*, de 1898, y *Colores grises*, de 1898) o Azorín. Un poeta que es considerado fundamental en este periodo de consolidación del poema en prosa es Ernesto Giménez Caballero con su libro *Yo inspector de alcantarillas*, de 1928.

²¹³ José Cadalso, *Noches lúgubres*, México, Taurus, 1968, p. 73-74.

mi juventud (“Pastimes of My Youth,” 1773), as a guiding force behind poetic renewal in Spain. For some critics, his prose poem *Noches lugubres* (1771) signals the beginning of Romanticism in Spain. In 1773 Cadalso became the mentor of a poetic tertulia in Salamanca (often referred to as the Salamanca School) that would follow his lead. The group included Fray Diego Tadeo González (1732–1794), Juan Meléndez Valdés, José Iglesias de la Casa, Fray Juan Fernández, Fray Andrés del Corral, and Juan Pablo Forner (1756–1797).

The initial defining characteristic of the group was their adoption of the same concept of imitation (models, meters, and subject matter) espoused by the classical authors of Greece, Rome, and Renaissance Spain. Additional characterizing features were their use of archaic lexical forms, the search for balance, the preference for amorous and sensual themes, the exaltation of friendship, and a marked taste for pastoral topics.²¹⁴

Esta aparente digresión en el análisis de la tradición del poema en prosa (hispanoamericano y español) se hace necesaria sólo para enfatizar que, si bien es imposible negar la importancia que ha tenido toda la tradición literaria hispanoamericana en la consolidación del poema en prosa y de otras dicciones líricas (durante y posteriormente al Modernismo), autores como José Cadalso (segunda mitad del siglo XVIII) o Gustavo Adolfo Bécquer (segunda mitad del siglo XIX), por mencionar a dos figuras representativas, se presentan como antecedentes o gérmenes de lo que después se desarrollaría en Hispanoamérica en este género literario. En el caso de Gustavo Adolfo Bécquer, por ejemplo, con sus *Leyendas*, este abreva en el poema en prosa y se constituye como uno de los antecedentes más inmediatos de la aparición del género en la tradición literaria peninsular. Las *Leyendas* de Bécquer, publicadas entre 1858 y 1864, son un conjunto de narraciones que tienen una característica muy particular:

²¹⁴ Joaquín Barrientos, “Eighteenth Century poetry”, en David T. Gies (ed.), *The Cambridge history of Spanish literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 330. (“No fue hasta la segunda mitad del siglo que los más finos poetas Neoclásicos dejaron su marca. La historia literaria ha reconocido a José de Cadalso (1741-1782), autor de *Ocios de mi Juventud* (“Los pasatiempos de mi Juventud”, 1773), como un guía fundamental detrás de la renovación poética en España. Para algunos críticos, su poema en prosa *Noches Lúgubres* (1771) marca el comienzo del romanticismo en España. En 1773 Cadalso se convirtió en el mentor de una tertulia poética en Salamanca (a menudo referida como la Escuela de Salamanca) que seguiría su ejemplo. El grupo incluía a Fray Diego Tadeo González (1732-1794), Juan Meléndez Valdés, José Iglesias de la Casa, Fray Juan Fernández, Fray Andrés del Corral, y Juan Pablo Forner (1756-1797).

La característica definitoria inicial del grupo fue el acogimiento del mismo concepto de la imitación (modelos, metros, y el tema) que adoptaron los autores clásicos de Grecia, de Roma, y la España renacentista. Otras rasgos adicionales que los caracterizaron fue el uso de formas léxicas arcaicas, la búsqueda del equilibrio, la preferencia por los temas amorosos y sensuales, la exaltación de la amistad, y un marcado gusto por los temas pastorales”. La traducción es mía).

su estilo es intimista e intenta sondear en los sentimientos personales del escritor, incluso explorando en lo insólito y lo fantástico. Si bien algunas de las “leyendas” podrían incluso ser catalogadas dentro del género narrativo (incluso del microrrelato), existen otras que, por sus especiales rasgos de estilo, no pueden negar su afinidad poética. Bécquer mismo las tituló como “cantos”, seguramente para inscribirlos dentro de la categoría genérica que sentía que justamente les correspondía, como en el caso de “El caudillo de las manos rojas”, en donde la pulsión lírico-descriptiva prevalece sobre la narrativa. Léanse sus primeros cuatro párrafos:

I. Ha desaparecido el sol tras las cimas del Jabwi, y la sombra de esta montaña envuelve con un velo de crespón a la perla de las ciudades de Orsira, a la gentil Kattak, que duerme a sus pies, entre los bosques de canela y sicomoros, semejante a una paloma que descansa sobre un nido de flores.

II. El día que muere y la noche que nace luchan un momento, mientras la azulada niebla del crepúsculo tiende sus alas diáfanas sobre los valles, robando el color y las formas a los objetos, que parecen vacilar agitados por el soplo de un espíritu.

III. Los confusos rumores de la ciudad, que se evaporan temblando; los melancólicos suspiros de la noche, que se dilatan de eco en eco repetidos por las aves; los mil ruidos misteriosos, que como un himno a la Divinidad levanta la Creación, al nacer y al morir el astro que la vivifica, se unen al murmullo del Jawkior, cuyas ondas besa la brisa de la tarde, produciendo un canto dulce, vago y perdido como las últimas notas de la improvisación de una bayadera.

IV. La noche vence; el cielo se corona de estrellas, y las torres de Kattak, para rivalizar con él, se ciñen una diadema de antorchas. ¿Quién es ese caudillo que aparece al pie de sus muros, al mismo tiempo que la luna se levanta entre ligeras nubes más allá de los montes, a cuyos pies corre el Ganges como una inmensa serpiente azul con escamas de plata²¹⁵

Aun cuando era ya perceptible esta transformación en la forma de concebir la poesía y en los nuevos moldes en que esta empezaba a encauzarse (un poco como sucedió con la idea de Wilde de que la poesía podía estar incluso en la prosa), estos atisbos de autores como Cadalso o Bécquer no son por sí mismos suficientes para darles la oficialidad de esta innovación genérica

²¹⁵ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*, Madrid, Editorial EDAF, 1985, pp. 130-140.

en la tradición peninsular, de ahí que no puedan considerarse propiamente como los fundadores del género. Esta especie de aridez del poema en prosa en España la explica Utrera Torremocha cuando afirma que

A diferencia de la tradición hispanoamericana, los escritores españoles —aparte de Juan Ramón Jiménez— de finales del siglo XIX y principios del XX no muestran especial interés por el género del poema en prosa. Sus esfuerzos renovadores se dirigen o bien a la novela y el relato, o bien a la poesía versificada, intentado en este último ámbito, y partiendo de G.A. Bécquer y R. Darío, renovar el lenguaje poético y muy lentamente las estructuras métricas del verso tradicional.²¹⁶

Regresando al espacio hispanoamericano, fue, pues, toda la experimentación lingüística de los modernistas (con Darío a la cabeza) lo que generó en Hispanoamérica la misma reacción que generó en Europa: abrir las formas encorsetadas que constreñían a la poesía para romper la métrica tradicional y entroncar con los versos libres, que en realidad al principio empezaron a tomar la forma de la poesía narrativa (en la época romántica), luego la prosa poética para después resolverse en poemas en prosa, que no eran considerados en ese momento como tales, sino como simples cuentos breves, de ahí las similitudes que guarda el proceso de consolidación del poema en prosa con el del microrrelato, que también se ha tenido que desmarcar del mismo poema en prosa por considerarse un género independiente. Como se verá en el capítulo dedicado a la historia del microrrelato en Hispanoamérica, su desarrollo será muy similar a la del poema en prosa, pues los que antes eran considerados poemas en prosas o prosas poéticas, aunque no hubieran sido escritos con esta intención, después serán considerados en realidad microrrelatos, de forma que ha habido un cambio nominal a la hora de escribir ambas historias que, en el fondo, no dejan de ser las mismas.

²¹⁶ M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, p. 261.

4.4. Vanguardistas: Neruda, Girondo, Huidobro y Vallejo

Tras las aportaciones modernistas de finales del siglo XIX y la primera década del XX, ejercerán una influencia especialmente relevante las vanguardias, que tendrán su principal centro de irradiación de nuevo en Francia, país que seguía siendo un referente importante para los poetas hispanoamericanos. Llegadas las vanguardias, la irradiación de los experimentos poéticos, como ya se ha visto, y la influencia de Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud son resemantizadas por los poetas surrealistas franceses, quienes se convierten en unos de los practicantes más asiduos del poema en prosa. James Valender, en su estudio sobre el poema en prosa de Luis Cernuda, al hablar de la poca asiduidad que tuvieron los poetas españoles de la Generación del 27 en el género, confirma esta devoción de los poetas surrealistas por el mismo:

En la obra de los poetas que sucedían a Jiménez, el poema en prosa, en general, seguía ocupando un lugar marginal. La Generación del 27 sirvió su aprendizaje bajo la tutela de Jiménez; pero, a pesar de esto, escribió relativamente pocos poemas en prosa. Más tarde, cuando el surrealismo llegó a influir en la obra de algunos de estos poetas (sobre todo en Rafael Alberti, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre), de nuevo la prosa resultó una consideración secundaria –esto a pesar de la importancia que había cobrado en la obra de los surrealistas y de sus antecesores en Francia (Rimbaud, Lautréamont, Reverdy, Aragon, Breton y Eluard).²¹⁷

En Hispanoamérica, sin embargo, será distinto. Las vanguardias entran en el torrente lírico latinoamericano, mezclándose con dichas poéticas e, incluso, originando vanguardias que nacieron en la misma Hispanoamérica, como el llamado “estridentismo” mexicano, cuyo máximo representante fue Manuel Maples Arce, y el simplismo, practicado por el peruano Alberto Hidalgo, a los que se suman el creacionismo, alentado por el chileno Vicente Huidobro, y el ultraísmo, impulsado por el argentino Jorge Luis Borges, sin olvidar la relevante presencia en estos últimos del español Gerardo Diego. La influencia de algunas de estas vanguardias y,

²¹⁷ James Valender, *Cernuda y el poema en prosa, op. cit.*, p. 19.

particularmente, el surrealismo inflexionará la trayectoria de cuatro renombrados poetas hispanoamericanos, los más importantes para el estudio del poema en prosa en Hispanoamérica: Pablo Neruda (1904-1973), Oliverio Girondo (1891-1967), Vicente Huidobro (1893-1948) y César Vallejo (1892-1938), que tendrán como antecedentes a poetas como Ramón López Velarde (1888-1921), Julio Torri (1889-1970), Gabriela Mistral (1889-1957) y Juana de Ibarbourou (1892-1979).²¹⁸

En efecto, las vanguardias literarias vendrán, en Hispanoamérica, a consolidar la práctica del poema en prosa, antes practicado también de forma aleatoria y, en más de un sentido, marginal, como sucedió un poco con los poetas norteamericanos del XIX y principios del XX. En la transición del Modernismo hacia las propias vanguardias es donde puede inscribirse la obra de Velarde, Ibarbourou, Torri y Mistral. Son todos ellos poetas en transición y sus propias escrituras reflejarán esta inestabilidad, de ahí que se vean contaminadas por géneros literarios aledaños o en formación, entre ellos el poema en prosa. Ramón López Velarde es considerado el poeta que más experimentó en México con el lenguaje, tanto en el cauce del poema tradicional como en su práctica del poema en prosa, del que fue asiduo, aunque en realidad fueran publicados póstumamente. Es *El minuterero* el libro más representativo de López Velarde en este género. Como señala el crítico Anthony Stanton, los críticos y antologistas tuvieron dificultades para enmarcarlo dentro de su obra “poética”, pues los textos parecían tocar los ámbitos del relato (después serían antologados, incluso, como microrrelatos), pero al final formaron también parte de sus *Poesías completas*. Stanton lo advierte:

Es evidente que el contenido de un libro como *El minuterero* constituye un problema incómodo incluso para lectores profesionales y críticos competentes. Sin embargo, si

²¹⁸ Amado Nervo, Julio Herrera y Reissig, Enrique Gómez Carrillo, Fabio Fiallo, Manuel Díaz Rodríguez, Horacio Quiroga, José María Vargas Vila, Efrén Rebolledo, entre otros autores, contribuyen finalmente al desarrollo de la prosa poética y, en concreto, del poema en prosa en las líneas plástico-descriptiva, intimista, narrativa y, en algunos casos, fundamentada en la sonoridad y la elocuencia retórica grata a Lugones. (Cfr. M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, p. 255).

revisamos de manera sintética algunas antologías del poema en prosa, López Velarde aparece invariablemente como uno de los máximos exponentes del género. Así, Luis Ignacio Helguera selecciona un total de 8 textos de nuestro poeta, uno de *Don de febrero...* y 7 de *El minuterero*, en su *Antología del poema en prosa en México* (1993) mientras Jesse Fernández incluye también 8 textos (6 de *El minuterero* y 2 de *Don de febrero...*) en su *Antología del poema en prosa en Hispanoamérica* (1994)²¹⁹. Es decir: los que buscan poemas en prosa se topan de inmediato con textos idóneos de López Velarde, pero los que elaboran ediciones o selecciones de la obra poética del autor tienen dificultades para incluir poemas en prosa.²¹⁹

Lo afirmado por Stanton podría aplicarse a muchas de las producciones poéticas de los escritores de esta época: sus obras desafiaban los géneros literarios en los que supuestamente habían sido escritas. En una misma obra, por más unidad de estilo, género y temática que se le buscara, afloraban siempre ángulos donde la ambigüedad se había presente. En *El minuterero* hay, en efecto, textos que bien podrían pasar como microrrelatos, como bien se les clasificó después, pero otros en que la pulsión lírica es indudable, por lo que deberían inscribirse invariablemente dentro del poema en prosa, como es el caso de “Eva”:

Porque tu pecado sirve a maravilla para explicar el horror de la Tierra, mi amor, creciente cada año, se desboca hacia ti, Madre de las víctimas. Tu corazón, consanguíneo del de la pantera y del rruiseñor, enloqueciéndose ante la ira de Jehová, que te produjo falible y condenable, se desenfrenó con la congoja sumada de los siglos. La espada flamígera te impidió mirar el laicismo pedestre que habría de convertir al verdugo de Abel en símbolo de la energía y de la perseverancia. Pon mi desnudez al amparo de la tuya, con el candor aciago conque ceñiste el filial cadáver cruento. Mi amor te circuye con tal estilo, que cuando te sentiste desnuda, en vez de apelar al follaje de la vid, pudieras haber curvado tu brazo por encima de los milenios para pescar mi corazón. Yo te conjuro, a fin de que vengas, desde la intemperie de la expulsión, a agasajar la inocencia de mis ojos con el arquetipo de tu carne. Puedo merecerlo, por haber llevado la vergüenza alícuota que me viene de ti, con la ufanía de los pigmeos que, en la fábula de nieve, conducen el cadáver cuyas blancas encías envenenó la fruta falaz.²²⁰

²¹⁹ Anthony Stanton, “Los poemas en prosa de Ramón López Velarde”, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-poemas-en-prosa-de-ramon-lopez-velarde/html/588f9fc4-59d2-11e0-8928-00163ebf5e63_3.html. Fecha de la última consulta: 13 de septiembre de 2015

²²⁰ Ramón López Velarde, *Poesías completas y El minuterero*, México, Editorial Porrúa, 1977, p. 366.

En Torri también se advierte esta inestabilidad genérica que señala Stanton a la hora de intentar clasificar los textos de López Velarde, al igual que en Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. Fueron poetas con conciencia de haber escrito poesía (el propio Torri tituló su libro *Ensayos y poemas*), aunque en el fondo supieran que esos textos que escribían, se salían de los moldes tradicionales y entroncaban con otros, aún desconocidos. El clásico “A Circe”, de Torri, ha sido incluido tanto en antologías de poema en prosa como en antologías de microrrelato, sin disputarse hasta ahora ninguno de los dos géneros su pertenencia.

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.²²¹

Para los principales poetas adscritos a alguno de los *ismos* vanguardistas, no fue el poema en prosa sino una parte aleatoria de su obra. En el caso, por ejemplo, de Pablo Neruda, el poema en prosa aparece de forma intermitente en alguna de sus obras, incluida *Residencia en la tierra*, pues más bien se dedica a practicar el poema de mediana extensión en versos libres, la balada y las odas. Neruda es básicamente un poeta romántico y de largo aliento, por eso no pudo estar exento al poema de corte épico. El *Canto general*, por ejemplo, evidencia esta disposición de Neruda hacia lo expositivo, lo descriptivo y lo narrativo. Por contraste, en *Residencia en la tierra*, un libro de 1935, Pablo Neruda no puede evitar la tentación del poema en prosa, aunque antes, en un ejercicio que hizo con el poeta Tomás Lagos, escribiera una serie de poemas en prosa publicados bajo el título de *Anillos*, de 1926, que pasarían desapercibidos en el conjunto de su obra. No ocurrió así con *Residencia en la tierra*, donde los cinco poemas en prosa que aparecen casi a la mitad del libro muestran la plasticidad del estilo poético de Neruda (ya señalado con tino por

²²¹ Julio Torri, *De fusilamientos y otras narraciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 9.

Amado Alonso) y su constante intención de permear con esta ductilidad toda su obra poética.

“El joven monarca” es una muestra de esta capacidad nerudiana:

Como continuación de lo leído y precedente de la página que sigue debo encaminar mi estrella al territorio amoroso. Patria limitada por dos largos brazos cálidos, de larga pasión paralela, y un sitio de oros defendidos por sistema y matemática ciencia guerrera. Sí, quiero casarme con la más bella de Mandalay, quiero encomendar mi envoltura terrestre a ese ruido de la mujer cocinando, a ese aleteo de falda y pie desnudo que se mueven y mezclan como viento y hojas. Amor de niña de pie pequeño y gran cigarro, flores de ámbar en el puro y cilíndrico peinado, y de andar en peligro, como un lirio de pesada cabeza, de gruesa consistencia. Y mi esposa a mi orilla, al lado de mi rumor tan venido de lejos, mi esposa birmana, hija del rey. Su enrollado cabello negro entonces beso, y su pie dulce y perpetuo: y acercada ya la noche, desencadenado su molino, escucho a mi tigre y lloro a mi ausente.²²²

Es notorio el proceso de madurez que se advierte entre el poeta que escribe *Anillos* en 1926 y el que redacta los poemas en prosa de *Residencia en la tierra*, aunque ninguna de las dos etapas es prescindible, pues ambas conforman la trayectoria de Neruda dentro de este género que practicó hasta su muerte, si bien nunca reunido bajo el formato de libro. Como bien indica Adriana Castillo Berchenko, quien estudió los poemas en prosa de Neruda desde *Anillos* hasta *Residencia en la tierra*, si tales poemas son “microtextos de ciudadana concepción, de escritura pulida y cincelada, estas composiciones residenciarias son arte mayor.”²²³

En el caso de Huidobro, la obra que más interesante para nuestro objetivo es *Temblo del cielo*, que, sin llegar a la altura de *Altazor*, representa un momento también creativamente importante y representativo de sus experimentaciones lingüísticas. Con respecto a *Temblo del cielo*, Jesse Fernández no lo considera como poema en prosa, pues argumenta que este poema no

²²² Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004, p. 79.

²²³ Adriana Castillo Berechenko, “Pablo Neruda y el poema en prosa. De *Anillos* (1926) a *Residencia en la tierra* (1935)”, *Escritural*, núm. 1, Poitiers, marzo de 2009, pp. 53-63.

cuenta con uno de los rasgos caracterizadores del género, la extensión²²⁴, pero en realidad la estructura general de los poemas y su unidad de estilo lo pueden inscribir perfectamente dentro de esta categoría. Sin embargo, Jesse Fernández reconoce que “el interés de Vicente Huidobro en las doctrinas estéticas de vanguardia lo lleva a experimentar con toda clase de fórmulas y técnicas poéticas, entre las cuales figura el poema en prosa.”²²⁵ En el poeta chileno, la influencia de los poemas en prosa de Baudelaire es también notoria, pues fue un buen conocedor de la tradición poética francesa y, además, su primer libro fue publicado en francés. También conoció la obra de Mallarmé y la de Lautréamont, específicamente *Los cantos de maldoror*, que ejercieron en él gran influencia. Huidobro era consciente de la capacidad transformadora del lenguaje y del poeta mismo, a quien consideraba un pequeño dios. Para Huidobro, el poema es “un conjunto de palabras electrizadas, y el poeta es el hombre capaz de conferir a las palabras la vibración necesaria para que no sean charla, sino poema” y, asimismo, “el Poeta es el iniciado que conoce el conjunto misterioso [de las palabras], que las hace volar y agruparse en torno de él, como si hubiera un imán de mariposas. El poeta es el que humaniza este juego del azar de las palabras, el que lo guía y le da algo así como un destino.”²²⁶ *Temblor del cielo* no puede ser catalogado como un libro de poemas en prosa (porque en realidad no los tiene seccionados ni titulados como tales, sino separados simplemente por unos asteriscos), pero puede perfectamente considerarse un poema en prosa total susceptible de ser seccionado arbitrariamente en cualquiera de sus partes sin perder su unidad y su sentido, como puede verse en el siguiente ejemplo:

Ella quiere que todos vivan preocupados de sus ojos comunicantes, de su cuello rodeado de encajes melódicos, de sus espaldas rodeadas de pieles magnéticas y de su sombrero de arco iris. Ella, cuando ve nuestros ojos agujereados por la luz, se asusta, sus huesos tiemblan debajo de la carne preparada a las catástrofes. Los instrumentos de tortura son todos

²²⁴ “La única exigencia del poema en prosa que Huidobro suele ignorar es la que se refiere a la brevedad. La extensión inusual de textos como *Altazor* o *Temblor de cielo*, para sólo citar dos ejemplos más conocidos, contradice una de las normas esenciales del poema en prosa: la que se refiere a su concentración temática y estilística”, según Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, op. cit., p. 66).

²²⁵ *Ibid.*, p. 65.

²²⁶ Vicente Huidobro, *Vientos contrarios* (1926). *Poesía y prosa*, p. 333, citado por Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, op. cit., p. 68.

semejantes en la base internade su razón de ser. Hasta las palomas que vuelan de cielo en cielo saben esto desde su más tierna infancia. La bella legendaria encadenada a sus senos vive en la inocencia desus cabellos volátiles. Nunca ha mirado a la golondrina desesperada en su bocal de aire, ni otros pájaros semejantes que quieren romper la atmósfera terrestre y huir para siempre de nuestro lado. Inclina su cabeza bajo los tatuajes ddel cielo y nada ve. Apenas podría decirse que siente las cadenas de su vientre. ¿Y esto sabéis por qué? Porque no falta alguna muerta despedazada por los puñales del fantasma escondido detrás de sus cortinas, que haga al fin el gesto de rechazar y de volver el rostro con naturalidad. Todas las novias duermen en el mismo lecho. Allí están durmiendo cruzadas por el mismo sueño con los ojos acuáticos nadando entre las mismas algas submarinas. Desde el principio del mundo las hojas de la virginidad van cayendo fuera de su otoño propio, sin razón ninguna. La lámpara que vela es semejante a una medusa con los ojos heridos. Y ellas no comprenden.²²⁷

El experimentalismo de Huidobro en *Temblor del cielo*, de 1931, sin duda con ecos de *Los cantos de maldoror* de Lautréamont, significó para la lengua española lo que representaron las innovaciones poéticas en la prosa francesa de mediados del siglo XIX, con Baudelaire a la cabeza. Huidobro escribió un poema en prosa sin ambigüedades, esto es, sin concesiones a la confusión con otros géneros de tipo narrativo. Cada línea de *Temblor del cielo* es una metáfora completa, el poema entero es una metáfora total.

Por lo que concierne a César Vallejo, pareciera que sus poemas en prosa no formaran parte esencial de su obra, como lo es sin duda *Trilce*, gran momento de la poesía vanguardista hispanoamericana, pero no es así; con el tiempo se han revelado como una parte fundamental no solo de su producción, sino también para la consolidación del género en la primera mitad del siglo pasado. Jesse Fernández considera que “más que de prosa poética en el sentido tradicional del término, en el caso de Vallejo –como también en los de Huidobro y Neruda– sería mejor hablar de la “prosificación del verso”²²⁸. Esta es una verdad parcial, pues en los poemas en prosa de Vallejo es pueden atisbar formas que permanecen impermeables al prosaísmo al construirse

²²⁷ Vicente Huidobro, *Altazor/Temblor del cielo*, México, Editorial Rei, 1997, pp. 167-168.

²²⁸ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, op. cit., p. 69.

básicamente a partir de metáforas conectadas por situaciones que reflejan en apariencia una concatenación de hechos y sucesos reales o ficticios, personales o ajenos, que dan densidad a la serie de metáforas; pero, en sí mismos, son poemas en prosa donde precisamente el componente lírico prevalece sobre el narrativo. Uno de los más grandes poemas de esta serie es, sin duda, “Voy a hablar de la esperanza”, poema en prosa que trasluce su capacidad lírica y su deslinde con otros géneros literarios:

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

Me duelo ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa? Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser su causa. ¿A qué ha nacido este dolor, por sí mismo? Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur, como esos huevos neutros que algunas aves raras ponen del viento. Si me hubieran cortado el cuello de raíz, mi dolor sería igual. Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente.

Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos de mi sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos. Lo mismo el enamorado. ¡Qué sangre la suya más engendrada, para la mía sin fuente ni consumo!

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.²²⁹

Hay, sin embargo, dentro de los *Poemas en prosa* de Vallejo, textos que pueden ser considerados microrrelatos, por la prevalencia de su carácter narrativo, y son estos los que los

²²⁹ César Vallejo, *Poemas en prosa/ Poemas humanos/ España, aparta de mí este cáliz*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 99-100.

teóricos del microrrelato han usado para construir (como lo haremos nosotros) la historia del microrrelato en Hispanoamérica. Estos textos narrativos constituyen otra de las formas del poema en prosa vallejiano, aunque puedan, en una clasificación estricta, deslindarse de su conjunto poemático. “Lánguidamente su licor” es un ejemplo de ello:

Tendríamos ya una edad misericordiosa, cuando mi padre ordenó nuestro ingreso a la escuela. Cura de amor, una tarde lluviosa de febrero, mamá servía en la cocina el yantar de oración. En el corredor de abajo, estaban sentados a la mesa mi padre y mis hermanos mayores. Y mi madre iba sentada al pie del mismo fuego del hogar. Tocaron a la puerta.

–Tocan a la puerta! –mi madre.

–Tocan a la puerta! –mi propia madre.

–Tocan a la puerta! –dijo toda mi madre, tocándose las entrañas a trastes infinitos, sobre toda la altura de quien viene.

–Anda, Nativa, la hija, a ver quién viene.

Y, sin esperar la venia maternal, fuera Miguel, el hijo, quien salió a ver quién venía así, oponiéndose a lo ancho de nosotros.

Un tiempo de rúa contuvo a mi familia. Mamá salió, avanzando inversamente y como si hubiera dicho: *las pastes*. Se hizo patio afuera. Nativa lloraba de una tal visita, de un tal patio y de la mano de mi madre. Entonces y cuando, dolor y paladar techaron nuestras frentes.

–Porque no le dejé que saliese a la puerta, –Nativa, la hija–, me ha echado Miguel al pavo. A su pavo.

¡Qué diestra de subprefecto, la diestra del padrE, revelando, el hombre, las falanjas filiales del niño! Podía así otorgarle las venturas que el hombre deseara más tarde. Sin embargo:

–Y mañana, a la escuela, –disertó magistralmente el padre, ante el público semanal de sus hijos.

–Y tal, la ley, la causa de la ley. Y tal también la vida.

Mamá debió llorar, gimiendo a penas la madre. Ya nadie quiso comer. En los labios del padre cupo, para salir rompiéndose, una fina cuchara que conozco. En las fraternas bocas, la absorta amargura del hijo, quedó atravesada.

Más, luego, de improviso, salió de un albañal de aguas llovedizas y de aquel mismo patio de la visita mala, una gallina, no ajena ni ponedora, sino brutal y negra. Cloqueaba en mi garganta. Fue una gallina vieja, maternal mente viuda de unos pollos que no llegaron a incubarse. Origen olvidado de ese instante, la gallina era viuda de sus hijos. Fueron hallados

vacíos todos los huevos. La clueca después tuvo el verbo.

Nadie la espantó. Y de espantarla, nadie dejó arrullarse por su gran calofrío maternal.

—¿Dónde están los hijos de la gallina vieja?

—¿Dónde están los pollos de la gallina vieja?

¡Pobrecitos! ¡Dónde estarían!²³⁰

Oliverio Girondo, poeta injustamente orillado, es autor de poemas en prosa que, aunque ocupan actualmente un lugar relevante y central en su producción, en su momento quedaron eclipsados por su obra, si bien tardía, cumbre en términos vanguardistas: *La masmédula*. En Girondo también es factible hablar de esta “prosificación” del verso referida por Jesse Fernández, lo que permitió su ingreso en el género del poema en prosa, aunque esta definición no pueda aplicarse a todo lo que produjo en términos de poema en prosa. Poco o nada se han relacionado los poemas en prosa de Girondo con el microrrelato, aunque algunos ámbitos de los mismos podían enmarcarse dentro de este nuevo género. Girondo fue un asiduo practicante del poema en prosa. Su primer libro de poemas, incluso, fue de poemas en prosa: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). La mayoría de ellos son composiciones donde la metáfora ocupa un lugar primordial, tal como lo exigían los ecos de las vanguardias que todavía resonaban en los poetas de la época. “Croquis sevillano”, que reproducimos, refleja esta tipología del poema en prosa sin ambivalencia genérica, sino más bien como reflejo de todo el legado que había dejado el experimentalismo con el lenguaje de principios del siglo XX:

El sol pone una ojera violácea en el alero de las casas, apergamina la epidermis de las camisas ahorcadas en medio de la calle. ¡Ventanas con aliento y labios de mujer! Pasan perros con caderas de bailarín. Chulos con los pantalones lustrados al betún. Jamelgos que el domingo se arrancarán las tripas en la plaza de toros. ¡Los patios fabrican azahares y noviazgos! Hay una capa prendida a una reja con crispaciones de murciélago. Un cura de Zurbarán, que vende a un anticuario una casulla robada en la sacristía. Unos ojos excesivos,

²³⁰ *Ibíd.*, pp. 92-94.

que sacan llagas al mirar. Las mujeres tienen los poros abiertos como ventositas y una temperatura siete décimas más elevada que la normal.²³¹

Pero, como sucede en casi todos los libros de poema en prosa, hay algunos textos cuya ambigüedad genérica podría crear confusión a la hora de intentar categorizarlo. Por ejemplo, el poema 24, de *Espantapájaros*, libro de 1932, con un arranque totalmente narrativo, sirve para ejemplificar lo que decimos:

El 31 de febrero, a las nueve y cuarto de la noche, todos los habitantes de la ciudad se convencieron que la muerte es ineludible.

Enfocada por la atención de cada uno, esta evidencia, que por lo general lleva una vida de araña en los repliegues de nuestras circunvoluciones, tendió su tela en todas las conciencias, se derramó en los cerebros hasta impregnarlos como a una esponja.

Desde ese instante, las similitudes más remotas sugerían, con tal violencia, la idea de la muerte, que bastaba hallarse ante una lata de sardinas —por ejemplo— para recordar el forro de los féretros, o fijarse en las piedras de una vereda, para descubrir su parentesco con las lápidas de los sepulcros. En medio de una enorme consternación, se comprobó que el revoque de las fachadas poseía un color y una composición idéntica a la de los huesos, y que así como resultaba imposible sumergirse en una bañera, sin ensayar la actitud que se adoptaría en el cajón, nadie dejaba de sepultarse entre las sábanas, sin estudiar el modelado que adquirirían los repliegues de su mortaja.²³²

Pese a que todos los poetas latinoamericanos del periodo vanguardista (al menos los más importantes) escribieron en mayor o menor medida poemas en prosa, estas composiciones no merecieron el reconocimiento que la crítica tributó a sus obras principales (*Altazor*, *Trilce*, *La Masmédula*, *Reisdencia en la tierra*), pues tales poemas fueron considerados meros accidentes estéticos con respecto a sus obras centrales y no los cauces a través de los cuales habrían de surgir nuevas prácticas escriturales, entre ellas el microrrelato. Otra razón importante es que, al centrarse básicamente en la experimentación del lenguaje, aquello que no tuviera relación con

²³¹ Oliverio Girondo, *Calcomanías. Poesía reunida (1923-1932)*, Sevilla, Renacimiento, 2007, pp. 54-55.

²³² *Ibíd.*, p. 194.

una especie de radicalización del mismo (y para ellos el poema en prosa no lo era porque, lejos de tensar el lenguaje, lo dilatava, haciéndolo más flexible o prosaico), no era digno de estudio o no despertaba interés para, en ese propósito, la isoglosa vanguardista. No conforme con lo anterior, para los antecesores de los poetas vanguardistas latinoamericanos tampoco fue el poema en prosa una parte sustancial en su obra. No lo fue, como ya lo vimos, para Gabriela Mistral, aunque en una de sus obras esenciales, si no la esencial, *Desolación*, incluye algunos poemas en prosa en la parte final del libro. Sin embargo, de acuerdo a Jesse Fernández, “fue Gabriela Mistral quien supo darle a la prosa poética del período una orientación personal, y al poema en prosa el prestigio y la divulgación, que sólo los de Rubén Darío habían logrado antes.”²³³ Parece oportuno, en este sentido, recordar que Mistral fue de las primeras poetas latinoamericanas en utilizar el lenguaje coloquial, directo y sencillo (pensado con frecuencia para lectores niños), que después sería, ya enmarcado dentro de la vertiente poética del coloquialismo, de una influencia capital.²³⁴ Escribe Mistral en “La sagrada ley”:

Dicen que la vida ha menguado en mi cuerpo, que mis venas se vertieron como los
lagares: ¿yo sólo siento el alivio del pecho después de un gran suspiro!
—¿Quién soy yo, me digo, para tener un hijo en mis rodillas?
Y yo misma me respondo:
—Una que amó, y cuyo amor pidió, al recibir el beso, la eternidad.
Me mire la Tierra con este hijo en los brazos, y me bendiga, pues ya estoy fecunda y
sagrada, como las palmas y los surcos.²³⁵

Lo mismo sucede con el poeta mexicano Ramón López Velarde, que practica el poema en prosa, pero que obviamente sobrevive al margen de sus poemas principales, entre ellos el más emblemático: “La suave patria”. Algo parecido ocurre con Julio Torri, el poeta que más practicó el poema en prosa en su célebre libro *Ensayos y poemas*, de 1917, pero no fue (como en el caso de

²³³ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 53.

²³⁴ Esta apreciación la corrobora Jesse Fernández cuando escribe, *op.cit.*, p. 53: “La prosa lírica de Gabriela Mistral, se enriquece por la gracia del lenguaje coloquial, así como por la parquedad del habla campesina para dar a sus palabras lo que ella misma llamó un *dejo rural*”.

²³⁵ Gabriela Mistral, *Poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 49.

otro destacado poeta mexicano, Mariano Silva y Aceves) valorado en una época en que más importaba, tanto en México como en el resto de Latinoamérica, el poema de gran aliento, epopéyico, que fuera una especie de gran arquitectura o museo de grandes dimensiones (como el *Canto general* de Neruda o *Piedra de sol* de Octavio Paz); en ese sentido, los poemas en prosa pasaron desapercibidos, pero constituirán, como se verá más adelante, un claro punto de inflexión en el surgimiento del microrrelato en el mundo hispánico. Por ello, resulta acertada la afirmación de Jesse Fernández cuando asegura que “Torri representa uno de los esfuerzos más lúcidos y eficaces para modernizar la prosa literaria de su país.”²³⁶ Efectivamente, Torri es hoy considerado el fundador del género del microrrelato en el mundo hispánico, esto es, el maestro de la brevedad, pues esa es su nota distintiva.²³⁷

4.5. Los más recientes: Sabines, Gelman, Dalton

Luego de los vanguardistas (Neruda, Vallejo, Huidobro y el propio Gironde), además de otros poetas canónicos que también abrevaron en esta forma poética, como Alfonso Reyes (con su *Visión de Anáhuac*), Jorge Luis Borges (con su más famoso poema en prosa “*Borges y yo*”) y Octavio Paz (con *¿Águila o sol?*), el poema en prosa en Hispanoamérica se convirtió en un género canónico y se practicó con mayor asiduidad, sobre todo desde que los poetas se alejaron de las vanguardias estéticas y entroncaron con una época que resultará crucial para la poesía hispanoamericana de ese momento: la conocida fase del coloquialismo, en la que se inscribieron una cantidad considerable de poetas de distintos países cuya poesía, aunque se había alimentado de la vanguardia y no lograba desasirse de ella, ofrecía aspiraciones estéticas y estilísticas diferentes. Ya no era el lenguaje la obsesión del poeta, ni tampoco la experimentación radical, a

²³⁶ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 60.

²³⁷ Así lo advierte también Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 62: “La nota predominante y distintiva en la producción de Torri, bien sea en el relato, el ensayo, la «estampa», o el poema en prosa, es la búsqueda de la brevedad.”

menos que esta sirviera para expresar mejor su “mensaje”, sino la comunicación y la comunión con los otros. Era en realidad una poesía que buscaba un interlocutor más que una torre de marfil que guareciera al poeta del resto del mundo. Entre sus objetivos esenciales se proponía reflejar el estado de ánimo del poeta, sus sentimientos y emociones.

Esta vertiente de escritura (el coloquialismo) se inscribe en un momento crucial de Latinoamérica, también en términos políticos y sociales: la época de las dictaduras. Fue una época similar a la vivida en el periodo postindependentista del siglo XIX, cuando los poetas intentaron hacer una crónica de los acontecimientos sociales y políticos que estaban viviendo y trataron de incidir en ellos a través de su poesía. La lírica, entonces, quería recoger el lenguaje de la calle, de uso cotidiano, para poder ofrecerse como un medio real de comunicación, de ahí que el lenguaje poético tendiera por ello a adelgazarse, a hacerse más dúctil, y fue ahí cuando de nuevo la experimentación de distintas formas poéticas se hizo presente, de manera que el poema en prosa encontró en ese momento una tierra fértil para seguirse consolidando, tanto y de tal manera que muchos de los poemas en prosa que se escribieron durante ese periodo serían catalogados después como microrrelatos, debido precisamente a la confusión y fusión de sus fronteras y al adelgazamiento de sus límites genéricos, del lenguaje mismo y de las intenciones del poeta. Poetas como Jaime Sabines, Juan Gelman, Roque Dalton, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar..., son ejemplo de esta nueva tendencia escritural, que confirma ya la consolidación del poema en prosa y la influencia que tendrá entre las vertientes de escritura de ese momento, incluida la creación del microrrelato, que es la forma expresiva que le da origen.

Hay tres poetas de esta generación cuyo quehacer ha sido sumamente importante para la evolución de la poesía hispanoamericana del siglo XX y para, obviamente, la consolidación del poema en prosa entre las escrituras de la época. El primero de ellos es Jaime Sabines, uno de los

poetas mexicanos más importantes y populares del siglo XX. Su obra ha tenido un éxito inusitado de lectores y, aunque no tuvo la misma proyección internacional que Octavio Paz, el único Premio Nobel de Literatura mexicano, Sabines fue determinante en el curso que siguió la poesía mexicana de las últimas décadas.²³⁸ Autor de una breve obra poética, Sabines dedicó al poema en prosa varios libros, entre los más importantes *Adán y Eva* y *Diario semanario y poemas en prosa*. El primero es la historia, recreada en forma poética con la visión muy personal de Sabines, de los personajes bíblicos Adán y Eva, padres de la humanidad. La serie de poemas que conforman la historia, podría adscribirse a una u otra categoría genérica, esto es, hay poemas en prosa que están más cercanos al microrrelato y otros al poema en prosa propiamente dicho. Sirva como ejemplo el siguiente:

—¿Has visto cómo crecen las plantas? Al lugar en que cae la semilla acude el agua: es el agua la que germina, sube al sol. Por el tronco, por las ramas, el agua asciende al aire, como cuando te quedas viendo el cielo de mediodía y tus ojos empiezan a evaporarse. Las plantas crecen de un día a otro. Es la tierra la que crece; se hace blanda, verde, flexible. El terrón enmohecido, la costra de los viejos árboles, se desprende, regresa. ¿Lo has visto? Las plantas caminan en el tiempo, no de un lugar a otro: de una hora a otra hora. Esto puedes sentirlo cuando te extiendes sobre la tierra, boca arriba, y tu pelo penetra como un manojo de raíces, y toda tú eres un tronco caído. —Yo quiero sembrar una semilla en el río, a ver si crece un árbol flotante para treparme a jugar. En su follaje se enredarían los peces, y sería un árbol de agua que iría a todas partes sin caerse nunca.²³⁹

En Jaime Sabines, sin embargo, persiste el vuelo lírico, pues nunca fue otra cosa que un poeta. Ahora bien, como veremos al trazar la historia del microrrelato, algunos de sus poemas podrían bien inscribirse dentro de esta categoría, lo que ayudaría a corroborar que el desprendimiento textual que devino en el microrrelato, se dio precisamente del poema en prosa,

²³⁸ Para este aspecto, véase Blanca Delia Fonseca Góngora, «Lírica diegética: Los poemas en prosa de Jaime Sabines», en *Cruce de vías, una mirada oceánica a la cultura hispánica*, México, Aldus, 2010, pp. 247-262..

²³⁹ Jaime Sabines, *Adán y Eva*, Barcelona, Grupo Planeta, 2012, p. 3.

y que los creadores del mismo fueron poetas y no narradores, como los teóricos del microrrelato han querido demostrar.

Otro ejemplo de ello nos lo ofrece el poeta argentino Juan Gelman, Premio Cervantes de las Letras. De esta generación de poetas coloquialistas, Gelman es el autor más experimental, lo que se explica en gran medida si tenemos en cuenta que su mayor referente poético fue César Vallejo, del que el propio Gelman admitió una significativa influencia. En *Bajo la lluvia ajena*, Gelman deja constancia de su inclinación por el poema en prosa como una forma efectiva para expresar el sentimiento que le producía el exilio. Puede ello apreciarse en estas muestras:

Serías más aguantable, exilio, sin tantos profesores del exilio, sociólogos, poetas del exilio, llorones del exilio, alumnos del exilio, profesionales del exilio, buenas almas con una balancita en la mano pesando el más el menos, el residuo, la división de las distancias, el 2 x 2 de esta miseria.

Un hombre dividido por dos no da dos hombres.

Quién carajo se atreve, en estas circunstancias, a multiplicar mi alma por uno.²⁴⁰

*

Mi padre vino a América con una mano atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón. Yo vine a Europa con un alma atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón. Hay diferencias sin embargo: él fue a quedarse, yo vine para volver. Hay diferencias, sin embargo? Entre los dos fuimos, volvimos, y nadie sabe todavía adónde iremos a parar.

Papá: tu cráneo se pudre en la tierra donde yo nací, en representación de la injusticia mundial. Por eso hablabas poco. No hacía falta. Y lo demás - comer, dormir, sufrir, hacer hijos - fueron gestiones necesarias, naturales, como quien llena su libreta de ser vivo. Nunca te olvidaré, en la oscuridad del comedor, vuelto hacia la claridad de tus comienzos. Hablabas con tu tierra. En realidad, nunca te sacaste esa tierra de los pies del alma. Pieses llenos de tierra como silencio enorme, plomo o luz.²⁴¹

²⁴⁰ Juan Gelman, *De palabra*, Madrid, Visor, 2002, p. 319.

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 321.

Si Gelmal es el más experimental, Roque Dalton es el poeta más beligerante de esta generación. Su poesía es rebelde, sin concesiones al sentimentalismo, lo que favorece su actitud irónica e, incluso, sardónica. Sus poemas en prosa normalmente son narraciones que bien podrían formar parte de una antología del microrrelato, aunque un tanto matizadamente, porque están sostenidas por una estructura de fondo que es pura poesía. En efecto, los componentes poético y ficcional confluyen en esta poesía que ya no se resiste a permanecer en un lenguaje ceñido a una forma y a una métrica, sino que se abre a todas las formas y todos los ritmos posibles, incluso a todas las temáticas que imponga la realidad circundante, a la que estos poetas se deben. Su poema “Atardecer (III)” es una prueba de ello:

A lo lejos se escucha el reptar del último tren de hoy, lleva bastante retraso. ¡Un pequeño país para morir —aceptémoslo—, como corresponde a quienes ambulamos desde hace tiempo con el corazón despedazado! Ah, mis lejanos obispos subversivos, asesinados por beber agua del más allá, embellecidos por la debilidad de las víctimas: ahora deberé soportar que sean unos 46 leguleyos mestizos los que no dejan marcharse en paz a mi cadáver, corriente abajo en la felicidad de la espuma, que mi cuello sea lacerado por las pértigas de salvamento y que tan zalameramente se me destine de nuevo a la rueda de oro de mi noria. Pido las alas de un demonio de William Blake. O un billete de avión...²⁴²

Ahora bien, conviene advertir que, dentro de su misma antología de poesía, es posible encontrar algún que otro poema en prosa que, por sus rasgos de estilo, más bien podría catalogarse como un microrrelato. Su cercanía con el microrrelato crea precisamente este puente que los teóricos del género ultracorto no deberían soslayar, pues al hacerlo, a diferencia de lo que se pretende con esta tesis, no aprecian la cercanísima alianza que existe entre el poema en prosa y el microrrelato. Léase del mismo Roque Dalton “La certeza”:

²⁴² Roque Dalton, *Antología*, Madrid, Visor, 2000, p.140.

Después de cuatro horas de tortura, el Apache y los otros dos cuilios le echaron un balde de agua al reo para despertarlo y le dijeron:

«Manda decir el Coronel que te va a dar una chance de salvar la vida.

Si adivinás quién de nosotros tiene un ojo de vidrio, te dejaremos de torturar».

Después de pasear su mirada sobre los rostros de sus verdugos, el reo señaló a uno de ellos: «El suyo. Su ojo derecho es de vidrio».

Y los cuilios asombrados dijeron: «¿Te salvaste! Pero ¿cómo has podido adivinarlo?

Todos tus cheros fallaron, porque el ojo es americano, es decir, perfecto».

«Muy sencillo –dijo el reo, sintiendo que le venía otra vez el desmayo–, fue el único ojo que no me miró con odio».²⁴³

Cabe admitir que, bien realizada una taxonomía genérica de este último texto, la crítica lo enmarcaría, sin duda, dentro del género de la narrativa ultracorta, pues es prácticamente un cuento brevísimo con personajes, acción, e incluso un final sorpresivo, tal como puede apreciarse en la mejor cuentística clásica.

Con Roque Dalton y la larga lista de poetas anteriores a él, tanto de tradición extranjera como hispanoamericana, se cierra esta sucinta historia del poema en prosa con la que se ha pretendido establecer los antecedentes más visibles que darán origen al microrrelato, cuyo desarrollo se expone en el siguiente capítulo.

²⁴³ *Ibíd.*, p. 281.

5. HISTORIA GENERAL DEL MICRORRELATO

5.1. Antecedentes

El microrrelato es un género de nueva denominación que ha existido camufladamente en el corpus de la literatura universal. Se ha producido, sin este nombre, incluso en las literaturas antiguas, donde se le puede encontrar si se le busca atentamente y desde esta mirada taxonómica, porque, al formar parte de la ficción, sus raíces se hunden en esa necesidad vital del ser humano por contar su mundo. Ahora bien, el microrrelato como “nuevo género” se define en el siglo XX, cuando el canon comienza a dedicarle su espacio: lo nombra, lo analiza, lo compara, clasifica, le busca su estirpe y sus consanguinidades. Es también, entonces, cuando sus analistas se ven envueltos en contiendas que hasta el presente se tornan infinitas como su denominación (¿microrrelato, minificción, cuento mínimo, minicuento....?), su evolución genérica (¿deriva del cuento, del poema, de la anécdota, del aforismo...?), su brevedad (¿una hoja impresa, una línea, cierto número de palabras...?), su intencionalidad (¿recortado de otro texto mayor, creado *ex profeso* en miniatura?), su adscripción geográfica (¿Oriente u Occidente? ¿Hispanoamérica o España?...).

Lo concerniente a la polémica en torno a la brevedad y a la intencionalidad se abordará cuando se detallen sus características y delimitación genérica en el siguiente capítulo. Con respecto a su denominación, en este trabajo se opta por el término *microrrelato*, no solo por ser el término que utiliza Dolores Koch, pionera investigadora sobre el tema, sino por la convicción con que asimismo lo razonan las argentinas Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, al igual la española Irene Andres-Suárez. Para ellas, el término *minificción* implica un concepto más general que incluye distintas modalidades de microtextos, entre ellos, claro está, los *microrrelatos*. Según las dos estudiosas argentinas,

[...] resulta obvio que los términos ‘minificción’ y ‘ficción brevísima’ colocan el énfasis en la brevedad y en el estatuto ficcional de las entidades que designan sin hacer alusión a una clase de superestructura discursiva determinada. De otra parte, las expresiones ‘minicuento’, ‘microcuento’, ‘microrrelato’, ‘cuento brevísimo’ (o simplemente ‘brevísimo’) así como ‘cuentos en miniatura’, comparten semas que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto breve y sujeto a un esquema narrativo. Queda claro que el término ‘minificción’ recubre un área más vasta en tanto trasciende las restricciones genéricas.²⁴⁴

Andrés-Suárez, por su parte, coincide también al tener en cuenta el término *minificción* como

una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario –casi todos son descriptivos–, el poema en prosa o la estampa).²⁴⁵

Respecto a su evolución genérica, como se explicaba en el estado de la cuestión, se toma en consideración que el microrrelato tiene como antecedentes más evidentes la evolución del cuento moderno hacia la brevedad, así como el poema en prosa de carácter narrativo. El primer aspecto ha sido ya muy estudiado; el segundo, sólo ha sido enunciado de manera sucinta, por lo que, en las páginas que siguen, se tratará de evidenciar su evolución desde la poesía, tomando como corpus de análisis a poetas cuyos textos han sido considerados pioneros del género, tales como Julián del Casal, José Martí, Rubén Darío, Ramón López Velarde, Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, Luis Vidales y Antonio Ramos Sucre, además del español Juan Ramón Jiménez, incluido por ser un pilar fundamental del poema en prosa en lengua española.

²⁴⁴ Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, «La minificción como clase textual transgenérica», en *Revista Interamericana de bibliografía*, XLVI, 1 -4 (1996), pp. 83-84.

²⁴⁵ Irene Andrés-Suárez, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, ed. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2008, pp. 20-21, y *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2010, pp. 30-31.

En lo que a su adscripción geográfica atañe, y tratando de evitar el infinito árbol genealógico, es importante señalar que su rastreo se inicia, en el presente trabajo, partiendo de dos grandes bloques: a) fuera del mundo hispano y b) dentro del mundo hispano, pretendiendo de este modo ofrecer un panorama general que conduzca a un mejor entendimiento de la delimitación seleccionada como mundo hispano. Se considera como “fuera del mundo hispano” a todos aquellos países donde su lengua nacional y su literatura son distintas a la del español. Empezando por este segmento, se puede constatar que el microrrelato ha hecho acto de presencia en distintas lenguas y naciones, y es tema de interés académico sobre todo en inglés (Estados Unidos, Inglaterra, Nueva Zelanda), en francés, en italiano y en alemán, como lo afirma Lauro Zavala²⁴⁶. Nadie negará su inclusión dentro de la literatura china o japonesa, ni tampoco se pueden objetar sus simientes en la literatura de la antigüedad; para tal caso, Guillermo Samperio analiza algunos textos de la antigüedad desde una visión moderna “con los ojos de halcón del microficciónero”, diciendo por ejemplo que Heráclito podría estar en cualquier antología moderna de microficción²⁴⁷. En fin, como bien decía Lagmanovich, si aún no sabemos de su presencia en otras tantas lenguas, es más debido a la falta de traducciones que a su no existencia.

El origen del microrrelato se asienta principalmente en dos posturas teóricas: aquellos que consideran su fundación a partir de lo narrativo (del cuento tradicional, pero de dimensiones cortas) y aquellos que lo consideran derivado de la poesía (sea prosa poética o, en nuestro caso, poema en prosa, más éste que el primero). En este capítulo se analizarán estas dos vertientes, dándole prioridad o enfatizando más la que interesa a nuestro estudio: el origen del microrrelato a partir del poema en prosa, pues nuestra tesis se apoya en que es en el poema en prosa de donde el microrrelato actual deriva.

²⁴⁶ CFR. Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, op. cit., p. 234.

²⁴⁷ Guillermo Samperio, «El halcón de la ficción breve lee páginas clásicas», en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, op. cit., p. 574.

5.2. Orígenes

Existen dos autores fundamentales para entender el origen del microrrelato en la tradición literaria fuera del mundo hispánico: uno norteamericano y otro francés. El norteamericano es Edgar Allan Poe, quien se constituye en punto de origen para aquellos que consideran el microrrelato como derivado del cuento, aunque apenas atienden a la importancia de Poe como poeta. El francés, significativamente, es Baudelaire, quien es considerado no solo el fundador del poema en prosa, sino también del microrrelato, sobre todo para los estudiosos de este género. Esta ambivalencia de Baudelaire resulta crucial para entender, precisamente, cómo en un mismo autor se conjugan las dos vertientes de interés de nuestro estudio: Baudelaire como creador más genuino del poema en prosa, para los estudiosos del poema en prosa, y como creador también (u origen) del microrrelato, para los estudiosos del microrrelato. Una misma expresión textual, en todo caso, cuya ambivalencia funciona según la perspectiva que se le dé: o como poema en prosa o como microrrelato. Por eso Baudelaire, poeta sobre todo y sobre todos los géneros, será una figura crucial no sólo dentro de la historia del poema en prosa, sino también del microrrelato, del que, en más de un sentido, es fuente primigenia. Los teóricos del microrrelato, la mayoría de ellos especializados en el ámbito de la narrativa, más que de la poesía, han indagado profusamente sus orígenes dentro del ámbito narrativo, principalmente desde el cuento y sus derivados, pero muy poco a partir del poema en prosa, del que existen pocos estudios, algunos de los cuales solamente forman parte de capítulos de trabajos más extensos (como tesis doctorales) o son artículos académicos en revistas especializadas, pero sin llegar a convertirse en estudios más pormenorizados, de ahí la necesidad de señalar, a través de esta tesis, el origen (génesis) y la trayectoria (éxodo) del microrrelato a partir del poema en prosa. Juan Armando Epple advierte en este sentido:

Si bien el origen del cuento se remonta a épocas muy antiguas, su concepción moderna como género independiente y articulado en torno a leyes de composición específicas, se

comienza a discernir sólo durante el siglo XIX, especialmente a partir de la propuesta poética de Edgar Allan Poe. Con la minificción ocurre algo parecido, si bien su decantación como forma independiente es mucho más difícil de precisar, ya que aparece imbricada con otras formas literarias e incluso bajo nombres que sirven para denominar otras formas de relatos (anécdotas, historias, acaecidos, fantasías, fábulas, etc.).²⁴⁸

El microrrelato se extiende, fuera del ámbito hispánico y dentro de la tradición inglesa, hasta los trabajos de Charles Dickens y Sherlock Holmes, de quien se cuentan cerca de cincuenta y seis historias cortas aparecidas en vida de Sr. Arthur Conan Doyle. Nathaniel Hawthorne es también considerado parte de este movimiento, sobre todo por su escritura de cuentos góticos, y, por supuesto, el Washington Irving, quien ocupa un lugar en este ámbito con su *The legend of Sleepy Hollow*, de 1820. Posteriormente le darán consolidación a lo ultracorto autores como Arthur C. Clarke, Isaac Asimov y Rad Bradbury, curiosamente escritores de ciencia ficción, que es donde germinó el género ultracorto. Hemingway también es considerado un hito con su publicación *In our time*, de 1923, una colección de 18 viñetas. Lauro Zavala confirma estas raíces del cuento ultracorto reflexionando comparativamente con la tradición francesa e inglesa, principalmente, como señala Andrés Gelz:

Para Lauro Zavala, uno de sus teóricos, América Latina constituye la tierra predilecta del microrrelato y el español su *lingua franca*, sucediendo, de ese modo, al francés, que habría sido la lengua dominante en la novela del siglo XIX, y al inglés, que lo habría sido en la *short story* [relato breve] durante la primera mitad del siglo XX.²⁴⁹

5.3. Edgar Allan Poe

Sin duda, la figura central para el origen y desarrollo de lo que se constituirá ya en el siglo XX como el microrrelato es Edgar Allan Poe (1809-1949), quien también fue un revolucionario

²⁴⁸ Juan Armando Epple, «Orígenes de la minificción», en Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico, op. cit.*, p. 125.

²⁴⁹ Citado por Andreas Gelz, «La microficción y lo novelesco», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010, p. 102.

de la poesía y fue traducido por Baudelaire, a quien le corresponde el liderazgo del microrrelato por el lado francés. Es Edgar Allan Poe no sólo un innovador del cuento moderno, sino además quien sentó las bases para el estudio e interpretación de la narrativa ultracorta, tanto aquella de carácter poético como la prosística; basta recordar y leer la ya mítica reseña al libro de Hawthorne titulado *Twice-Told Tales*, de 1842, en *Graham's Magazine*, para corroborar lo que otros críticos han confirmado: que se trata del primer decálogo sobre las leyes que rigen el cuento y que en “Sombra”, traducido por Cortázar, pueden apreciarse cabalmente:

Vosotros los que leéis aún estáis entre los vivos; pero yo, el que escribe, habré entrado hace mucho en la región de las sombras. Pues en verdad ocurrirán muchas cosas, y se sabrán cosas secretas, y pasarán muchos siglos antes de que los hombres vean este escrito. Y, cuando lo hayan visto, habrá quienes no crean en él, y otros dudarán, mas unos pocos habrá que encuentren razones para meditar frente a los caracteres aquí grabados con un estilo de hierro.

El año había sido un año de terror y de sentimientos más intensos que el terror, para los cuales no hay nombre sobre la tierra. Pues habían ocurrido muchos prodigios y señales, y a lo lejos y en todas partes, sobre el mar y la tierra, se cernían las negras alas de la peste. Para aquellos versados en la ciencia de las estrellas, los cielos revelaban una faz siniestra; y para mí, el griego Oinos, entre otros, era evidente que ya había llegado la alternación de aquel año 794, en el cual, a la entrada de Aries, el planeta Júpiter queda en conjunción con el anillo rojo del terrible Saturno. Si mucho no me equivoco, el especial espíritu del cielo no sólo se manifestaba en el globo físico de la tierra, sino en las almas, en la imaginación y en las meditaciones de la humanidad.

En una sombría ciudad llamada Ptolemáis, en un noble palacio, nos hallábamos una noche siete de nosotros frente a los frascos del rojo vino de Chíos. Y no había otra entrada a nuestra cámara que una alta puerta de bronce; y aquella puerta había sido fundida por el artesano Corinnos, y, por ser de raro mérito, se la aseguraba desde dentro. En el sombrío aposento, negras colgaduras alejaban de nuestra vista la luna, las cárdenas estrellas y las desiertas calles; pero el presagio y el recuerdo del Mal no podían ser excluidos. Estábamos rodeados por cosas que no logro explicar distintamente; cosas materiales y espirituales, la pesadez de la atmósfera, un sentimiento de sofocación, de ansiedad; y por, sobre todo, ese terrible estado de la existencia que alcanzan los seres nerviosos cuando los sentidos están agudamente vivos y despiertos, mientras las facultades yacen amodorradas. Un peso muerto nos agobiaba. Caía sobre los cuerpos, los muebles, los vasos en que bebíamos; todo lo que

nos rodeaba cedía a la depresión y se hundía; todo menos las llamas de las siete lámparas de hierro que iluminaban nuestra orgía. Alzándose en altas y esbeltas líneas de luz, continuaban ardiendo, pálidas e inmóviles; y en el espejo que su brillo engendraba en la redonda mesa de ébano a la cual nos sentábamos, cada uno veía la palidez de su propio rostro y el inquieto resplandor en las abatidas miradas de sus compañeros. Y, sin embargo, reíamos y nos alegrábamos a nuestro modo -lleno de histeria-, y cantábamos las canciones de Anacreonte -llenas de locura-, y bebíamos copiosamente, aunque el purpúreo vino nos recordaba la sangre. Porque en aquella cámara había otro de nosotros en la persona del joven Zoilo. Muerto y amortajado yacía tendido cuan largo era, genio y demonio de la escena. ¡Ay, no participaba de nuestro regocijo! Pero su rostro, convulsionado por la plaga, y sus ojos, donde la muerte sólo había apagado a medias el fuego de la pestilencia, parecían interesarse en nuestra alegría, como quizá los muertos se interesan en la alegría de los que van a morir. Mas aunque yo, Oinos, sentía que los ojos del muerto estaban fijos en mí, me obligaba a no percibir la amargura de su expresión, y mientras contemplaba fijamente las profundidades del espejo de ébano, cantaba en voz alta y sonora las canciones del hijo de Teos.

Poco a poco, sin embargo, mis canciones fueron callando y sus ecos, perdiéndose entre las tenebrosas colgaduras de la cámara, se debilitaron hasta volverse inaudibles y se apagaron del todo. Y he aquí que de aquellas tenebrosas colgaduras, donde se perdían los sonidos de la canción, se desprendió una profunda e indefinida sombra, una sombra como la que la luna, cuando está baja, podría extraer del cuerpo de un hombre; pero ésta no era la sombra de un hombre o de un dios, ni de ninguna cosa familiar. Y, después de temblar un instante, entre las colgaduras del aposento, quedó, por fin, a plena vista sobre la superficie de la puerta de bronce. Mas la sombra era vaga e informe, indefinida, y no era la sombra de un hombre o de un dios, ni un dios de Grecia, ni un dios de Caldea, ni un dios egipcio. Y la sombra se detuvo en la entrada de bronce, bajo el arco del entablamento de la puerta, y sin moverse, sin decir una palabra, permaneció inmóvil. Y la puerta donde estaba la sombra, si recuerdo bien, se alzaba frente a los pies del joven Zoilo amortajado. Mas nosotros, los siete allí congregados, al ver cómo la sombra avanzaba desde las colgaduras, no nos atrevimos a contemplarla de lleno, sino que bajamos los ojos y miramos fijamente las profundidades del espejo de ébano. Y al final yo, Oinos, hablando en voz muy baja, pregunté a la sombra cuál era su morada y su nombre. Y la sombra contestó: «Yo soy SOMBRA, y mi morada está al lado de las catacumbas de Ptolemáis, y cerca de las oscuras planicies de Clíseo, que bordean el impuro canal de Caronte.»

Y entonces los siete nos levantamos llenos de horror y permanecimos de pie temblando, estremecidos, pálidos; porque el tono de la voz de la sombra no era el tono de un solo ser, sino el de una multitud de seres, y, variando en sus cadencias de una sílaba a

otra, penetraba oscuramente en nuestros oídos con los acentos familiares y hartos recordados de mil y mil amigos muertos.²⁵⁰

Aunque no es un cuento de extensión ultracorta, evaluado con los parámetros actuales, (en que los microrrelatos en ocasiones no van más allá de la página), por aquellas fechas este tipo de textos, de acuerdo a las extensiones del cuento tradicional, ya eran considerados cuentos ultracortos y Poe un practicante de los mismos, sobre todo si tomamos como referencia otros de mucha menor extensión, como “Del agua de la isla”, en el que incluso se puede percibir esa ambigüedad genérica en un texto donde lo descriptivo y la carencia de acción y de personajes, salvo el sujeto de la enunciación, son rasgos que lo aproximan a la categoría de poema en prosa.

Lo reproducimos:

Primero nos negamos a probarla, suponiéndola corrompida. Ignoro cómo dar una idea justa de su naturaleza, y no lo conseguiré sin muchas palabras. A pesar de correr con rapidez por cualquier desnivel, nunca parecía límpida, excepto al despeñarse en un salto. En casos de poco declive, era tan consistente como una infusión espesa de goma arábiga, hecha en agua común. Este, sin embargo, era el menos singular de sus caracteres. No era incolora ni era de un color invariable, ya que su fluencia proponía a los ojos todos los matices del púrpura como los tonos de una seda cambiante. Dejamos que se asentaran en una vasija y comprobamos que la entera masa del líquido estaba separada en vetas distintas, cada una de tono individual, y que esas vetas no se mezclaban. Si se pasaba la hoja de un cuchillo a lo ancho de las vetas, el agua se cerraba inmediatamente, y al retirar la hoja desaparecía el rastro. En cambio, cuando la hoja era insertada con precisión entre dos de las vetas, ocurría una separación perfecta que no se rectificaba en seguida.²⁵¹

En la reseña a Hawthorne, Poe expone algunos de los aspectos que después serían esenciales para la creación de los cuentos ultracortos, como la pureza o la limpieza de estilo, que

²⁵⁰ Edgar Allan Poe, “Sombra”, <http://ciudadseva.com/texto/sombra/> Fecha de la última consulta: 6 de febrero de 2017.

²⁵¹ Édgar Allan Poe, “Del agua de la isla”, <http://ciudadseva.com/texto/del-agua-de-la-isla/> Fecha de la última consulta: 6 de febrero de 2017.

implica reducir los componentes ficcionales al mínimo sin que ello perjudique a la historia que se cuenta, además de la concisión y la precisión, para de esta forma reducir todo a lo puramente necesario. Poe era un artífice de la prosa porque, es importante decirlo, era también un poeta, como Baudelaire, y solo los poetas han sido capaces realmente de revolucionar el lenguaje, aun cuando escriban prosa. No hay, para el poeta, ninguna diferencia entre las leyes intrínsecas del lenguaje cuando se escribe poesía o prosa, pues aplican las mismas normas prosódicas, estéticas, etc.; por eso, la poesía puede en ocasiones contaminar los ámbitos de la narrativa y la narrativa, recíprocamente, los de la poesía. Poe y Baudelaire, además, están unidos por el puente de la traducción. En el caso de Poe, la búsqueda de la concisión y de liberar al lector de lo innecesario lo llevó a poner las bases para una estética de la brevedad, que después será fundamental, para los teóricos del microrrelato, a la hora de establecer las formulaciones del mismo. Porque, como indicaba Poe, la calidad y efecto de una obra literaria no tiene que ver con sus cualidades extrínsecas (si es larga, corta, descriptiva, etc.), sino con sus aspectos intrínsecos, la forma en que aquello que el autor quiere expresar, consiga su cometido en el lector, sin importar que lo haya dicho con un reducido número de palabras. Por eso, para Poe, y esto resulta muy importante, la poesía será el más alto medio para expresar los más excelsos sentimientos, pero también lo será la prosa, siempre y cuando cumpla con las reglas que Poe explicó en la mítica reseña al libro de Hawthorne, siendo el cuento, más que todos los géneros narrativos, la forma de la prosa más perfecta para alcanzar estos objetivos, en donde se busca la brevedad, la concisión y la unidad de todos sus componentes estéticos. Sobre la dimensión y alcance de Poe como precursor de la estética del microrrelato, escribe Gonzalo Hernández Baptista:

Edgar Allan Poe, padre del cuento moderno, mantenía ya mediado el siglo XIX, que un cuento –sin duda de extensión superior a la del microrrelato– había de leerse *at one sitting*, de una sentada. Ahora, entrados en el segundo decenio del XXI, el devenir narrativo, tras el cambio de paradigma que ha supuesto el siglo más corto, lo ha situado en una lectura no ya de una sentada sino de un seguro vistazo. La mirada debe encontrar la totalidad del

goce que le espera. Así, en un pequeño espacio ya delimitado, se queda abierta la puerta de la cooperación del lector.

Lo mejor, como afirma Luis Landero, lo mejor es que el autor componga “como prosa breve lo que en realidad es un libro poco menos que interminable”.

Observamos que en una buena parte de los microrrelatos se compone el hecho narrativo con actores sin catalogar. La construcción de los personajes tampoco se presenta, pues, como un hito ni como piedra de toque que nos revele la textura del microrrelato. Es más, es que no hay tiempo para ello. Y, por otra parte, dudamos que llegue a ser fundamental para este género que se configura poniendo el acento en otros parámetros, como la condensación y la rapidez (la *rapiditá* sobre la que disertó el accidentalmente cubano Italo Calvino en las *Siete propuestas para un nuevo milenio*).²⁵²

5.4. Baudelaire

En el caso de Baudelaire, quien tradujo a Poe, el desarrollo de sus poemas en prosa dio pie a que los teóricos del microrrelato los consideraran también microrrelatos, pues muchos de ellos, como ya se indicó en el capítulo precedente, no solo contienen los gérmenes de la evolución que tuvo la poesía hacia el poema en prosa, sino también hacia el microrrelato. Baudelaire escribió sus *Pequeños poemas en prosa* sin saber que, al mismo tiempo, muchos de esos cincuenta poemas que publicaría en distintas épocas, como afirma Darío Hernández²⁵³, eran también microrrelatos, pues cumplían con las características estilísticas, de extensión, etc, que hoy imponen los teóricos y practicantes del mismo. Es notorio, por ejemplo, cómo en algunos textos Baudelaire imprime su condición de poeta, su sentido del lirismo, mientras que en otros se impone su aspiración por contarnos una historia y, por tanto, por introducir elementos que pertenecen más al campo de la ficción. Esta confusión genérica ha creado, en la actualidad, el debate sobre la categoría en que entrarían los textos baudelarianos: ¿son poemas en prosa o son microrrelatos? Nadie, en ese sentido, como el propio Baudelaire para ejemplificarnos mejor la con-fusión, esta ambigüedad genérica, sobre todo para nuestro estudio, y más porque en ella se

²⁵² Gonzalo Hernández Baptista, «En torno a los zapatos del microrrelato contemporáneo», *Revista Quaderni Iberoamericani*, 102 (2011), p. 121.

²⁵³ Véase Darío Hernández, *El microrrelato en la literatura española: orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tesis doctoral, Universidad de la Laguna, 2012.

percibe claramente la traspolación de los roles genéricos de un mismo texto y lo fácil que resulta caer en la confusión entre un ámbito (como poema en prosa) y otro (como microrrelato), lo que, al mismo tiempo, nos indica lo viable que puede ser que de uno (el poema en prosa) se evolucione al otro (microrrelato). Darío Hernández, en su tesis doctoral sobre los orígenes del microrrelato en la literatura española, lo advierte también:

Aunque la clasificación genérica de cada una de estas cincuenta piezas en prosa compuestas por Baudelaire en la última etapa de su vida podría llegar a ser el objeto de estudio exclusivo de toda una tesis doctoral, nos limitaremos aquí a exponer que, en nuestra opinión –y a pesar del título que finalmente acabó llevando la obra–, se trata de una colección en la que realmente no predominan los poemas en prosa en su vertiente lírica original (aunque existen varios, entre ellos, “Un hemisferio en una cabellera” o “El *confiteor* del artista”), sino que estos ceden su espacio a los poemas en prosa en su modalidad narrativa (claros ejemplos son “El bufón y la Venus” o “Los favores de la Luna”), a los cuentos (léanse, por ejemplo, “Muerte heroica” o “Amantes retratadas”) y, por supuesto, a los microrrelatos. Nos hallamos, sin lugar a dudas, en un territorio fronterizo de límites imprecisos, donde lo lírico continuamente se entremezcla con lo narrativo y viceversa -ello no sólo afecta a los poemas en prosa narrativos, sino que hace que nos topemos también con microrrelatos y cuentos de tipo lírico (responde a la definición de estos últimos, por ejemplo, “Las tentaciones o Eros, Pluto y La Gloria”)- y el grado de concisión de muchos textos muestra una clara indeterminación, dando lugar a extensiones intermedias que se mueven entre lo breve y lo relativamente largo -piénsese que la extensión de los textos va desde los que ocupan menos de una página (“El extraño”, por ejemplo) hasta los que llenan varias (tal es el caso, entre otros, de “Muerte heroica”).²⁵⁴

En su tesis doctoral *Una aproximación al microrrelato hispánico*, Leticia Bustamente destaca asimismo la problemática ambigüedad de los textos de Baudelaire y de algunos otros autores, señalando esta confusión genérica en virtud de la falta de criterios teóricos para distinguir una de otra, aun cuando los títulos de dos de estos libros hagan alusión directa a que se trata de libros de poesía:

²⁵⁴ Darío Hernández, *El microrrelato en la literatura española*, *op. cit.*, pp. 108-109.

Consideramos que en los textos de Charles Baudelaire, Carlos Drummond de Andrade y Ambrose Bierce ya se manifiestan los rasgos genéricos que adquiriría el microrrelato, aunque procedan de volúmenes titulados *Pequeños poemas en prosa*, *Fábulas fantásticas* y *Alguna poesía*, respectivamente porque en una etapa en que el género aún se estaba formando, no existía una denominación apropiada para el mismo.²⁵⁵

Fue, así pues, desde el surgimiento del microrrelato, cuando los textos que conforman los *Pequeños poemas en prosa*, de Baudelaire, empezaron a ser analizados desde otras perspectivas teóricas. En efecto, los abundantes estudios que existen sobre Baudelaire y sobre sus *Pequeños poemas en prosa*, los analizan e interpretan desde la óptica de la poesía, no de la narrativa. De hecho, de unos lustros a la fecha, los *Pequeños poemas en prosa* ya empiezan a ser incluidos en los estudios sobre el microrrelato como los antecedentes más remotos de este género. En esta línea, Irene Andres-Suárez, citando a Juan Armando Epple, afirma esta movilidad del poema en prosa hacia el microrrelato: “Hay que decir que esa derivación del poema en prosa hacia el microrrelato es ya claramente perceptible en la obra de algunos escritores extranjeros de finales del siglo XIX y principios del XX.”²⁵⁶ Y, para completar lo dicho anteriormente, enlista referencia de autores en cuya obra puede apreciarse:

como por ejemplo en la de Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), Oscar Wilde (1854-1889), Jules Renard (1864-1910), Franz Kafka (1883-1924) o Lord Dunsany (1878-1957) y que, aún en la actualidad, no faltan los testimonios de quienes declaran haber llegado al cuento hiperbreve por la senda del poema en prosa. Un buen ejemplo de ello es la escritora vasca Julia Otxoa. [...] Dicho de otro modo, al despojarse de todo lo que no era imprescindible para la trama, el relato breve redujo considerablemente su cuerpo textual y, a la vez, se poetizó y, al hacerlo, su lenguaje se volvió esencialmente connotativo.²⁵⁷

²⁵⁵ Leticia Bustamante Valbuena, *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2012, p. 313.

²⁵⁶ Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico, op. cit.*, p. 127.

²⁵⁷ Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2010, p. 75.

En realidad, lo hecho por Baudelaire con estos textos solo pudo ser conseguido por un poeta, que es quien realmente lleva a sus límites el lenguaje, al tiempo que es cuestionado por el mismo. Aunque Baudelaire, por ejemplo, aceptó ciertas influencias (la más clara es el *Gaspar de la Nuit*), lo cierto es que, sin su originalidad como poeta, el proyecto experimental que le llevó a concebir sus *Pequeños poemas en prosa* habría fracasado. Sonya Stephens habla precisamente de ese momento en que el poeta, en este caso Baudelaire, llega a cuestionar el sentido poético que lo hace romper con todo límite o frontera genérica, creando formas expresivas que luego tienden a generar confusiones al momento de tratar de categorizarlas, de ahí que ahora estos textos puedan verse como poemas en prosa o como microrrelatos, o como ambos o incluso como ninguno de estos géneros:

The sense of questioning poetry is, of course, twofold: the creation of a new genre clearly questions the limits or limitations of poetry; and these are poems that question, not only through their formal experimentation, but in a very real sense of being interrogative. Nowhere is this more in evidence than in 'L'Etranger', the first poem in the collection; a poem structured by questions which are not directly answered. Here we find evidence of the socially mandating question, for these are questions which expect answers, and which set out to situate socially and ideologically the 'stranger' of the poem. Six questions receive six answers which respond, especially in form (the response is modelled on the question), but without directly offering the interlocutor a satisfying answer.²⁵⁸

No sorprende, por estas razones, que Baudelaire sea considerado una de las fuentes principales no solo en la creación del poema en prosa, sino también en el origen del microrrelato.

²⁵⁸ Sonya Stephens, «The prose poems», en Rosemary Lloyd (ed.), *The Cambridge Companion to Baudelaire*, USA, Cambridge University Press, 2005, pp. 72-73. ("El sentido de cuestionar la poesía tiene, por supuesto, un doble objetivo: la creación de un nuevo género cuestiona claramente los límites o limitaciones de la poesía; y estos son poemas que cuestionan no sólo a través de su experimentación formal, sino también en el sentido real de ser interrogativa en sí misma. En ninguna parte es esto más evidente que en "El extraño", el primer poema en la colección; un poema estructurado por preguntas que no son contestadas directamente. Aquí encontramos evidencia de la situación social que cuestiona, son preguntas que esperan respuestas, y que se proponen situar socialmente e ideológicamente al "extraño" del poema. Seis preguntas reciben seis respuestas que responden, sobre todo en la forma (la respuesta se modela sobre la cuestión), pero sin ofrecer directamente al interlocutor una respuesta satisfactoria). La traducción es mía).

Entre los teóricos relevantes para entender el surgimiento de este nuevo género se encuentra David Lagmanovich, quien escribe al respecto:

Si bien en Europa existen antecedentes, en los siglos XVIII y XIX, de formas en prosa que aspiran a una perfección estilística afín a la que alcanza la poesía moderna, el verdadero creador del “poema en prosa” es el escritor francés Charles Baudelaire (1821-1867). Por cierto que él mismo reconoce un precursor: Aloysius Bertrand, cuyo libro *Gaspard de la Nuit* se publicó en 1842, prologado por Sainte-Beuve, un año después de la muerte del autor. Hay varias referencias en sus propias palabras, y de ellas se deduce que una de las motivaciones de Baudelaire consistió en reflejar aspectos de la ciudad de su época, tal como Bertrand lo hizo con respecto al mundo medieval.

Los textos de Baudelaire en la nueva forma del poema en prosa están reunidos en el libro *Petits poèmes en prose* (también llamado *Le Spleen de Paris*), aparecido como tomo IV de sus obras completas en 1869, dos años después de la muerte del autor. Son 50 textos, publicados en fechas muy diversas, a partir de 1855 y algunos en forma póstuma. Varían en cuanto a la extensión: desde menos de una hasta alrededor de seis páginas. Muchos de ellos tienen dimensiones compatibles con lo que hoy consideramos un microrrelato.²⁵⁹

También Irene Andres-Suárez, especialista en los estudios del microrrelato español, coincide con lo expresado por Lagmanovich a este sentido:

Hacia 1918 la brevedad ya había impuesto su legislación en Europa y son dos los motivos que explican la merma textual en las dimensiones de la pieza de prosa literaria. Por un lado, “la adopción del poema en prosa como género genuinamente moderno, que llega directamente en las obras de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé y, ya aclimatado al castellano, a través de Rubén Darío (1888)” y, por otro, “la predilección por el aforismo como una forma de filosofía en densas píldoras que arraigó en Francia y Alemania gracias, sobre todo, a la extraordinaria difusión de dos pensadores: Shopenhauer y Nietzsche”.²⁶⁰

²⁵⁹ David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, op. cit., pp. 164-165.

²⁶⁰ Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, op. cit., pp. 34-35. Las citas de su texto las extrae de «La microtextualidad en la vanguardia histórica», en S. Montesa (ed), *Narrativas de la Posmodernidad*, op.cit., pp. 67-90.

Existe acuerdo unánime, pues, entre los críticos en el sentido de que Baudelaire es el antecedente más remoto y la fuente primordial del microrrelato, lo que convierte a este autor en figura clave para entender asimismo la importancia que tuvo el poema en prosa en el desarrollo y surgimiento del microrrelato, tal como ha quedado claro en el capítulo referido a la historia del poema en prosa. A partir de Baudelaire y de la lectura que hicieran los poetas ingleses de los poetas franceses, pero también a la inversa (y el ejemplo más emblemático es el de Baudelaire traductor de Poe), la reafirmación de las fuentes primigenias y, sobre todo, de la historia del microrrelato se irá conformando al mismo tiempo que la del poema en prosa, pues su historia es prácticamente la misma, solo que su desarrollo se interpreta dependiendo de la perspectiva con que se analicen los textos que conformarían este corpus, esto es, dependiendo de su recepción.

5.5. Consolidación de lo hiperbreve: Wilde, Kafka, Brecht y Hemingway

La propia historia del poema en prosa ha confirmado que han sido los poetas quienes, desde la entraña de su propia producción lírica, han hecho surgir el microrrelato, que deriva del mismo poema en prosa en una evolución hacia lo narrativo. Hay, también, escritores que fueron más conocidos como narradores, aunque en su actitud ante el lenguaje fueran realmente poetas por ser considerados grandes estilistas que mostraron una inclinación notable por el texto ultracorto. Entre los escritores más renombrados, cuya contribución al género no ha tenido aún la atención que individualmente merecen, se cuentan Óscar Wilde, Franz Kafka y Ernest Hemingway.

De igual manera que Baudelaire es analizado como poeta que escribe poemas en prosa, viéndolo, según hemos dicho, desde la perspectiva de la poesía, también otros poetas estarán sujetos al mismo escrutinio. Uno de ellos, por ejemplo, cuyos textos gozan de esta ambigüedad (ser considerados poemas en prosa y a un mismo tiempo microrrelatos) es Oscar Wilde, quien escribió una serie de poemas en prosa, concebidos como tales, que ahora bien podrían caber

dentro del ámbito correspondiente al microrrelato. En “El artista”, uno de sus poemas en prosa, se corrobora esta dualidad genérica:

One evening there came into his soul the desire to fashion an image of The Pleasure that abideth for a Moment. And he went forth into the world to look for bronze. For he could only think in bronze.

But all the bronze of the whole world had disappeared, nor anywhere in the whole world was there any bronze to be found, save only the bronze of the image of The Sorrow that endureth for Ever.

Now this image he had himself, and with his own hands, fashioned, and had set it on the tomb of the one thing he had loved in life. On the tomb of the dead thing he had most loved had he set this image of his own fashioning, that it might serve as a sign of the love of man that dieth not, and a symbol of the sorrow of man that endureth for ever. And in the whole world there was no other bronze save the bronze of this image.

And he took the image he had fashioned, and set it in a great furnace, and gave it to the fire.

And out of the bronze of the image of The Sorrow that endureth for Ever he fashioned an image of The Pleasure that abideth for a Moment.²⁶¹

En ese mismo periodo de Oscar Wilde, también escriben otros poetas que, desde lo poético a lo narrativo, empiezan a buscar esta síntesis o brevedad, como ocurre con Jules Renard (1864-1910) o Lord Dunsany (1878-1957), en cuyos textos las fronteras genéricas empiezan a confundirse. Algunos cuentos de Jules Renard, son emblemáticos y no dejan lugar a dudas de su adscripción al género. Así puede apreciarse en las siguientes composiciones de Renard:

²⁶¹ Oscar Wilde, “El artista”, <http://www.literaturepage.com/read/wilde-essays-lectures-121.html> Fecha de la última consulta: 16 de septiembre de 2015. (“El artista. Un día nació en su alma el deseo de modelar la estatua del “Placer que dura un instante”. Y marchó por el mundo para buscar el bronce, pues sólo podía ver sus obras en bronce.

Pero el bronce del mundo entero había desaparecido, y en ninguna parte de la tierra podría encontrarse, como no fuese el bronce de la estatua del “Dolor que se sufre toda la vida”.

Y era él mismo con sus propias manos quien había modelado esa estatua, colocándola sobre la tumba del único ser que amó en la vida. Sobre la tumba del ser amado colocó aquella estatua, que era su creación, para que fuese muestra del amor del hombre que no muere nunca, y como símbolo del dolor del hombre que se sufre toda la vida.

Y en el mundo entero no había más bronce que el de aquella estatua.

Entonces cogió la estatua que había creado, la colocó en un gran horno y la entregó al fuego.

Y con el bronce de la estatua del “Dolor que se sufre toda la vida” modeló la estatua del “Placer que dura un instante”. La traducción es mía).

Gallos

Jamás ha cantado. Nunca ha dormido en un gallinero ni ha conocido a una gallina. Es de madera, tiene una pata de hierro en medio del vientre y, desde hace muchísimos años, vive en lo alto de una de esas antiguas iglesias que ya nadie osa construir. Parece una granja y el caballete de sus tejas esta alineado tan recto como el lomo de un buey. De repente, al otro extremo de la iglesia aparecen unos albañiles. El gallo de madera los contempla, mas de golpe una ventolera le obliga a volverse de espaldas.²⁶²

El ratón

Cuando a la luz de un quinqué escribo mi página cotidiana, oigo un ruidito. Si me detengo, para. Y vuelve a comenzar en cuanto rasco el papel.

Es un ratón que se despierta.

Puedo adivinar sus idas y venidas junto al agujero oscuro en el que nuestra criada guarda sus cepillos y sus trapos.

Brinca por el suelo y trota sobre las baldosas de la cocina. Pasa junto a la chimenea, bajo el fregadero, se pierde entre la vajilla y gracias a una serie de reconocimientos que cada vez le llevan más lejos, se acerca a mí.

Cada vez que dejo descansar mi portaplumas, ese silencio le inquieta. Cada vez que lo utilizo, cree que quizás haya otro ratón por los alrededores y se siente más tranquilo.

Luego no vuelvo a verlo. Se halla bajo la mesa, junto a mis piernas. Circula de una pata de la silla a otra. Roza mis zuecos, mordisquea la madera de éstos o, con un alarde de valentía, ¡se encarama en ellos!

Y sobre todo no puedo mover la pierna, ni siquiera respirar con fuerza, pues huiría.

Debo, sin embargo, seguir escribiendo y, temeroso de que me abandone a mi aburrimiento de persona solitaria, escribo signos, naderías, muy pequeño, menudo, menudito, como él roe.²⁶³

Quienes contribuirán a consolidar la fundación del microrrelato fuera de la tradición literaria hispanoamericana, son tres escritores hoy fundamentales: Franz Kafka (1883-1924), Bertolt Brecht (1898-1956) y Ernest Hemingway (1899-1961), como indica Lagmanovich:

²⁶² Jules Renard, *Historias Naturales*, Barcelona, Editorial De Bolsillo, 2008, p. 10.

²⁶³ *Ibíd.*, p. 100.

La presencia de la minificción en la literatura moderna no es un fenómeno exclusivamente hispánico: se da en diversas lenguas, aunque en muchos casos no alcance la extensión a la que ha llegado la nuestra. [...] Como una primera aproximación al tema, queremos referirnos a la obra minificcional a cuatro escritores nacidos antes de la primera Guerra Mundial. Son ellos un estadounidense, Ernest Hemingway (1898-1961) y tres europeos: Franz Kafka (1883-1924), nacido en Praga –parte del imperio Austrohúngaro hasta 1919– y escritor en lengua alemana; Bertolt Brecht (1898-1956), alemán, e István Örkény (1912-1979), autor dramático y narrador húngaro²⁶⁴.

El primero y el tercero son esencialmente prosistas, lo que en principio facilita la catalogación de sus textos breves como microrrelatos. El segundo es, además de prosista, dramaturgo y, sobre todo, poeta, de manera que la clasificación de sus textos breves resulta más complicada, pues se sitúan bajo coordenadas expresivas más radicales, que conservan siempre la pulsión de lo poético.

El caso de Kafka es el de un escritor que, aunque no es poeta, comparte similares inquietudes de búsqueda que los poetas. Kafka nos ha legado una vasta obra literaria que abarca desde novelas hasta su propio diario personal, en el que también se combinan muchas formas narrativas que, en un momento, consiguen traspasar todo límite genérico y dejan al desnudo el puro sentido de la expresión. Una serie de cuentos cortos convierten a Kafka definitivamente en precursor de la narrativa ultracorta, como puede observarse en los ejemplos siguientes:

La partida

Ordené que trajeran mi caballo del establo. El sirviente no entendió mis órdenes. Así que fui al establo yo mismo, le puse silla a mi caballo y lo monté. A la distancia escuché el sonido de una trompeta y le pregunté al sirviente qué significaba. Él no sabía nada ni escuchó nada. En el portal me detuvo y preguntó:

–¿Adónde va el patrón?

²⁶⁴ David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e Historia. op. cit.*, p. 141.

—No lo sé —le dije—, simplemente fuera de aquí, simplemente fuera de aquí. Fuera de aquí, nada más, es la única manera en que puedo alcanzar mi meta.

—¿Así que usted conoce su meta? —preguntó

—Sí —repliqué— te lo acabo de decir. Fuera de aquí, esa es mi meta.

*

La verdad sobre Sancho Panza

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote, que este se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiese debido ser Sancho Panza, no hicieron daño a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de un cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin.

*

El silencio de las sirenas

Existen métodos insuficientes, casi pueriles, que también pueden servir para la salvación. He aquí la prueba:

Para protegerse del canto de las sirenas, Ulises tapó sus oídos con cera y se hizo encadenar al mástil de la nave. Aunque todo el mundo sabía que este recurso era ineficaz, muchos navegantes podían haber hecho lo mismo, excepto aquellos que eran atraídos por las sirenas ya desde lejos. El canto de las sirenas lo traspasaba todo, la pasión de los seducidos habría hecho saltar prisiones más fuertes que mástiles y cadenas. Ulises no pensó en eso, si bien quizá alguna vez, algo había llegado a sus oídos. Se confió por completo en aquel puñado de cera y en el manojito de cadenas. Contento con sus pequeñas estratagemas, navegó en pos de las sirenas con alegría inocente.

Sin embargo, las sirenas poseen un arma mucho más terrible que el canto: su silencio. No sucedió en realidad, pero es probable que alguien se hubiera salvado alguna vez de sus cantos, aunque nunca de su silencio. Ningún sentimiento terreno puede equipararse a la vanidad de haberlas vencido mediante las propias fuerzas.

En efecto, las terribles seductoras no cantaron cuando pasó Ulises; tal vez porque creyeron que a aquel enemigo sólo podía herirlo el silencio, tal vez porque el espectáculo de

felicidad en el rostro de Ulises, quien sólo pensaba en ceras y cadenas, les hizo olvidar toda canción.

Ulises (para expresarlo de alguna manera) no oyó el silencio. Estaba convencido de que ellas cantaban y que sólo él estaba a salvo. Fugazmente, vio primero las curvas de sus cuellos, la respiración profunda, los ojos llenos de lágrimas, los labios entreabiertos. Creía que todo era parte de la melodía que fluía sorda en torno de él. El espectáculo comenzó a desvanecerse pronto; las sirenas se esfumaron de su horizonte personal, y precisamente cuando se hallaba más próximo, ya no supo más acerca de ellas.

Y ellas, más hermosas que nunca, se estiraban, se contoneaban. Desplegaban sus húmedas cabelleras al viento, abrían sus garras acariciando la roca. Ya no pretendían seducir, tan sólo querían atrapar por un momento más el fulgor de los grandes ojos de Ulises.

Si las sirenas hubieran tenido conciencia, habrían desaparecido aquel día. Pero ellas permanecieron y Ulises escapó.

La tradición añade un comentario a la historia. Se dice que Ulises era tan astuto, tan ladino, que incluso los dioses del destino eran incapaces de penetrar en su fuero interno. Por más que esto sea inconcebible para la mente humana, tal vez Ulises supo del silencio de las sirenas y tan sólo representó tamaña farsa para ellas y para los dioses, en cierta manera a modo de escudo.

*

Una confusión cotidiana

Un incidente cotidiano, del que resulta una confusión cotidiana. A tiene que cerrar un negocio con B en H. Se traslada a H para una entrevista preliminar, pone diez minutos en ir y diez en volver, y se jacta en su casa de esa velocidad. Al otro día vuelve a H, esta vez para cerrar el negocio. Como probablemente eso le exigirá muchas horas, A sale muy temprano. Aunque las circunstancias (al menos en opinión de A) son precisamente las de la víspera, tarda diez horas esta vez en llegar a H. Llega al atardecer, rendido. Le comunican que B, inquieto por su demora, ha partido hace poco para el pueblo de A y que deben haberse cruzado en el camino. Le aconsejan que espere. A, sin embargo, impaciente por el negocio, se va inmediatamente y vuelve a su casa.

Esta vez, sin poner mayor atención, hace el viaje en un momento. En su casa le dicen que B llegó muy temprano, inmediatamente después de la salida de A, y que hasta se cruzó con A en el umbral y quiso recordarle el negocio, pero que A le respondió que no tenía tiempo y que debía salir en seguida.

A pesar de esa incomprensible conducta, B entró en la casa a esperar su vuelta. Y ya había preguntado muchas veces si no había regresado aún, pero seguía esperándolo siempre

en el cuarto de A. Feliz de hablar con B y de explicarle todo lo sucedido, A corre escaleras arriba. Casi al llegar tropieza, se tuerce un tendón y a punto de perder el sentido, incapaz de gritar, gimiendo en la oscuridad, oye a B -tal vez muy lejos ya, tal vez a su lado- que baja la escalera furioso y que se pierde para siempre.²⁶⁵

En Kafka, como puede observarse en estos microrrelatos, se percibe la influencia del narrador sobre los mismos. Son textos narrativos, sin duda, pero que siempre dejan en vilo elementos esenciales para toda ficción, entre ellos los personajes, el lugar, la acción, etc. En el texto sobre “La verdad sobre Sancho Panza”, lo que tenemos es, más bien, una especie de monólogo, una reflexión sobre la obra clásica de Cervantes, y no propiamente un cuento hiperbreve en despliegue de todos sus elementos narrativos. No se sabe muy bien si este impulso de Kafka fue más bien consecuencia de un raptó lírico o, en todo caso, de una condensación de su experimentación con el lenguaje narrativo (pues es claro que era considerado más bien un narrador), pero lo cierto es que muchas de las obras de Kafka, incluida su obra aforística, tienen características de pulsión y densidad poética, lo que indicaría que este componente lírico es el que se imponía con mayor presencia cuando escribía textos hiperbreves.

El caso de Brecht puede también considerarse el del polígrafo, solo que Brecht agrega un componente más: su compromiso social y político, junto a otra cualidad importante: su condición de poeta. Sus poemas tienen en más de un sentido filiaciones con la narrativa, porque en ellos la pretensión del poeta no es expresar su propia intimidad sino las vivencias colectivas, de ahí que sus poemas presenten muchas de las características definitorias de los poetas sociales y políticos: son textos narrativos, cuentan una historia, incluyen personajes. Desdoblados, los poemas de Brecht bien podrían ser, en muchos casos, perfectos microrrelatos. No conforme con esto, Brecht creó un personaje y, con este como hilo conductor, una serie de narraciones brevísimas, algunas incluso cercanas al aforismo, mediante las cuales intenta dar enseñanzas

²⁶⁵ Franz Kafka, *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2000, pp. 327, 297, 298, 296, respectivamente.

sobre política, ideología e incluso ética, de una forma por demás irónica y mordaz. Estas breves narraciones fueron antologadas en su libro *Historias del señor Keuner*, a quien aludía sólo con el nombre K., tal como se refería Kafka a su famoso personaje. Estas narraciones breves, que aparecieron alrededor de 1930 en unos manuscritos de Brecht, pueden ser perfectamente clasificadas dentro del género del microrrelato, añadiéndole la subcategoría de filosófico, pues muchas de ellas tienden a realizar una reinterpretación filosófica de la realidad. “El niño indefenso” es una muestra clara de ello:

Hablando en cierta ocasión del vicio que suponía el hecho de sufrir en silencio la injusticia, relató el señor K. la siguiente historia: «Un transeúnte preguntó a un niño que lloraba amargamente por la razón de su congoja.

—Había logrado reunir dos monedas para ir al cine, pero vino un chico y me arrebató una —explicó el niño, señalando a un muchacho que estaba a cierta distancia.

—¿Y no pediste auxilio?

—Claro que sí —contestó el niño, y sus sollozos se hicieron aún más intensos.

—¿Nadie te oyó? —preguntó el hombre, acariciando tiernamente al muchacho.

—No —sollozó el niño.

—¿Es que no sabes gritar más fuerte? —preguntó el hombre— En ese caso, dame también la otra.

Y tras quitarle la moneda que le quedaba, el hombre siguió tranquilamente su camino».²⁶⁶

Otro ejemplo puede verse en “Patriotismo: odiar las patrias”:

El señor K. no consideraba necesario vivir en un país determinado. Decía:

.....—En cualquier parte puedo morirme de hambre.

Pero paseando en cierta ocasión por una ciudad ocupada por el enemigo del país en que vivía, le salió al encuentro un oficial de ese enemigo y lo obligó a bajar de la acera. El señor Keuner bajó y se dio cuenta de que estaba indignado con ese hombre, y no sólo con él, sino sobre todo con el país al que pertenecía, al extremo de desear que lo borrarán de la superficie de la tierra.

²⁶⁶ Bertolt Brecht, *Historias de almanaque*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 81.

.....—¿Por qué razón —preguntó el señor Keuner— me convertí en ese instante en un nacionalista? Porque me encontré con un nacionalista. Por eso es preciso aniquilar la estupidez, pues vuelve estúpidos a quienes se encuentran con ella.

..—El amor a la patria —dijo el señor Keuner— es, como todo amor, una carga voluntaria y, como mucho, resulta pesada para el objeto amado. Otra cosa es lo que ocurre con el amor a la patria, que se manifiesta como odio hacia otras patrias. El molesto para todo.²⁶⁷

Hemingway (1899-1961) también mostrará una clara propensión por la escritura ultracorta, siguiendo atentamente el principio de Poe de que no se debía escribir más de lo debido, si lo que se quiere expresar lo podíamos decirse en menos palabras posibles. Hemingway está considerado uno de los grandes artífices de la prosa no sólo en la tradición inglesa, sino de la literatura universal, y ha servido, por esto mismo, como modelo de concisión prosística y refinamiento estilístico. No escribió Hemingway un libro propiamente de microrrelatos, porque el género aún no estaba conformado como tal e incluso no había llamado la atención de los escritores, sino que lo fue haciendo de forma intermitente a lo largo de su obra. Sin embargo, es significativa su tendencia a la brevedad y la concisión, como se observa en los siguientes ejemplos compilados en la página web de ciudadseva.com:

Vendo zapatos

Vendo zapatos de bebé, sin usar.²⁶⁸

*

The Revolutionist

IN 1919 HE WAS TRAVELLING ON THE railroads in Italy, carrying a square of oilcloth from the headquarters of the party written in indelible pencil and saying here was a comrade who had suffered very much under the Whites in Budapest and requesting comrades to aid him in any way. He used this instead of a ticket. He was very shy and quite

²⁶⁷ Bertolt Bretch, *Historias del señor Keuner*, Barcelona, Alba Editorial, 2007, p. 45.

²⁶⁸ Ernest Hemingway, “Vendo zapatos”, http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/hemin/vendo_zapatos.htm. Fecha de la última consulta: 19 de marzo de 2015.

young and the train men passed him on from one crew to another. He had no money, and they fed him behind the counter in railway eating houses.

He was delighted with Italy. It was a beautiful country, he said. The people were all kind. He had been in many towns, walked much, and seen many pictures. Giotto, Masaccio, and Piero della Francesca he bought reproductions of and carried them wrapped in a copy of Avanti. Mantegna he did not like.

He reported at Bologna, and I took him with me up into the Romagna where it was necessary I go to see a man. We had a good trip together. It was early September and the country was pleasant. He was a Magyar, a very nice boy and very shy. Horthy's men had done some bad things to him. He talked about it a little. In spite of Hungary, he believed altogether in the world revolution.

"But how is the movement going in Italy?" he asked.

"Very badly," I said.

"But it will go better," he said. "You have everything here. It is the one country that every one is sure of. It will be the starting point of everything." I did not say anything.

At Bologna he said good-bye to us to go on the train to Milano and then to Aosta to walk over the pass into Switzerland. I spoke to him about the Mantegnas in Milano. "No," he said, very shyly, he did not like Mantegna. I wrote out for him where to eat in Milano and the addresses of comrades. He thanked me very much, but his mind was already looking forward to walking over the pass. He was very eager to walk over the pass while the weather held good. He loved the mountains in the autumn. The last I heard of him the Swiss had him in jail near Sion.²⁶⁹

²⁶⁹ Ernest Hemingway, *The complete short-stories of Hemingway*, New York, The Finca Vigía Edition, 1987, pp. 135-136. (*El Revolucionario*. En 1919 él estaba viajando en los ferrocarriles de Italia, llevaba un trozo de tela de la sede del partido escrito con lápiz indeleble y diciendo que era un camarada que había sufrido mucho en los Blancos en Budapest e iba solicitando a los camaradas que le ayudaran en cualquier manera. Usaba esto en lugar de boleto. Era muy tímido y muy joven y los trabajadores del tren lo pasaban de un equipo a otro. No tenía dinero, y le daban de comer detrás del mostrador en casas donde comían los trabajadores del tren.

Estaba encantado con Italia. Era un hermoso país, decía. La gente era amable. Había estado en muchas ciudades, caminado mucho, y había visto muchas fotos. Compró reproducciones de Giotto, Masaccio y Piero della Francesca y los llevaba envueltos en una copia de Avanti. Mantegna no le gustaba.

Se reportó en Bolonia, y lo llevé conmigo hasta la Romaña donde tenía yo que ir a ver a un hombre.

Tuvimos un buen viaje juntos. Fue a principios de septiembre y el país era agradable. Era un Magyar, un chico muy agradable y muy tímido. Los hombres de Horthy le habían hecho algunas cosas malas. Habló un poco sobre eso. A pesar de Hungría, creía del todo en la revolución mundial.

"Pero, ¿cómo va el movimiento en Italia?", preguntó.

"Muy mal", le dije.

"Pero va a ir mejor", dijo. "Lo tienen todo aquí. Es el único país en que cada uno está seguro. Será el punto de partida de todo." Yo no dije nada.

En Bolonia, se despidió de nosotros para irse en el tren a Milán y luego a Aosta en su camino de paso a Suiza. Hablé con él acerca de los Mantegnas en Milano. "No," dijo, con mucha timidez, no le gustaba Mantegna. Le anoté dónde comer en Milano y el domicilio de algunos camaradas. Me lo agradeció mucho, pero su mente ya estaba a la espera de caminar rumbo a Suiza. Estaba muy ansioso por caminar su trayecto mientras hubiera buen tiempo. Amaba las montañas en el otoño. Lo último que supe de él, es que los Suizos le tenían en la cárcel cerca de Sion". (La traducción es mía).

Entresacados de sus cuentos completos, estos breves textos que escribió el celebre autor de *Por quién doblan las campanas* hablan de una inclinación no solo por experimentar con todas las formas posibles del lenguaje, sino también por responder a la vocación de otros escritores por las formas ultrabreves, como fue el caso de Elías Canetti (1905-1994), autor que, en más de un sentido, ha contribuido al desarrollo del género sin que se le haya mencionado como una figura relevante dentro del mismo. Canetti incluye en muchos de sus libros narraciones breves que bien podrían entrar dentro de la categoría de lo ultracorto y, específicamente, del microrrelato, pues existen momentos en los cuales narra sucesos (en la forma de anécdotas personales o de historias escuchadas o vistas) que contienen todos los elementos de la ficción narrativa. Elías Canetti, además, ha destacado por su escritura fragmentaria, muy cercana también a la anotación filosófica y al aforismo, al apunte filosófico o de viaje, que ha sido compilado en sus libros denominados precisamente *Apuntes*. Este impulso por lo breve, pero desde la pulsión filosófica, se encuentra muy cercano al rapto lírico, pero, lejos de surgir de una sensación o emoción, proviene de una idea o una reflexión súbita. En cualquiera de los casos, se trata siempre de economizar todos los recursos estilísticos para expresar algo (idea o sentimiento) que es síntesis de una experiencia humana extrema. Puede apreciarse lo dicho en el siguiente ejemplo, extraído de su libro *El suplicio de las moscas*:

When, a quien apreció mucho, bibliotecario del "Victoria and Albert Museum", me refirió hoy la primera humillación que recuerda de su infancia. Creció en Australia, en Sidney, donde nunca tuvo trato con los nativos. Un día, tendría unos ocho años, toda la clase se fue de excursión con el profesor a Botany Bay, donde había una reserva de indígenas. Llevaban éstos una vida miserable rodeados de suciedad y ahogándose en alcohol. El profesor les condujo hasta un anciano que hacía las veces de cabecilla. Estaba tumbado a la entrada de una cueva y, al ver a los niños, les volvió la espalda. El profesor trató de convencerle de que hablase con ellos asegurándole que habían venido para verle. El anciano miró al pequeño *When* e hizo un gesto de repugnancia como aquél no había visto jamás.

Luego se volvió de nuevo y ya no fue posible hacerle cambiar de parecer. El asco que había mostrado fue algo que Wheen no pudo olvidar. Durante el resto de su vida se sintió un ser repudiado, despreciado. Cuando, más adelante, siendo ya un joven, viajó a Europa, descendió del barco en Suez y se dirigió al barrio de los nativos acompañado de una muchacha. Un nativo que tenía un rostro muy bello y altivo se les acercó y le escupió a Wheen a la cara sin que mediara provocación alguna. Hablamos luego de otras cosas, y sólo más tarde le pregunté cuál había sido su reacción. No devolvió el golpe, y se sintió muy mal después de aquello, me dijo, y aún más la muchacha, que había esperado de él esa reacción, la más natural. Explicó su comportamiento achacándolo a la cobardía, y durante la larga discusión que mantuvimos en torno al asunto se negó a renunciar a esa palabra. Cuando al cabo de una hora nos separamos, me preguntó de pronto si no me había avergonzado nunca de ser blanco.²⁷⁰

5.6. La aportación española: Generación del 98 y del 27.

Una tradición que no puede obviarse en este sentido es la española, siempre que la consideremos en el marco de lo sucedido en otras tradiciones literarias (como la inglesa y la francesa) y la influencia que de estas recibió. El debate sobre el origen del microrrelato (algunos teóricos y críticos le dan su pertenencia a Hispanoamérica y otros a España), sigue generando cierta división que, lejos en realidad de perjudicar los estudios sobre el género, los enriquece. Críticos y teóricos españoles han negado la titularidad del origen a Hispanoamérica, dando razones que, en algunos casos, han sido resultado convincentes y, en otros, no tanto, si consideramos la influencia, también discutida, que tendría el Modernismo, particularmente de Rubén Darío, en España. Irene Andres-Suárez, David Roas y Domingo Ródenas son algunos estudiosos que se han pronunciado al respecto. Se transcriben algunas de sus afirmaciones:

[...] para explicar el actual desarrollo de este nuevo género literario en nuestro país, no es necesario volver la mirada hacia la literatura norteamericana, ni siquiera hacia la hispanoamericana, pues aunque hay que reconocer que ésta última nos lleva veinte años de ventaja en el estudio del microrrelato, no ocurre lo mismo en el ámbito de su producción, ya que los más tempranos cuentecillos de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) destinado a su

²⁷⁰ Elías Canetti, *El suplicio de las moscas*, Madrid, Anaya, 1994, pp. 20 y 31.

libro inédito *Cuentos largos* llevan fecha de 1906 y, por lo tanto, son anteriores a los primeros de Julio Torri, datados en 1911- considerado por Edmundo Valadés como el fundador del relato hiperbreve en lengua española.²⁷¹

[...] el microrrelato no es una forma que nace, como buena parte de la crítica ha señalado, con el Modernismo hispanoamericano y se desarrolla (con conciencia de género) en las literaturas en español a partir de la década de los 40, sino un proceso general de la narrativa breve occidental iniciado en la segunda mitad del siglo XIX.²⁷²

La *vulgata* historiográfica que parece estar configurando a través de la obra de críticos como David Lagmanovich, Dolores Koch, Lauro Zavala o Juan Armando Epple entre otros, suele remontarse hasta el Baudelaire de los *Petits poèmes en prose* para desde ahí, pasar a través de la aclimatación que Rubén Darío hace a *Azul...* del nuevo género, al mexicano Julio Torri, autor del que supuestamente sería el primer microrrelato indudable, “A Circe”, incluido en su libro *Ensayos y poemas* (1917), aunque se suele silenciar que Torri publicó su primer minicuento en 1913 en la revista *Nosotros* [...] Pero la eclosión del subgénero que se registra desde la segunda mitad de esta década en Hispanoamérica me interesa menos que intentar corregir lo que se me antoja un canon historiográfico que está fraguando en falso al soslayar o disminuir unas prácticas literarias y un abultado corpus textual del todo fundamental, y me refiero por un lado a la existencia de una ubicua estética de la brevedad en las letras del primer tercio del siglo XX, y, por otro, a la preterición de autores españoles que han cultivado la minificción entre la etapa de las vanguardias históricas y los años noventa. [...] El cultivo del microrrelato en los años sesenta no fue, entre los escritores españoles, un fenómeno extraño, pese a su ausencia prácticamente total en los estudios y antologías de los críticos hispanoamericanos.²⁷³

Lo importante es que, fuera de la tradición hispanoamericana, principalmente en la transición del siglo XIX al siglo XX, el microrrelato gozó de una buena salud. En la transformación de la narrativa española, la conocida generación del 98, conformada por escritores como Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, Pío Baroja, Azorín y Antonio Machado, desempeñó un papel

²⁷¹ Irene Andres-Suárez, «Caracterización y limitación del género», en David Rosas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, ob. cit., p. 156.

²⁷² David Roas, «Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato», en *Poéticas del microrrelato*, op. cit., p. 33.

²⁷³ Domingo Ródenas de Moya, «Consideraciones sobre la estética de lo mínimo», en David Rosas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, op. cit., pp. 192-193, 203.

estelar. Fuera de los límites de esta generación, pero de indudable importancia en el desarrollo y transformación de la prosa, destacan dos escritores fundamentales: Juan Ramón Jiménez (1881-1956) y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). En los noventayochistas, así como en Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna, se encuentran los sedimentos de la escritura ultrabreve en España, principalmente en los textos de Antonio Machado que conforman su *Juan de Mairena* y en toda la serie de textos breves de Azorín esparcidos a lo largo de su extensa obra. En *Juan de Mairena*, por ejemplo, Antonio Machado no solo deja constancia de su talento poético, sino al tiempo de su capacidad para comprimir grandes y complejas ideas del pensamiento filosófico en unas cuantas líneas, la mayoría cargadas de ironía. Esta es quizá la mayor aportación de Machado: haber combinado ironía, saber filosófico y brevedad en textos de corte personal y hasta intimista que se nos presentan más bien en la forma de una anécdota. Sirvan dos ejemplos de lo dicho, tomados de *Juan de Mairena*:

—Sr. Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: "Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa". El alumno escribe lo que se le indica. —Vaya usted pasando eso en lenguaje poético. El alumno, después de meditar, escribe: "Lo que pasa en la calle." Mairena: —No está mal.²⁷⁴

*

Cada día, señores, la literatura es más escrita y menos hablada. La consecuencia es que cada día se escribe peor, en una prosa fría, sin gracia, aunque no exenta de corrección, y que la oratoria sea un refrito de la palabra escrita, donde antes se había enterrado la palabra hablada. En todo orador de nuestros días hay siempre un periodista chapucero. Lo importante es hablar bien: con viveza, lógica y gracia. Lo demás se os dará por añadidura.²⁷⁵

La aportación de Juan Ramón Jiménez es muy importante porque, siendo poeta, como Machado, en él se permeabilizan las fronteras del lenguaje lírico y prosístico. Su *Platero y yo* (1914) es un libro que viene a desestabilizar de nuevo la ambigüedad genérica con textos que, si bien

²⁷⁴ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Barcelona, Bibliotex, 2001, p. 17.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 17.

pueden considerarse dentro del ámbito de la prosa poética, algunos de ellos podrían ser considerados pequeños microrrelatos, como “La espina”:

Entrando en la dehesa, Platero ha comenzado á cojear. Me he echado al suelo... –Pero, hombre, ¿qué te pasa? Platero ha dejado la mano derecha un poco levantada, mostrando la ranilla, sin fuerza y sin peso, sin tocar casi con el casco la arena ardiente del camino. Con una solicitud mayor, sin duda, que la del viejo Darbón, su médico, le he doblado la mano y le he mirado la ranilla roja. Una espina larga y verde, de naranjo sano, está clavada en ella como un redondo puñalillo de esmeralda. Estremecido del dolor de Platero, he tirado de la espina; y me lo he llevado al pobre al arroyo de los lirios amarillos, para que el agua corriente le lama, con su larga lengua pura, la heridilla. Después, hemos seguido hacia la mar blanca, yo delante, él detrás, cojeando todavía y dándome suaves topadas en la espalda...²⁷⁶

o el titulado “El loco”:

Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero. Cuando, yendo a las viñas, cruzo las últimas calles, blancas de cal con sol, los chiquillos gitanos, aceitosos y peludos, fuera de los harapos verdes, rojos y amarillos, las tensas barrigas tostadas. Corren detrás de nosotros. Chillando largamente: -¡El loco! ¡El loco! ¡El loco! ...Delante “está el campo, ya verde. Frente al cielo inmenso y puro, de un incendiado añil, mis ojos -¡tan lejos de mis oídos! -se abren noblemente, recibiendo en su calma esa placidez sin nombre, esa serenidad armoniosa y divina que vive en el sinfín del horizonte... Y quedan. allá lejos, por las altas eras, unos agudos gritos, velados finamente entrecortados, jadeantes, aburridos: -¡El lo...co! ¡El lo...co!²⁷⁷

En la generación del 98, que desarrolla su labor en el marco del Modernismo, se preanuncia, en realidad, la etapa de la vanguardia, en especial por su marcada voluntad de renovar el lenguaje, principalmente de la novela, preocupación que heredaron los escritores novecentistas. Estas inquietudes resultan evidentes en dos escritores: el modernista (o noventayochista) Valle Inclán y el novecentista (y gran vanguardista) Gómez de la Serna, un verdadero renovador de las

²⁷⁶ Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Sevilla, Facediciones, 2012, p. 28.

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 19.

formas literarias de la época, sobre todo con sus *Greguerías*, en las cuales conjuga tres de los elementos que se convertirán en esenciales para la escritura del microrrelato: metáfora, ironía y brevedad. Algunas de ellas son:

El tren parece el buscapiés del paisaje

*

No se sabrá nunca si la cresta del gallo quiere ser corona o gorro frigio.

*

La luna de los rascacielos no es la misma luna de los horizontes.

*

La linterna del acomodador nos deja una mancha de luz en el traje.²⁷⁸

En buena medida, todos estos serán autores de transición (aún no considerados propiamente vanguardistas), como lo es también su obra en cuanto a su movilidad genérica y a sus nuevas formas expresivas. Serán sus continuadores quienes, de una forma más consciente, experimentarán con modelos narrativos innovadores, aunque las innovaciones más relevantes se deberán, como generalmente, a los poetas. Conviene enfatizar la presencia de los poetas como protagonistas de estos cambios del lenguaje para que se constate, de forma indirecta también, que la relación entre el poema en prosa y el microrrelato, del primero como generador del segundo, debe llamar todavía más la atención de la crítica especializada que, hasta el momento, ha puesto más su interés en la influencia que ha tenido lo narrativo (el cuento, especialmente) en el desenvolvimiento del microrrelato, cuando en realidad no es así. En la propia tradición española son poetas los que tienen el liderazgo en la creación del poema en prosa y del microrrelato mismo, como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, según hemos visto, y un vanguardista de aliento lírico como Ramón Gómez de la Serna. Ya, en plena expansión de las vanguardias,

²⁷⁸ Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, México, Rei, 1990. p. 5.

encontramos a Federico García Lorca y José Bergamín, por sólo nombrar dos referentes inevitables. Una vez sentadas las bases, se unirán otros autores a consolidar la práctica del cuento ultracorto, provenientes ahora de la prosa o del ensayo, que son las dos fuentes de que se nutrirá el género en el futuro. Es oportuno insistir que, en la *Antología del microrrelato español*, su antologadora y además reconocida teórica del género, Irene Andres-Suárez, reconoce como iniciadores del microrrelato, precisamente, a Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca y José Bergamín, con quienes, por serlo, inicia su antología. Todos ellos son esencialmente poetas y todos fueron practicantes del poema en prosa o de la prosa breve con características poéticas, como las de Gómez de la Serna. Federico García Lorca, poeta que integra sincréticamente la tradición (popular y culta) y la vanguardia (surrealismo), escribió algunos textos hiperbreves que pueden enmarcarse dentro del género, como “Juego de damas” y “Telégrafo”, antologados por Andres-Suárez.

Las cinco damas de una corte llena de color y poesía, enamoradas las cinco de un joven misterioso que ha llegado a ella de lejanas tierras. Lo rondan, lo cercan y se ocultan mutuamente su amor. Pero el joven no les hace caso. El joven pasea el jardín enamorando a la hija del jardinero, joven con la piel tostada y de ninguna belleza, aunque sin fealdad, desde luego. Las otras damas lo rondan y averiguan de qué se trata e, indignadas, tratan de matar a la joven tostada, pero cuando llegan ya está ella muerta con la cara sonriente y llena de luz y aroma exquisito. Sobre un banco del jardín encuentran una mariposa que sale volando y las ropas del joven.²⁷⁹

*

La estación estaba solitaria. Un hombre iba y otro venía. A veces la lengua de la campana mojaba de sonidos balbucientes sus labios redondos. Dentro se oía el rosario entrecortado del telégrafo. Yo me tumbé cara al cielo y me fui sin pensar a un raro país donde no tropezaba con nadie, un país que flotaba sobre un río azulado. Poco a poco noté que el aire se llenaba de burbujas amarillentas que mi aliento disolvía. Era el telégrafo. Sus tic-tac pasaban por las inmensas antenas de mis oídos con el ritmo que llevan los cínifes

²⁷⁹ Irene Andres-Suárez, *Antología del microrrelato español. 1906-2011. El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 148.

sobre el estanque. La estación estaba solitaria. Miré al cielo indolentemente y vi que todas las estrellas telegrafiaban en el infinito con sus parpados luminosos. Sirio sobre todas ellas enviaba tics anaranjados y tacs verdes entre el asombro de todas las demás.

El telégrafo luminoso del cielo se unió al telégrafo pobre de la estación y mi alma (demasiado tierna) contestó con sus párpados a todas las preguntas y requiebros de las estrellas que entonces comprendí perfectamente.²⁸⁰

También José Bergamín, poeta madrileño exiliado tras la Guerra Civil española, donde participó en el bando republicano, escribió piezas que entonces fueron inclasificables, pero que encontrarían después la catalogación pertinente en el género del microrrelato. La participación de Bergamín en la Guerra Civil lo marcaría profundamente, a él y a su obra, que también incluyó el teatro y la narrativa. El impacto que tuvo el drama de la Guerra, quedó reflejado en muchas de sus producciones poéticas y narrativas, y en textos cortos como el “El torturado” o “El atrancado”, que reproducimos:

A veces, cuando hablaba, hacía con las manos un extraño movimiento como si doblase y encorscase un duro hilo de acero invisible; y aquello absorbía su atención por completo, hasta que paraba, de pronto, quedando abatido y descorazonado de algún resultado imposible. Seguía hablando, entonces, con esfuerzo, como si quisiese callar y solo por una consideración amable y excepcional –la más amistosa- no lo hiciera.

Después de dejarle, era cuando notábamos que, con todo aquel misterioso ajeteo de sus manos en el aire, había colgado de nuestros oídos una sutilísima tela de hilillos invisibles, transmisores de la inaudita música estelar que él había aprisionado y vibraba a nuestro alrededor como un enjambre.²⁸¹

*

Llevaba su desconfianza de los demás hasta el extremo de no querer compartir nada suyo con nadie; se atrancaba detrás de su egoísmo como una puerta, construyéndose una barricada con todas las cosas que hubieran debido servirle para algo. No pensaba más que en defenderse de este modo, y se dormía al pie de su montón de trastos, sobre el suelo, de

²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 145.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 141.

cualquier manera. Vivía así la vida más miserable de todas. Estaba tan abarrotado de chismes inútiles, había acumulado tantos obstáculos para aislarse, que se le veía perecer, día por día, emparedado, enterrado vivo en la sucia escombrera de su atrancamiento.²⁸²

Luego de estos primeros orígenes del microrrelato en lengua española, principalmente llevados a cabo por poetas, el desarrollo y evolución del género fue consolidándose, evolucionando y haciéndose su práctica más asidua. Para el propósito de esta tesis, lo que nos ha interesado resaltar es precisamente que siguen siendo poetas los referentes directos en la formación del naciente género y no estrictamente narradores, aunque algunos de estos poetas también escribieran prosa. En el próximo capítulo se analizará esta constante del origen y evolución del microrrelato hispanoamericano, que también, como en otras tradiciones, tuvo en los poetas a los principales responsables de dicha transformación.

²⁸² *Ibíd.*, p. 142.

6. EL MICRORRELATO EN HISPANOAMÉRICA

6.1. Orígenes y definición

Los estudios sobre el origen y la evolución, así como la misma definición del microrrelato en Hispanoamérica son, actualmente, unos de los más copiosos y sistemáticos en el ámbito hispánico, más incluso de la atención que hasta ahora ha merecido el microrrelato en España y, obviamente, en otras partes del mundo, donde todavía no ha despertado el interés que ha suscitado en la tradición literaria hispanoamericana. Desde que Dolores Koch, en su ya mítica tesis de 1981, prestara principal interés a la producción de tres escritores latinoamericanos con una marcada inclinación por la narrativa ultracorta (Torri, Arreola y Monterroso), la atención que empezó a recobrar en Hispanoamérica la narrativa brevísima, llevó a los estudiosos del género cuentístico, principalmente, a sistematizar todo lo que sobre este (entonces en ciernes) género podría aportar a la tradición literaria. En uno de sus artículos, Dolores Koch menciona las características de esta forma expresiva incipiente:

1. Una prosa sencilla, cuidada y precisa, pero bisémica.
2. Un humorismo escéptico, que utiliza como recursos narrativos la paradoja, la ironía y la sátira.
3. El rescate de las formas literarias antiguas, como fábulas y bestiarios, y la inserción de formatos nuevos no literarios de los medios modernos de comunicación.²⁸³

Aunque el microrrelato ha tenido múltiples definiciones e incluso nominaciones (minificción, minicuento, etc.), como ya hemos dicho en un capítulo precedente, elegimos el término microrrelato porque coincidimos, además, con Guillermo Siles:

²⁸³ Dolores Koch, «El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila», *Hispanamérica*, 30 (1981), pp.123-130.

La propuesta más viable, según creemos, consistiría en optar por el término *microrrelato*, debido a su aparente neutralidad y generalidad para abarcar esta enorme variedad de formas discursivas. Al utilizar este término que incluye el vocablo *relato*, de acuerdo con los postulados de Mignolo, estaríamos cubriendo un campo mucho más extenso del que admitiría cualquier otra designación. Otro argumento a favor de esta elección se apoya en su temprana circulación en el discurso crítico. Fue propuesto en los primeros trabajos de Dolores Koch (1981 y 1985). Francisca Noguerol Jiménez (1992) y David Lagmanovich (1994 y 1996) lo retoman, en el último caso aunando el prefijo griego con el término ya existente, restringiendo su extensión.²⁸⁴

La tesis fundacional de Dolores Koch evidenció que, a la par de los géneros canónicos, había evolucionado un nuevo género con una historia paralela, de forma subrepticia e independiente, en la que la afición por la narrativa no mayor a dos páginas se consolidaba. Los críticos y teóricos del microrrelato en Hispanoamérica se fueron hasta las fuentes de esta vertiente escritural y encontraron que, en efecto, en la tradición hispanoamericana sus orígenes llegaban hasta el Modernismo²⁸⁵, teniendo como uno de sus principales centros de irradiación al poeta nicaragüense Rubén Darío. Guillermo Siles escribe:

La primera fase corresponde a los antecedentes o a las raíces del género, que se encontrarían en la obra de precursores como el mexicano Julio Torri y otros autores de filiación modernista. En Rubén Darío y Leopoldo Lugones se halla el germen de estas formas de escritura –en las composiciones de *Azul* (1888) como «Naturaleza muerta» y en otras posteriores como «El nacimiento de la col».²⁸⁶

Ahora bien, procede advertir que los teóricos y críticos del género del microrrelato comenzaron a verlo, desde un principio, como una simple derivación del cuento tradicional, una

²⁸⁴ Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, p. 30.

²⁸⁵ Véase Juan Armando Epple, «Orígenes de la minificción», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico, op. cit.*, pp. 128-129.

²⁸⁶ Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano, op. cit.*, pp. 64-65.

especie de reducción al mínimo del mismo, sin prestar apenas atención a toda la influencia que tendría para su desarrollo la tradición poética²⁸⁷, de ahí que en muchas ocasiones, como veremos en el siguiente capítulo, lo que era considerado poema en prosa (como es el caso de los textos en prosa incluidos en *Azul*, de Darío) fuera tomado por los especialistas y estudiosos del género emergente como pequeñas piezas narrativas, pues se consideraba que lo que las caracterizaba eran sus elementos ficcionales. Como ya se ha afirmado, fueron los poetas modernistas (con Rubén Darío a la cabeza) los referentes más remotos en el ámbito hispanoamericano del microrrelato y su nominación (como microrrelato) no parece ser más que simplemente eso: un cambio nominal, no esencial, pues seguían siendo poemas en prosa. David Roas, una vez enlistados y clasificados los rasgos del microrrelato, concluye que este comparte el mismo modelo discursivo que regula la poética del cuento a partir de las tesis postuladas por Edgar Allan Poe en 1842. Roas resume y clasifica los rasgos del microrrelato enunciados por los críticos en cuatro grupos básicos (discursivos, formales, temáticos y pragmáticos) y después los analiza en comparación con el cuento, concluyendo que no es un género independiente del cuento y que el único rasgo que verdaderamente podría diferenciarlo es la hiperbrevedad. A continuación reproducimos una síntesis de sus puntos enlistados:

1. Rasgos discursivos: narratividad, hiperbrevedad, concisión e intensidad expresiva, fragmentariedad y la hibridez genérica.
2. Rasgos formales: no tienen que aparecer todas en un mismo texto ni en el mismo grado:
 - 2.1 trama: ausencia de complejidad estructural
 - 2.2 personajes: mínima caracterización psicológica, raramente descritos, en muchas ocasiones anónimos, utilización de personajes-tipo...
 - 2.3 espacio: construcción esencializada, escasez (incluso ausencia) de descripciones, reducidas referencias a lugares concretos...
 - 2.4 tiempo: utilización extrema de la elipsis

²⁸⁷ Sobre este aspecto, véase Blanca Delia Fonseca Góngora, «El microrrelato hispanoamericano y su origen poético», *Creneida*, 3 (2015), pp. 279-301. El presente capítulo es una reelaboración de dicho estudio.

- 2.5 diálogos: ausentes si no son extremadamente significativos y funcionales
 - 2.6 final sorpresivo y/o enigmático
 - 2.7 importancia del título
 - 2.8 experimentación lingüística
3. Rasgos temáticos (tampoco tienen que aparecer todos en un mismo microrrelato):
- 3.1 intertextualidad: siempre entendida aquí como diálogo paródico con otros textos
 - 3.2 metaficción
 - 3.3 ironía, parodia, humor
 - 3.4 intención crítica
- 4 Rasgos pragmáticos:
- 4.1 necesario impacto sobre el lector
 - 4.2 exigencia de un lector activo.²⁸⁸

6.2. El modernismo: Darío, Lugones, Velarde, etc.

Siguiendo a Lagmanovich y a Siles, no cabe duda de que los sedimentos del microrrelato se inscriben en Hispanoamérica y que uno de sus representantes más sólidos es Rubén Darío, principalmente con *Azul*, su libro emblemático de 1888. Como ya vimos al analizar la historia del poema en prosa, la ambivalencia genérica de las obras producidas por los poetas originó que, en la historia de ambas formas, un mismo texto pudiera formar parte de ambos géneros, sin ocasionar con ello ninguna colisión genérica. El Modernismo, que también se constituye en Hispanoamérica como un movimiento transcontinental, será el espacio en el que se consoliden nuevas formas expresivas, entre ellas el poema en prosa y, simultáneamente (eso se desvelaría después), el microrrelato, incrustado precisamente en aquellos libros catalogados de poemas en prosa que contenían textos con características estrictamente narrativas. El crítico e historiador

²⁸⁸ David Roas, «Sobre la esquiua naturaleza del microrrelato», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato, op. cit.*, pp. 13-25.

del género Javier Perucho, al hablar de las definiciones genéricas realizadas por el teórico David Lagmanovich, advierte también ya la presencia del origen del microrrelato en el Modernismo, como primera fase, para luego trasladarse al periodo de la vanguardia y culminar en la época posmodernista; escribe Perucho al respecto:

El crítico argentino David Lagmanovich sostiene una estética del microrrelato (“narrativista”) donde afirma que no toda minificción es un microrrelato, denominación que reserva a los cuentos brevísimos, además sostiene que esta modalidad literaria tiene su origen inmediato en el modernismo, primera fase evolutiva, seguida de la vanguardia y, como etapa de clausura, el posmodernismo.²⁸⁹

En la generación de Rubén Darío se encuentran otros escritores que también cultivan la prosa ultracorta y experimentan con ella, no sólo con intención poética, sino también ensayística, además de practicar el cuento e, incluso, el texto periodístico. Modernistas como Leopoldo Lugones, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, que también fueron periodistas en una época convulsa y reformadores de naciones en transformación, empezaron a experimentar con diversas formas y estilos literarios, transgrediendo con ello no solo la corriente que alargaba su proyección (el Romanticismo), sino también los géneros canónicos que la misma imponía. Rubén Darío hace una síntesis del parnasianismo y el simbolismo y, en su afán por subvertir las derivaciones realistas y naturalistas de la literatura postromántica, crea un lenguaje nuevo, con temáticas que parecen volver la espalda a la realidad latinoamericana, convulsionada por guerras intestinas. Darío experimenta con nuevos ritmos, inventa nuevas tonalidades, revive un léxico anacrónico, en desuso, muerto o que no existía, y con todo ello regenera no solo el lenguaje, sino también la manera de ver la realidad hispanoamericana, para lo cual creó nuevas formas y estructuras expresivas. La influencia que tendrá en este giro un poeta como Baudelaire, otro

²⁸⁹ Javier Perucho, *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*, *op. cit.*, p. 22.

reformador del lenguaje, es notoria, y de esta evidencia deja constancia Lagmanovich cuando escribe sobre los precursores del microrrelato en Hispanoamérica:

Aunque obviamente no pertenece al orbe hispánico [Baudelaire] nos interesa porque su exploración del “poema en prosa” abrió nuevas perspectivas a muchos escritores, no sólo de su propia lengua sino también de la nuestra. Uno de ellos fue precisamente Rubén Darío, durante la época de su residencia en Chile, que culmina en *Azul...* su libro de 1888. Por su parte Reyes y Torri, siguiendo cada uno las directivas de su personalidad literaria, contribuyen a la aclimatación de las formas narrativas muy breves en México. Similar es la experiencia de Lugones, quien, como los otros hispanoamericanos citados, procede del común tronco de nuestro Modernismo.²⁹⁰

En ese momento, como lo entrevé Lagmanovich, es cuando encuentran tierra fértil géneros como el poema en prosa y el microrrelato y, por ello, Darío es aceptado por la crítica como su más visible precursor, al igual que algunos más de los poetas modernistas, como los ya mencionados Lugones, Gutiérrez Nájera, José Martí y, un poco después, López Velarde, Alfonso Reyes y Julio Torri, considerado este último parteaguas en la consolidación del microrrelato en el mundo hispánico y el primero en escribir un libro paradigmático sobre el género: *Ensayos y poemas*, de 1917. Es significativo que, entre los creadores y fundadores del microrrelato, e insistimos en ello, la presencia de los poetas sea manifiestamente destacable. Algunos de estos poetas, con sus respectivos países, son Luis Vidales (Colombia), Ramos Sucre (Venezuela), Vicente Huidobro (Chile), Felisberto Hernández (Uruguay), Leopoldo Lugones, Ángel de Estrada hijo, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo (Argentina), Julio Torri (México) y, por supuesto, el propio Darío (Nicaragua).

Rubén Darío, en efecto, nos muestra en *Azul* los primeros sedimentos de la narrativa catalogada genéricamente, después, como microrrelato. Con la publicación de ese libro

²⁹⁰ David Lagmanovich, *El microrrelato: teoría e historia*, op. cit., p.164.

fundacional del Modernismo, inaugura una vertiente que hoy por hoy es considerada, por la propia teórica Irene Andres-Suárez, el cuarto género narrativo. También Darío Hernández, en su estudio sobre el microrrelato, escribe a propósito de *Azul*:

Si bien *Azul*... no es, desde luego, una colección de microrrelatos, sino, como decíamos antes, un libro misceláneo, sí que es la obra que dio lugar al conocimiento y la expansión en Hispanoamérica y España de los principios de una nueva estética literaria [...]

Al igual que el propio modernismo, el microrrelato en lengua española halló su fuente primigenia más importante en Hispanoamérica, en Rubén Darío, pese a que uno, el movimiento, y otro, el género, tuviesen un relativamente rápido desarrollo posterior en España.²⁹¹

José Manuel Trabado, asimismo, reconoce a Darío como pionero del microrrelato y establece, además, una génesis del mismo:

[...] a la hora de buscar precedentes dentro de la creación del microrrelato se habla de la obra de determinados poetas de vanguardia que supieron renovar los géneros literarios creando una serie de textos que se nutrían de los más diversos cauces formales para derivar en algo totalmente nuevo. Violeta Rojo a la hora de hablar de los creadores del género, establece dos momentos: en una primera fase estarían Rubén Darío, José A. Ramos Sucre y Vicente Huidobro. En una segunda fase se encontrarían autores como Julio Torri y Jorge Luis Borges. A ellos cabría sumar las obras de Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Marco Denevi, Julio Cortazar, Guillermo Cabrera Infante, Enrique Anderson Imbert. Cómo se puede apreciar, parece que los iniciadores del microrrelato fueron poetas o, dicho de otro modo, a la hora de buscar precedentes para un tipo de escritura que parece haberse asentado hasta tal punto de formar un nuevo género literario la cantera más fructífera parece ser la poesía. La primera relación entre microrrelato y poesía parece ser de índole genética: los experimentos provenientes de la poesía encontraron una forma que luego sería desarrollada por los narradores decantando esta forma mínima más del lado de lo narrativo.²⁹²

²⁹¹ Darío Hernández, *El microrrelato en la literatura española, op. cit.*, pp. 133 y 152.

²⁹² José Manuel Trabado Cabado, «El microrrelato como género fronterizo», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato, op. cit.*, p. 274.

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), por su parte, poseedor de una vasta obra todavía inclasificable, poeta mexicano de primera línea, introductor entusiasta de la literatura francesa en México, impulsó en sus entregas periodísticas muchos textos que, aunque no pueden clasificarse estrictamente como microrrelatos, permiten entrever su decidida vocación por lo breve. Es muy representativa del género su “Historia de un dominó”:

¡Pobre mujer! Tu suerte es parecida a la de aquellos dóminos rotos y desteñidos que ves bailar en medio de la sala. Primero, cuando el raso estaba virgen, atraía las miradas codiciosas en el aparador resplandeciente de una peluquería. ¡Qué terso y qué lustroso era su cutis! La luz resbalaba por él haciéndole espejear suntuosamente. Un hombre lo tomó, cubrió con él su levita negra y se fue al baile. A cada paso, el dominó, perfectamente nuevo, producía un ruido cadencioso, así: frú-frú-frú-frú. Era rojo... ¡como el pudor! Aquella noche cayó en el raso púrpura la primera gota de Borgoña. Ya no era nuevo, ya tenía una mancha, ya no estaba en el aparador, ya valía menos.

¡Cuántos carnavales han pasado por él! Durante los primeros años, el dominó, merced a la bencina y los remiendos, estuvo en las peluquerías de primera clase. No cubría más que levitas negras, cuerpos varoniles que salían del baño, cabezas suavizadas con ungüentos aromosos. Al cabo de sus mangas aparecía el guante. Pero luego, a fuerza de gotas de Borgoña y gotas de Champagne, el dominó perdió su lustre virginal, su color fue palideciendo. Los descosidos y los remiendos eran más notables. Los clientes de la peluquería no le quisieron ya y el peluquero lo vendió a una barbería. Su precio bajó: entre los artesanos y los pobres, pasaba siempre por un traje de lujo. Todavía entonces siguió yendo a los grandes bailes; pero ya no rozaba vestidos de seda ni desnudos brazos blancos. Las gotas que llovían sobre él a la hora de la cena ya no eran de Borgoña: de cognac.

El descenso fue más acelerado. De barbería en barbería, recorrió todos los barrios. Dejó de ir a los suntuosos bailes de teatro, y fue a las bacanales sucias y asquerosas de los cafés y los salones vergonzantes. Ya estaba desteñido. Algunos opinaban que había sido rojo, pero nadie lo aseguraba. El pobre dominó se alquilaba con dificultad, a dos pesetas por la noche. Ya no cubría levitas negras abrochadas, sino raídas chaquetas y camisas sucias. Los cabellos que ocultaba con su capucha olían mal y eran ásperos. Al cabo de sus mangas aparecían dos manos casi negras. El pobre dominó ya estaba encanallado. Olía a gente ordinaria. Ya no rozaba al bailar trajes de seda, sino rebozos y percal almidonado. Ya no le caían gotas de Champagne ni de Borgoña, ni siquiera de cognac; le caían gotas de aguardiente. Una noche sintió el desgarrón de la hoja aguda y larga de un cuchillo, penetrando hasta el corazón que latía abajo. En esa vez la mancha fue de sangre. El pobre

dominó estuvo largas horas en la cárcel, y pasó luego al hospital. Allí le desgarraron para vendar la herida del enfermo. Sus compañeros, que se aburrían, colgando de los grasientos y carbonizados clavos de una obscura barbería, oliendo aguas sucias y pomadas rancias, no rezaron por él. Los dóminos no rezan.

¡Pobre mujer! ¡Tu suerte es parecida a la de esos brillantes dóminos! Tú no lo puedes comprender ahora: ¡las ideas tristes resbalan por tu cerebro, como resbala el agua llovediza por la seda de una sombrilla japonesa!²⁹³

En Lugones (1874-1938) existe una práctica más sistemática del cuento, sin dejar de ser, sobre todo, un poeta. Lugones es considerado, tal vez, el segundo a bordo en la generación modernista, luego de Darío, su mentor. Es el modernista más importante de Argentina y una figura clave de la tradición poética hispanoamericana del siglo XIX y XX. Polígrafo, Lugones es autor de un libro raro, parecido al creado por Torri, titulado *Filosoficula* (1924), que contiene 43 microrrelatos (máximo de 3 páginas) y 7 poemas. Entre ellos destacan “La culpa suprema” y “Los amantes de Helena”:

Conducido Jesús ante el consejo de escribas y ancianos que presidía Caifás, no hubo testigos que declarasen en su contra. Apenas un fanático afirmó haberle oído decir que era capaz de destruir y reedificar el templo en tres días. Imputación necia a la cual el reo no se dignó contestar.

Ya iban a absolverlo en la deliberación subsiguiente, cuando uno de los escribas que era a la vez concesionario de las pesquerías en el lago de Genezaret, donde Jesús multiplicó los peces, lanzó contra él una acusación terrible:

- Nadie lo ha visto nunca comprar ni vender, como hacen los hombres honrados. Era cierto, Jesús no había comprado ni vendido nunca la cosa más insignificante.
- ¿Será entonces un ladrón? –preguntó alguno.
- No; porque los ladrones venden lo que roban.
- ¿Un mendigo vagabundo?
- No; porque los mendigos piden limosna y éste nunca ha pedido.
- ¡Cómo!, ¡ni siquiera ha pedido!
- Nunca. Desprecia el dinero. No lo ha tocado jamás.
- ¿Jamás?

²⁹³ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos y otras narraciones*, México, FCE, 1983, pp. 241-242.

–En efecto, ni cuando hubo de pagar el censo al César. Mandó a su discípulo Pedro que obrara por él, extrayendo la moneda necesaria de la boca de un pescado de mis pesquerías. Lo cual agrega a su delito, la magia.

–¿Pero qué delito?

–El de no haber jamás comprado ni vendido.

Entonces los ancianos y escribas, meditaron. Un hombre que no compraba ni vendía, no era ciertamente ladrón, ni mendigo, no cometía delito alguno con ello. Pero no podía ser hombre honrado, porque todos los hombres honrados compran y venden. Y como no podía ser hombre honrado, condenáronlo al suplicio, volviendo así por el principio de simetría moral, que aquel extraño violaba.

No hubo allí ningún psiquiatra que lo declarara irresponsable por anormal.²⁹⁴

*

En un jardín florentino del Cinquecento, dos nobles damas hacían a un viejo profesor, consultas mitológicas. –Lo que no alcanzo a explicarme –dijo la primera, casada por cierto, aunque tierna a la vez para un hermoso amigo– es cómo pudo la antigüedad justificar a Helena. El destino era un agente cómodo a la verdad. Su interlocutora añadió: –El hipócrita Eurípides llega hasta sostener su virtud, cara Verónica. Entonces intervino el consultor: – Todo es natural, explicable y discreto –dijo–. Teseo, un rey, fue el primer raptor y amante de Helena. Después fue su marido Menelao, otro rey. Después la amó Paris, hijo de rey. Luego Deifobo, hermano de Paris. Luego otra vez Menelao. Luego la sombra elísea de Aquiles, también rey. Esto la justifica. Mezclar su sangre con la de cinco reyes, es una gloria. Por eso el yugo del himeneo es ligero para los reyes. En cambio, unirse con plebeyos, es mancharse otras tantas veces. No sólo regocija, sino que ennoblece las ideas, calmar con diversos selectos vinos, la sed de un banquete. El borgoña no perjudica al chipre, ni éste al malvasía. En cambio, el agua turbia causa más daño cuanto más se la bebe. En algo se ha de diferenciar, señoras mías, el noble del plebeyo.²⁹⁵

López Velarde (1888-1921), por su parte, es el escritor mexicano de mayor renombre en la etapa de transición del Modernismo a las vanguardias. Está considerado un regenerador del lenguaje, junto con Tablada, más allá de ser el autor de uno de los poemas más importantes de la tradición lírica mexicana, “La suave patria”. En el campo de la poesía, combinó el poema

²⁹⁴ Leopoldo Lugones, *Filosofícula*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1948, pp. 121-122.

²⁹⁵ Leopoldo Lugones, *Cuentos desconocidos*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1982, p. 103.

tradicional con los poemas en prosa, práctica ésta que puede degustarse en su libro *El minuterero*; no obstante, muchos de estos poemas, por sus características cercanas a la prosa, pueden ser considerados microrrelatos y como tales han sido recogidos, de hecho, en algunas antologías del género. Este es el caso de su texto “Eva”, que fue incluido por Luis Ignacio Helguera en la *Antología del poema en prosa en México* y también en *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*, de David Lagmanovich, y que reproducimos:

Porque tu pecado sirve a maravilla para explicar el horror de la Tierra, mi amor, creciente cada año, se desboca hacia ti, Madre de las víctimas. Tu corazón, consanguíneo del de la pantera y del ruiñeñor, enloqueciéndose ante la ira de Jehová, que te produjo falible y condenable, se desenfrenó con la congoja sumada de los siglos. La espada flamígera te impidió mirar el laicismo pedestre que habría de convertir al verdugo de Abel en símbolo de la energía y de la perseverancia. Pon mi desnudez al amparo de la tuya, con el candor aciago con que ceñiste el filial cadáver cruento. Mi amor te circuye con tal estilo, que cuando te sentiste desnuda, en vez de apelar al follaje de la vida, pudieras haber curvado tu brazo por encima de los milenios para pescar mi corazón. Yo te conjuro a fin de que vengas, desde la intemperie de la expulsión, a agasajar la inocencia de mis ojos con el arquetipo de tu carne. Puedo merecerlo, por haber llevado la vergüenza alícuota que me viene de ti, con la ufanía de los pigmeos que, en la fábula de nieve, conducen el cadáver cuyas blancas encías envenenó la fruta falaz.²⁹⁶

López Velarde fue un lector asiduo y atento de los poetas franceses, en los que en realidad aprendió a experimentar con los géneros y a practicar con el poema en prosa y la crónica, de ahí que algunos de sus poemas en prosa sean también considerados híbridos cercanos al microrrelato. En este sentido, Siles advierte que

[...] las principales aportaciones de los textos de López Velarde a la tradición del microrrelato [...] se encontrarían en el cultivo del poema en prosa, que hereda de los autores franceses, y de formas mixtas como la crónica; igualmente en las alusiones intertextuales, en la invención de un estilo y en la utilización del humor, la ironía, la ambigüedad. La capacidad

²⁹⁶ Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, p. 128.

de introducir elementos burlescos sobre su propia poesía, sin renegar de ella, constituye el mejor indicio de la conciencia crítica, signo de la modernidad del poeta.²⁹⁷

En su estudio sobre López Velarde, Blanca Rodríguez también señala esta gran influencia de la poesía francesa (en especial la presencia de Baudelaire) en la escritura de poemas en prosa del poeta jerezano, escribiendo al respecto:

El poema en prosa, desprendido de la literatura francesa en el siglo XIX, se naturalizó en Baudelaire y con él emprende un viaje ya centenario a través de las literaturas occidentales. Encauza la actitud lírica; difiere de la prosa poética en su brevedad y densidad, y comparte con el verso algunas cualidades: es rítmico y sonoro, contiene imágenes, es expresivo y en ocasiones se rima internamente; sin embargo, esas cualidades no se utilizan de igual manera, sin que sea posible encontrar la receta precisa. López Velarde explora esta forma moderna para crear una expresión que se desprende de la sucesión de una a tres oraciones coordinadas o una principal y otra subordinada, con ilación semántica de principio a fin. Rara vez intercala una explicación y, en general, sus textos constituyen una sucesión de imágenes acompasadas en el idioma, que se integran estéticamente a aquellas que fluyen por su obra en verso. Entre otros textos, se descubren algunos de sus poemas en prosa en *El minuterio*; “Eva”, “José de Arimatea”, “Lo soez” y “El bailarín”.²⁹⁸

Guillermo Siles, por su parte, destaca la influencia que tendría sobre López Velarde otro compañero de su generación, José Juan Tablada, quien casi publicó al mismo tiempo que él, aunque desde una vanguardia distinta. Las aproximaciones de Tablada hacia los bestiarios dieron pie a esa impronta que tanto marcaría después a los escritores de microrrelatos sobre animales:

La gravitación del aporte de Tablada con referencia a nuestro panorama se debe a que lleva al extremo la concisión y el poder de síntesis de la imagen. Su práctica del bestiario, bajo la impronta poética, se convierte, a posteriori, en una de las realizaciones predilectas del microrrelato.²⁹⁹

²⁹⁷ Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano*, op. cit., p. 73.

²⁹⁸ Blanca Rodríguez, *El imaginario poético de Ramón López Velarde*, México, UNAM, 1996, p. 104.

²⁹⁹ Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano*, op. cit., p. 75.

Alfonso Reyes (1889-1959), polígrafo, poeta y ensayista, tal vez junto con Paz el escritor más importante del siglo XX mexicano, practicó con asiduidad todo tipo de escritura, incluido el microrrelato. En sus piezas más breves, que ya están siendo antologadas de forma separada, Alfonso Reyes nos muestra un universo literario fascinante, pues sus microrrelatos normalmente son pequeñas viñetas de la vida cotidiana, no carentes de humor, en las cuales el poeta nos introduce siempre una enseñanza o moraleja, revitalizando con ello la tradición clásica y bien arraigada de la fábula en la tradición literaria española. Como es frecuente que suceda con la mayoría de los escritores de lo brevísimo, también estas composiciones de Reyes han sido incluidas indistintamente en las antologías de poemas en prosa y en las de microrrelatos, como ocurre con sus textos: “Sentimiento espectacular” y “Romance viejo”, que están recogidos en la *Antología del poema en prosa en México* y, a su vez, en una antología de *Cuentos* realizada por la escritora Alicia Reyes, nieta del poeta; éstas son las dos muestras *supra* referidas:

Los periódicos y la gente hablan de algunos muertos y heridos. Es que, teniendo un arma en la mano, la tentación es grande. Y apedrear tranvías es un instinto como el de apedrear conejos. Aparte de que el vidrio y la piedra son enemigos de suyo. Todos los cantos están clamando por caer sobre todos los tejados de vidrio.

Salvo en el crimen pasional, los demás delitos no tienen relación con la ética; son amorales, inocentes, casi extraños a la noción del bien y del mal. Yo tengo un cañón: frente a mí se yergue una torre. ¿Cómo desistir de hacer blanco? Yo tengo unos buenos puños que Dios me dio: hacia mí adelanta un guardia, etcétera.

Muchos desmanes se cometen por el puro gusto de hacer blanco. La prueba es que se siente alegría al oír un disparo: ¿Le dio? ¿No le dio?

Y es lástima que la gente sufra cuando la hieren o se muera cuando la matan. Porque sería agradable ensayar...³⁰⁰

*

Yo salí de mi tierra, hará tantos años, para ir a servir a Dios. Desde que salí de mi tierra me gustan los recuerdos.

³⁰⁰ Alfonso Reyes, *Obras completas: Visión de Anabrac, Las Vísperas de España, Calendario*, volumen II, México, FCE, 1995, p. 257.

En la última inundación, el río se llevó la mitad de nuestra huerta y las caballerizas del fondo- Después se deshizo la casa y se dispersó la familia. Después vino la revolución.

Después, nos lo mataron...

Después, pasé el mar, a cuestras con mi fortuna, y con una estrella (la mía) en este bolsillo del chaleco.

Un día, de mi tierra me cortaron los alimentos. Y acá, se desató la guerra de los cuatro años. Derivando siempre hacia el sur, he venido a dar aquí, entre vosotros.

Y hoy, entre el fragor de la vida, yendo y viniendo —a rastras con la mujer, el hijo, los libros—, ¿qué es esto que me punza y brota, y unas veces sale en alegrías sin causa y otras en cóleras tan justas?

Yo me sé muy bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.³⁰¹

Alfonso Reyes incorporó a su vasta obra estas experimentaciones en formas literarias breves, casi escritas al ritmo de sus viajes y con la sorpresa que le proporcionaba su propia vida errabunda, principalmente por Brasil y España. Quien revise sus obra completa, en más de veinte volúmenes, se dará cuenta también del cruce que hubo en ella de géneros en un mismo género, ensayos, notas misceláneas sobre personajes o libros, etc. En *Calendario*, de 1924, Reyes reúne una importante colección de textos breves que sorprenderán por todas las características que, ya por entonces, anticipan las que hoy se utilizan como rasgos difinitorios del microrrelato. Un ejemplo representativo es “Diógenes”.

DIÓGENES, viejo, puso su casa y tuvo un hijo. Lo educaba para cazador. Primero lo hacía ensayarse con animales disecados, dentro de casa. Después comenzó a sacarlo al campo.

Y lo reprendía cuando no acertaba.

—Ya te he dicho que veas dónde pones los ojos, y no dónde pones las manos. El buen cazador hace presa con la mirada.

Y el hijo aprendía poco a poco. A veces volvían a casa cargados, que no podían más: entre el tornasol de las plumas, se veían los sanguinolentos hocicos y las flores secas de las patas.

³⁰¹ Alfonso Reyes, *Cuentos*, México, Lectorum, 2010, p.81.

Así fueron dando caza a toda la Fábula: al Unicornio de las vírgenes imprudentes, como al contagioso Basilisco; al Pelicano disciplinante y a la misma Fénix, duende de los aromas.

Pero cierta noche que acampaban, y Diógenes proyectaba al azar la luz de su linterna, el muchacho le dijo al oído:

—¡Apaga, apaga tu linterna, padre! ¡Que viene la mejor de las presas, y ésta se caza a oscuras! Apaga, no se ahuyente. ¡Porque ya oigo, ya oigo las pisadas iguales, y hoy sí que hemos dado con el Hombre!³⁰²

También mexicano es Julio Torri (1889-1970), el parteaguas del género del microrrelato en el mundo hispánico, aunque ahora le disputa su fundación Juan Ramón Jiménez, quien, tres años antes de publicado *Ensayos y poemas*, de Torri, ya había escrito textos que bien podrían ser considerados microrrelatos. Sobre esta disputa en torno a la titularidad de la fundación del microrrelato y cómo Juan Ramón Jiménez llegó a través del poema en prosa, Irene Andres-Suárez escribe lo siguiente:

Un buen ejemplo de cómo se puede llegar al microrrelato a través del poema en prosa lo constituye Juan Ramón Jiménez (1881-1958), quien, al decir de T. Gómez Trueba, abocó al microrrelato no tanto por reducción cuantitativa del cuento como por «un aumento de la narratividad en el poema (en prosa)».³⁰³

En cualquier caso, es casi unánime la prioridad concedida a Torri, ya que *Ensayos y poemas* es un libro raro e inclasificable, escrito, además, en una época en que era impensable alentar una estética de este tipo, pues se buscaban todavía los discursos epopéyicos y constructores de una nación y una nacionalidad. En el México postrevolucionario, por ejemplo, escribir textos puramente literarios, oníricos, sobre lecturas o reflexiones metaliterarias, era una exquisitez y una especie de atentado contra la construcción de la nación. Sin embargo, Torri desafió esta corriente

³⁰² Alfonso Reyes, *Obras completas: Visión de Anabuac, Las Vísperas de España, Calendario*, ob. cit., p. 323.

³⁰³ Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, op. cit., p. 71.

y escribió un libro auténtico, que rebasa, como afirma Siles, cualquier clasificación genérica o tipología literaria:

[...] cultiva una estética de «lo mínimo» típicamente vanguardista y señala un nuevo rumbo en el campo de la experimentación literaria. En su primer libro incluye textos que rebasan las clasificaciones categóricas y modifican las expectativas de lectura generadas por el título. Ensayo estrategias de ruptura expresadas en el tratamiento de temas y formas novedosas: sus composiciones fundan la genealogía del microrrelato en el siglo XX.³⁰⁴

Torri, incuestionablemente, da carta de residencia al microrrelato. Importa, así pues, escudriñar su obra con atención, pues en ella puede apreciarse claramente la estabilidad del movimiento de las fronteras genéricas y la constante de una propuesta estética específica, una especie de establecimiento de todo lo que el Modernismo removió y preanunciaron las vanguardias, como si las hojas del árbol que, tras sacudirse, flotan en el aire, hubieran por fin alcanzado tierra y quedado extendidas sobre el césped. La obra de Julio Torri, con quien empieza en realidad la historia del microrrelato en Hispanoamérica, surge, como se ha dicho, en medio de las vanguardias poéticas, sin que pueda considerarse una figura central de las mismas, aunque *Ensayos y poemas* sea una obra revolucionaria. La razón por la que Torri pasa un poco desapercibido, se debe en gran manera a que la figura central del Ateneo de la Juventud era Alfonso Reyes, creador de una vasta obra que eclipsó todo lo que había a su alrededor o, por lo menos, no dejó que pudiera ser apreciado en su justa dimensión. Torri era un escritor importante, sí, pero no como Alfonso Reyes, cuya obra literaria (que incluye ensayo, narrativa, crónica y, por supuesto, poesía) ocupó toda la atención de la crítica y se convirtió en la voz literaria hegemónica de ese momento. Ahora bien, Torri, que había leído atentamente no sólo a los escritores nacionales, sino que también estaba puntualmente informado de lo que sucedía en el extranjero (no olvidemos que es el autor de un libro dedicado a la *Literatura española*), proscribía

³⁰⁴ Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 78.

de *Ensayos y poemas* aquello que la literatura latinoamericana ponderaba en ese momento: la grandiosidad y la monumentalidad de las obras. Torri, por el contrario, enfatiza lo marginal, la nota al paso, lo fragmentario, lo poco elaborado, no la construcción verbal monumental y solidamente elaborada que estaban haciendo otros poetas y escritores, como el propio Alfonso Reyes con su *Ifigenia cruel* o Huidobro con *Altaçor*.

Gracias en gran manera a la obra de Torri se empezó a tener el gusto, en una parte de la literatura mexicana e hispanoamericana en general, por lo demasiado breve. La muestra de ello la podemos encontrar en otro escritor que ha pasado desapercibido por la crítica especializada, Mariano Silva y Aceves, hacedor de unos textos breves que bien cabrían en la categoría de microrrelatos, pero también en la de prosas poéticas o poemas en prosa, según la perspectiva con que se les mire. En *Animula* (1920) y *Campanitas de plata* (1925), libro este último destinado a lectores niños, aparecen la mayoría de los textos breves de Silva y Aceves, enmarcados como poemas en prosa, aunque, bien analizados, pueden ser catalogados como microrrelatos. En *Campanitas de plata* se recogen los que quizáá sean sus microrrelato más famosos, como “El componedor de cuentos”, “El bastón cobarde” y “Mi tío el armero”, que reproducimos:

El componedor de cuentos

Los que echaban a perder un cuento bueno o escribían uno malo lo enviaban al componedor de cuentos. Éste era un viejecito calvo, de ojos vivos, que usaba unos anteojos pasados de moda, montados casi en la punta de la nariz, y estaba detrás de un mostrador bajito, lleno de polvosos libros de cuentos de todas las edades y de todos los países.

Su tienda tenía una sola puerta hacia la calle y él estaba siempre muy ocupado. De sus grandes libros sacaba inagotablemente palabras bellas y aun frases enteras, o bien cabos de aventuras o hechos prodigiosos que anotaba en un papel blanco y luego, con paciencia y cuidado, iba engarzando esos materiales en el cuento roto. Cuando terminaba la compostura se leía el cuento tan bien que parecía otro.

De esto vivía el viejecito y tenía para mantener a su mujer, a diez hijos ociosos, a un perro irlandés y a dos gatos negros.³⁰⁵

*

El bastón cobarde

Cuando el bastón salía de las manos temblorosas del abuelo era para quedarse firme en un rincón, siempre lejos del ruido y de las gentes. En la calle se animaba un poco más, pero nunca azotaba a un perro ni hacía rodar por el suelo una hoja de árbol.

Era un bastón sin mucha gracia, con el puño encorvado y lo demás rígido y recto. Siempre que lo buscaban para amenazar a alguien, andaba perdido, como si tuviera miedo.³⁰⁶

*

Mi tío el armero

Mientras sus pequeños nietos gritan asomados a una gran pila redonda, en el patio humilde que decora un añoso limonero; mientras dos palomas blancas se persiguen con amor entre las macetas que lucen al sol las anchas hojas y las flores vivas de sus malvas; en tanto que la cabeza noble de “La Estrella”, su yegua favorita, aparece por encima de la carcomida puerta del corral, mi tío el armero, enamorado eterno de las pistolas finas, bajo el ancho portalón, levanta a contra luz, con elegancia, el cañón de un rifle que está limpiando devotamente, y mete por allí el ojo sagaz.³⁰⁷

No es arriesgado afirmar que Mariano Silva y Aceves, junto con Torri, pertenece a esta generación de escritores que arraigan su escritura en lo ultrabreve, en Latinoamérica, y abren paso a quienes serán considerados como los escritores que después consolidarán la escritura del microrrelato: Juan José Arreola y Augusto Monterroso.

En el caso de Luis Vidales (1900-1990), también poeta, que se identifica asimismo con el movimiento de creación del poema en prosa y del microrrelato, puede apreciarse cómo su acercamiento a lo cotidiano, lo prosaico y lo coloquial origina formas expresivas elásticas que permiten la contaminación de géneros entre sí, como explica Epple:

³⁰⁵ Mariano Silva y Aceves, *Un universo lejano*, México, FCE, 1987, p. 364.

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 363.

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 358.

Luis Vidales, cuya obra se caracterizó por incorporar a la estética de vanguardia una percepción de los registros de la cotidianidad, lo prosaico y lo coloquial, definió una postura muy parecida a la del *flâneur* baudelariano:

He aquí otra fuente de mi inspiración: la calle. No sé qué pasaría si la gente supiera cuánto le debo: cuánto la plagio. ¡Cuántas veces un poema se hace en mí por un rasgo, una chispa de algo que oigo al pasar! Es esto una influencia rotunda en mi poesía. Alguna vez dije que no hay espectáculo igual, ni más barato, sin boleto de entrada, que este que nos proporciona el actor humano en su trasiego habitual.³⁰⁸

El libro *Suenan timbres*, de 1926, contiene muchos microrrelatos que empiezan actualmente a ser valorados en toda su dimensión estética, pues antes no pasaron de ser tenidos como meros «ejercicios de estilo» o notas que el autor escribió en sus momentos de ocio, sin ninguna pretensión literaria o estética. Epple, de nuevo, lo confirma:

El libro *Suenan timbres* (1926) de Luis Vidales, texto fundacional de la minificción colombiana, es un libro misceláneo que incluye poemas líricos, epígrafes, sentencias, apólogos y greguerías, aunque la mayor parte del corpus contiene minificciones propiamente tales. El narrador es consciente de estar explorando una nueva forma de escritura en proceso de decantarse como nuevo género: “Contra lo que pueda creerse mi renovación poética comenzó por la prosa... Ni cuento ni poema en prosa, algo así como un nuevo género, pero sin pretensiones de serlo.”³⁰⁹

Un ejemplo claro de los textos mínimos de Vidales es el titulado “Los dos gatos”, incluido en su *Antología poética*, con lo cual se enfatiza el hecho de considerarlo parte de su obra lírica y no narrativa. Sin embargo, el texto puede leerse pertinentemente como un microrrelato:

El gato y su sombra. Son dos gatos –pero en la realidad no es más que uno. Esto me explica la divinidad. La sombra es un gato más enigmático. Es más gato. Así debieran ser

³⁰⁸ Juan Armando Epple, «Orígenes de la minificción», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, *op. cit.* p. 130.

³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 132.

todos los gatos. Untados a la pared. Sería bello verlos andar. Entonces tampoco podría dejar un gato arqueado de señal hasta donde he leído. Pero podría detenerlo en la pared y fijarle debajo un pequeño tomito de almanaque. Un almanaque es un pequeño tratado de filosofía. He intentado hacer una definición. ¡Es tan peligroso! Pero –afortunadamente para mí– el gato ha desbaratado mis ideas –de un salto– y se ha echado en la poltrona –sobre su sombra.

De un envoltorio de piel –que parece como si una mujer lo hubiera dejado sobre la poltrona– sube una musiquilla constipada.

Ahora ha quedado en silencio. He visto la musiquilla desteñirse en el aire como un color.³¹⁰

6.3. Las vanguardias: Huidobro, Vallejo, Neruda, etc.

Con la llegada de las vanguardias literarias, surgidas en Europa y principalmente en Francia, la expansión de estos movimientos sacude todos los entramados del lenguaje para crear nuevas formas expresivas acordes a las nuevas realidades y la sentimentalidad de la época, influidas en ocasiones por las circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales concretas, como la Primera Guerra Mundial o la Revolución Rusa de Octubre. La vanguardia en Hispanoamérica fue una etapa de gran regeneración del lenguaje poético gracias a la llegada e incidencia de los *ismos*, incluso con la creación de algunos propios de Hispanoamérica, como ya referimos anteriormente. Serán, pues, las vanguardias poéticas las que estimulen el interés de los escritores que darán continuidad al proyecto iniciado por los modernistas en cuanto al desarrollo del poema en prosa, primero, y del microrrelato, después. No corresponderá, por tanto, a los narradores el impulso y consolidación del cambio, sino, una vez más, a los poetas, significativamente a los mismos que estuvieron implicados en la regeneración y proliferación del poema en prosa. Los vanguardistas hispanoamericanos más notables son Vicente Huidobro, Pablo Neruda, César Vallejo y Jorge Luis Borges. Todos ellos utilizaron, curiosamente, formas breves, ambiguas, híbridas y a caballo entre la prosa y la poesía, de ahí que algunos de sus textos breves puedan ser considerados poemas en prosa o microrrelatos, según desde qué perspectiva se les analice. Al esbozar la evolución de este género, Guillermo Siles menciona, por ejemplo, la

³¹⁰ Luis Vidales, *Antología poética*, Colombia, Universidad Externado de Colombia, 2006, p. 19.

importancia que tendrá el poeta Huidobro, considerado por Paz, aclara el propio Siles, el iniciador de la vanguardia hispanoamericana, junto a otros poetas ya mencionados anteriormente:

En cuanto a la vanguardia [...] es importante, al trazar la genealogía del microrrelato, tener en cuenta las construcciones narrativas breves del chileno Vicente Huidobro, las de Arqueles Vela (*El café de nadie*, 1923), las prosas de Ramón López Velarde y Alfonso Reyes (México) y las del argentino Macedonio Fernández.³¹¹

Como se ha dicho en el capítulo anterior, la historia del microrrelato está entañada en la del poema en prosa y es casi inseparable de ésta; por eso, interesa tanto estudiar estos dos tipos de manifestaciones literarias donde el problema de la distinción de géneros se acentúa, fundiéndose y convirtiéndose en un solo magma expresivo con diversos puntos de irradiación estética, un pie en lo lírico y otro en lo ficcional. Los dos movimientos literarios en donde existe esta honda transformación serán el Modernismo y las vanguardias, siendo el Modernismo el primer cónclave de concepción de este género. Lo escribe así Lagmanovich: “Si buscamos antecedentes, no hemos de remontarnos más que a los años del Modernismo hispanoamericano y español, vinculado con la última fase del movimiento europeo del simbolismo.”³¹²

El Romanticismo, anterior al Modernismo, y luego la etapa postvanguardista, son fases asimismo importantes, como hemos destacado *supra*, porque muestran, por una parte, los sedimentos primigenios (en el caso del Romanticismo) y, por la otra, la consolidación genérica (en el caso del postvanguardismo); pero, en realidad, donde más se percibe este proceso de desprendimiento genérico del microrrelato (devenido del poema en prosa) es durante la transición modernismo-vanguardista, de ahí que sea en la obra de estos poetas referidos donde

³¹¹ Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano*, *op. cit.*, pp. 65-66.

³¹² David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e Historia*, *op. cit.*, p 16.

se evidencie mayormente la evolución y el desprendimiento mencionados, incluso la confusión y ambigüedad genérica. En efecto, y conviene insistir en ello, fueron los poetas vanguardistas, otra vez ellos, quienes impulsaron la transformación del lenguaje y el establecimiento de nuevas formas estilísticas, y no los narradores. Sobre la época vanguardista y su importancia en la estabilidad del género, Lagmanovich vuelve a hacer precisiones de indudable interés:

Es una época de importante experimentación y de febriles innovaciones caracterizada por la aparición de numerosas escuelas o tendencias literarias [...]

Donde más se notan las innovaciones vanguardistas es en el verso, tal vez por haber sido –desde el Renacimiento hasta el Modernismo inclusive- la forma literaria que impuso más severas normas a sus cultores [...] La vanguardia barre con estas especificaciones e impone el verso libre, los ritmos contradictorios, el frecuente abandono de la rima, el rechazo de la puntuación y el acceso a la poesía de las voces de la calle y de la conversación informal [...] Mas a pesar de este predominio de la creatividad poética, los vientos del cambio no dejan asimismo de sacudir la prosa, que busca nuevas formas literarias igualmente tocadas por el afán de renovación. Hay poetas que innovan en la prosa y hay prosistas que, sin cultivar la poesía, intentan nuevos caminos.³¹³

Por eso, resulta sustancial conceder a los poetas la titularidad en la fundación del nuevo género, aunque después haya sido abanderado más por los narradores, quienes aprovecharon los hallazgos de los primeros.

En Vicente Huidobro, por ejemplo, se despliegan estas premisas. Poeta experimental, autor de un poemario que es clímax del vanguardismo hispanoamericano de principios del siglo pasado, *Altazor*, Huidobro es creador de una gran cantidad de textos en los que puede fácilmente apreciarse la disolución de los límites genéricos. En efecto, Huidobro no solo es autor de un libro de poemas en prosa, como *Temblor de cielo*, ya aludido en el capítulo relacionado con la historia del poema en prosa, sino también de otros textos cortos antologados en sus obras

³¹³ *Ibíd.*, p. 176.

completas, en las que se integran obras teatrales y novelas, además de poemas y composiciones diminutas, escritos por el autor en los años veinte del siglo pasado, que, según Lagmanovich, dan cabal testimonio de la situación literaria de su época, ya que “la propensión lúdica característica de la vanguardia, así como el humor tendente al absurdo, identifican al ‘cuento en miniatura’ huidobriano, o microrrelato, como un perfecto ejemplo de la situación literaria de su tiempo.”³¹⁴ El crítico argentino pone como muestra el texto “Tragedia”, que constituye un buen ejemplo de la poética huidobriana de lo mínimo:

María Olga es una mujer encantadora. Especialmente la parte que se llama Olga. Se casó con un mocetón grande y fornido, un poco torpe, lleno de ideas honoríficas, reglamentadas como árboles de paseo.

Pero la parte que ella casó era su parte que se llamaba María. Su parte Olga permanecía soltera y luego tomó un amante que vivía en adoración ante sus ojos.

Ella no podía comprender que su marido se enfureciera y le reprochara infidelidad. María era fiel, perfectamente fiel. ¿Qué tenía él que meterse con Olga? Ella no comprendía que él no comprendiera. María cumplía con su deber, la parte Olga adoraba a su amante.

¿Era ella culpable de tener un nombre doble y de las consecuencias que esto puede traer consigo?

Así, cuando el marido cogió el revólver, ella abrió los ojos enormes, no asustados, sino llenos de asombro, por no poder entender un gesto tan absurdo.

Pero sucedió que el marido se equivocó y mató a María, a la parte suya, en vez de matar a la otra. Olga continuó viviendo en brazos de su amante, y creo que aún sigue feliz, muy feliz, sintiendo sólo que es un poco zurda.³¹⁵

También “La joven del abrigo largo” es un microrrelato emblemático de Huidobro, que ha sido recogido por Lagmanovich en su *Antología del microrrelato hispánico*:

Cruza todos los días la plaza en el mismo sentido.

Es hermosa. Ni alta ni baja, tal vez un poco gruesa. Grandes ojos, nariz regular, boca madura que azucara el aire y no quiere caer de la rama.

³¹⁴ Ibíd., pp. 182-183.

³¹⁵ Vicente Huidobro, *Vicente Huidobro en breve*, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago, 2001, p. 21.

Sin embargo, tiene un gesto amargado y siempre lleva un abrigo largo y suelto. Aunque haga un calor excepcional. Esta prenda no cae jamás de su cuerpo. Invierno y verano, más grueso o más delgado, siempre el sobretodo como escondiendo algo. ¿Es que ella es tímida? ¿Es que tiene vergüenza de tanta calle inútil?

¿Ese abrigo es la fortaleza de un secreto sentimiento de inferioridad? No sería nada raro. Por eso tiene un estilo arquitectónico que no sabría definir, pero que, seguramente, cualquier arquitecto conoce.

Tal vez tiene el talle muy alto o muy bajo, o no tiene cintura. Tal vez quiere ocultar un embarazo, pero es un embarazo demasiado largo, de algunos años. O será para sentirse más sola o para que todas sus células puedan pensar mejor. Saborea un recuerdo dentro de ese claustro lejos del mundo.

Acaso quiere sólo ocultar que su padre cometió un crimen cuando ella tenía quince años.³¹⁶

Aunque con un experimentalismo más moderado que el de Huidobro o el Vallejo de la primera etapa, en parte por su acercamiento a lo social y lo político, Pablo Neruda también se aproxima y practica la estética de lo brevísimo. Muchos de sus poemas de *Residencia en la tierra* pueden considerarse fuentes que alimentarán el salto al microrrelato, sobre todo los cinco poemas en prosa que aparecen en la primera *Residencia*. En “Comunicaciones desmentidas” tenemos un ejemplo claro de esta disolución genérica:

Aquellos días extraviaron mi sentido profético, a mi casa entraban los coleccionistas de sellos, y emboscados, a altas horas de la estación, asaltaban mis cartas, arrancaban de ellas besos frescos, besos sometidos a una larga residencia marina, y conjuros que protegían mi suerte con ciencia femenina y defensiva caligrafía.

Vivía al lado de otras casas, otras personas y árboles tendiendo a lo grandioso, pabellones de follaje pasional, raíces emergidas, palas vegetales, cocoteros directos, y en medio de estas espumas verdes, pasaba con mi sombrero puntiagudo y un corazón por completo novelesco, con tranco pesado de esplendor, porque a medida que mis poderes se roían, y destruidos en polvo buscaban simetría como los muertos en los cementerios, los lugares conocidos, las extensiones hasta esa hora despreciadas, y los rostros que como plantas lentas brotaban, en mi abandono, variaban a mi alrededor con terror y sigilo, como cantidades de hojas que un otoño súbito trastorna.

³¹⁶ David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2005, p. 61.

Loros, estrellas, y además el sol oficial, y una brusca humedad, hicieron nacer en mí un gusto ensimismado por la tierra y cuanta cosa la cubría, y una satisfacción de casa vieja por sus murciélagos, una delicadeza de mujer desnuda por sus uñas, dispusieron en mí como de armas débiles y tenaces de mis facultades vergonzosas, y la melancolía puso su estría en mi tejido, y la carta de amor, pálida de papel y temor, sustrajo su araña trémula que apenas teje y sin cesar desteje y teje. Naturalmente, de la luz lunar, de su circunstancial prolongación, y más aún, de su eje frío, que los pájaros (golondrinas, ocas) no pueden pisar ni en los delirios de la emigración, de su piel azul, lisa, delgada y sin alhajas, caí hacia el duelo, como quien cae herido de arma blanca. Yo soy sujeto de sangre especial, y esa substancia a la vez nocturna y marítima me hacía alterar y padecer, y esas aguas subcelestes degradaban mi energía y lo comercial de mi disposición.

De ese modo histórico mis huesos adquirieron gran preponderancia en mis intenciones: el reposo, las mansiones a la orilla del mar me atraían sin seguridad, pero con destino, y una vez llegado al recinto, rodeado del coro mudo y más inmóvil, sometido a la hora postrera y sus perfumes, injusto con las geografías inexactas y partidario mortal del sillón de cemento, aguardo el tiempo militarmente, y con el florete de la aventura manchado de sangre olvidada.³¹⁷

Resulta interesante señalar que este texto fue incluido en la antología del poema en prosa de Jesse Fernández, pero no así en la antología del microrrelato hispánico de David Lagmanovich, quien ni siquiera menciona a Neruda como uno de los practicantes del género, aun cuando es evidente que “Comunicaciones desmentidas” es un texto con características ficcionales tan marcadas que invita a emparentarlo más bien con el género del microrrelato que con el poema en prosa.

Con César Vallejo el poema en prosa alcanza su madurez. Vallejo, con *Trilce*, abrió puertas hacia nuevas formas expresivas por tratarse de uno de los libros más vanguardistas de Hispanoamérica junto con *Altazor*, de Huidobro. En efecto, si alguien removió las estructuras de la lengua, tal vez al mismo nivel que lo hiciera Darío en el Modernismo, fue César Vallejo. Toda su obra poética es una transgresión del *establishment* lingüístico. Por eso, la obra de Vallejo es fundamental para entender los nuevos movimientos poéticos que llegarían después, incluido el

³¹⁷ Pablo Neruda, *Obra poética, I*, Santiago de Chile, Editorial Cruz del Sur, 1947, pp. 65-66.

coloquialismo, que no se entiende sin Vallejo, Neruda y Girondo. Uno de estos ejemplos es “La violencia de las horas”:

Todos han muerto.

Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo.

Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: “¡Buenos días, José! ¡Buenos días, María!”.

Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió, a los ocho días de la madre.

Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la criada de oficio, la honrosísima mujer.

Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía al sol de la mañana, sentado ante la puerta del hojalatero de la esquina.

Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién.

Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas, de quien me acuerdo cuando llueve y no hay nadie en mi experiencia.

Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, en el mes de agosto de años sucesivos.

Murió el músico Méndez, alto y muy borracho, que solfeaba en su clarinete tocatas melancólicas, a cuyo articulado se dormían las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

Murió mi eternidad y estoy velándola.³¹⁸

En Vallejo, como se vio en el capítulo dedicado al poema en prosa, la distinción genérica de un texto nace desde el fondo de la pulsión poética, aunque en sus aspectos formales pueda tener, sin duda, rasgos más característicos del género narrativo. Los especialistas e incluso los simples curiosos, han reconocido, en textos que antes se catalogaban como un poema breve o en prosa, un microrrelato ultracorto. Alberto Manguel, el reconocido escritor argentino, en una selección que hizo de microrrelatos, seleccionó este brevísimo de Vallejo:

³¹⁸ Clayton Eschelman y José Rubia Barcia, *The Complete Posthumous Poetry*, California, University of California Press, 1978, p. 5.

Salgo a la calle y hay calle. Me echo a pensar y hay siempre pensamiento. Esto es desesperante.³¹⁹

Por su parte, Valeria Correa, en su reconocida entrega “El microrrelato de los viernes”, seleccionó este otro:

Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar.³²⁰

De esta manera, textos que antes eran considerados poemas, pasan después a ser catalogados como brevísimos microrrelatos, precisamente porque en ellos se encuentran los rasgos que definen este tipo de formas literarias: la brevedad, la sorpresa, la ironía, ese algo que nos inquieta al leerlos y nos induce a buscar completarlos más allá de los significados que encierran sus escasas líneas.

Un autor que aún no ha recibido la atención crítica adecuada es Girondo. Si bien escribió su obra más vanguardista, *En la Masmédula*, en 1954, ya a considerable distancia de la fase álgida de las vanguardistas, Girondo es autor de varios libros, entre ellos *Espantapájaros*, conformado por poemas en prosa y, también, narraciones que bien podrían ser consideradas microrrelatos. Precisamente Guillermo Siles menciona, junto a César Vallejo, a Oliverio Girondo como un antecedente fundamental en la etapa de formación del nuevo género:

Espantapájaros (al alcance de todos), de 1932, de Girondo, es un antecedente fundamental del microrrelato por el hecho de poner en acción una serie de mecanismos alejados de los cánones establecidos y anticipar estrategias utilizadas por Julio Cortázar en *Historias de*

³¹⁹ César Vallejo, <http://narrativabreve.com/2013/08/microrrelatos-escondidos.html> Fecha de última consulta: 6 de febrero de 2017.

³²⁰ César Vallejo, <https://airenuestro.com/2014/07/04/el-microrrelato-de-los-viernes-microrrelatos-de-madres-y-padres/> Fecha de última consulta: 6 de febrero de 2017.

cronopios y de famas —específicamente las relaciones entre el texto 18 y «Las instrucciones para llorar»» [...]

Y agrega que:

Espantapájaros almacena elementos narrativos en la mayor parte de sus textos, cuya materia resulta insuficiente para alcanzar el estatuto de formas canónicas como el cuento, pero que tampoco funcionan estrictamente como poemas en prosa.³²¹

Como ya indicamos en el capítulo concerniente al poema en prosa, los textos de Gironde pueden inscribirse en ambos géneros, dependiendo de que, entre sus elementos constitutivos, prevalezca más lo lírico que lo narrativo. Acaso por atender más al componente lírico, David Lagmanovich no incluyó a Gironde entre los precursores del microrrelato en Hispanoamérica, aunque un número significativo de sus poemas en prosa sean, desde la óptica del nuevo género, considerados microrrelatos. El poema 3 de *Espantapájaros* así lo confirma:

Nunca he dejado de llevar la vida humilde que puede permitirse un modesto empleado de correos. ¡Pues! mi mujer —que tiene la manía de pensar en voz alta y de decir todo lo que le pasa por la cabeza— se empeña en atribuirme los destinos más absurdos que pueden imaginarse.

Ahora mismo, mientras leía los diarios de la tarde, me preguntó sin ninguna clase de preámbulos:

«¿Por qué no abandonaste el gato y el hogar? ¡Ha de ser tan lindo embarcarse en una fragata!... Durante las noches de luna, los marineros se reúnen sobre cubierta. Algunos tocan el acordeón, otros acarician una mujer de goma. Tú fumas la pipa en compañía de un amigo. El mar te ha endurecido las pupilas. Has visto demasiados atardeceres. ¿Con qué puerto, con qué ciudad no te has acostado alguna noche? ¿Las velas serán capaces de brindarte un horizonte nuevo? Un día en que la calma ya es una maldición, bajas a tu cucheta, desanudadas un pañuelo de seda, te ahorcas con una trenza de mujer».

Y no contenta con hacerme navegar por todo el mundo, cuando hace dieciséis años que estoy anclado en el correo:

³²¹ Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano*, op. cit., pp. 88 y 91.

«¿Recuerdas las que tenía cuando me conociste?... En ese tiempo me imaginaba que serías soldado y mis pezones se incendiaban al pensar que tendrías un pecho áspero, como un felpudo.

»Eras fuerte. Escalaste los muros de un monasterio. Te acostaste con la abadesa. La dejaste preñada. ¿A qué tiempo, a qué nación pertenece tu historia?... Te has jugado la vida tantas veces, que posees un olor a barajas usadas. ¡Con qué avidez, con qué ternura yo te besaba las heridas! Eras brutal. Eras taciturno. Te gustaban los quesos que saben a verija de sátiro... y la primera noche, al poseerme, me destrozaste el espinazo en el respaldo de la cama».

Y como me dispusiera a demostrarle que lejos de cometer esas barbaridades, no he ambicionado, durante toda mi existencia, más que ingresar en el Club Social de Vélez Sársfield:

«Ahora te veo arrodillado en una iglesia con olor a bodega.

»Mírate las manos; sólo sirven para hojear misales. Tu humildad es tan grande que te avergüenzas de tu pureza, de tu sabiduría. Te hincas, a cada instante para besar las hojas que se quejan y que suspiran. Cuando una mujer te mira, bajas los párpados y te sientes desnudo. Tu sudor es grato a las prostitutas y a los perros. Te gusta caminar, con fiebre, bajo la lluvia. Te gusta acostarte, en pleno campo, a mirar las estrellas...

»Una noche –en que te hallas con Dios– entras en un establo, sin que nadie te vea, y te estiras sobre la paja, para morir abrazado al pescuezo de alguna vaca...»³²²

Jorge Luis Borges fue, de todos, el poeta más conservador, aunque la revolución que trajo no fue de lenguaje, sino de visión de la realidad literaria, distinta a la que se tenía en Latinoamérica; precisamente en ello radica su mayor renovación. Borges fue esencialmente un poeta y, desde ese prisma, desplazó su mirada a otras geografías literarias, entre ellas el cuento y el ensayo, que estuvieron generalmente fundidos y entremezclados. Como es sobradamente conocido, su obra no se caracteriza por la abundancia, sino por la brevedad. El que piensa en Borges, piensa en un escritor mesurado, de un estilo conciso y depurado, que siempre se inclinó por las formas breves (el cuento, la poesía y el ensayo) y que creó una literatura que, en más de un sentido, también fue transgresora. Uno de sus textos emblemáticos, considerado prosa poética para algunos, poema en prosa para otros y microrrelato incluso para terceros, es su clásico “Borges y yo”.

³²² Oliverio Girondo, *Obra completa*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1999, p. 80.

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico.

Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo xviii, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.

Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre.

Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.³²³

Otros cuentos borgianos, brevísimos, se han erigido como los más reconocidos del autor a la hora de demostrar su relevancia en este género. Se trata de “Nota para un cuento fantástico” y “La trama”, ambos microrrelatos inscritos en una línea escritural que ha perdurado con el tiempo e incluso ha definido mucha de la producción microrrelatista de los escritores posteriores: la de la literatura fantástica, intertextual, rica en referencias literarias y librescas, culta y que apela a la inteligencia del lector.

³²³ Jorge Luis Borges, «El hacedor», en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 808.

Nota para un cuento fantástico

En Wisconsin o en Texas o en Alabama los chicos juegan a la guerra y los dos bandos son el Norte y el Sur. Yo sé (todos lo saben) que la derrota tiene una dignidad que la ruidosa victoria no merece, pero también sé imaginar que ese juego, que abarca más de un siglo y un continente, descubrirá algún día el arte divino de destejer el tiempo o, como dilo Pietro Damiano, de modificar el pasado.

Si ello acontece, si en el decurso de los largos juegos el Sur humilla al Norte, el hoy gravitará sobre el ayer y los hombres de Lee serán vencedores en Gettysburg en los primeros días de julio de 1863 y la mano de Donne podrá dar fin a su poema sobre las transmigraciones de un alma y el viejo hidalgo Alonso Quijano conocerá el amor de Dulcinea y los ocho mil sajones de Hastings derrotarán a los normandos, como antes derrotaron a los noruegos, y Pitágoras no reconocerá en un pórtico de Argos el escudo que usó cuando era Euforbo.³²⁴

La trama

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de la estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡Tú también, hijo mío! Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): ¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.³²⁵

6.4. La fórmula ATM: Arreola, Torri y Monterroso.

El estudioso del microrrelato Lauro Zavala es el creador de la fórmula ATM: Arreola, Torri y Monterroso, pero es necesario considerar a Torri (de quien ya se habló anteriormente) como un precursor importante de lo que después consolidarían los otros dos autores, quienes pertenecen a una generación posterior. En cualquier caso, las obras de Arreola y Monterroso, aunque distintas, instituyen en Hispanoamérica la práctica de la escritura ultrabreve.

³²⁴ David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico, op. cit.*, p. 78.

³²⁵ *Ibíd.*, p. 79

La obra completa de Arreola nos descubre a un escritor que oscilará entre el cuento de extensión tradicional y los cuentos brevísimos, algunos de ellos cercanos al aforismo o a la imagen poética, como su clásico: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de sus apariciones”. Los temas de Arreola casi siempre se acercan a lo fantástico, de ahí que uno de sus libros medulares sea su *Bestiario*, como sucede con Julio Cortázar, otro de los grandes microrrelatistas latinoamericanos, especialmente con sus *Historias de cronopios y de famas*. Arreola fue un escritor que ocupó, dentro del canon de la literatura mexicana, un puesto especial, pese a que su escritura no frecuentó los modelos hegemónicos, como la novela, la poesía e incluso el ensayo. Arreola escribió más bien textos fragmentarios, tanto que incluso *La feria*, su novela más reconocida, está entretrejida de fragmentos. Sin embargo, Arreola ocupó un lugar preponderante en las letras mexicanas y contribuyó decisivamente a que la escritura ultracorta fuera también valorada como una parte importante de la literatura nacional y en lengua española. Sus textos breves pronto empezaron a permear las vertientes escriturales de otros escritores y tuvieron como características la ironía, la gracia, la brevedad e, incluso, el divertimento. Puede verse así en dos de sus cuentos más reconocidos y antologados en las compilaciones de microrrelato:

Teoría de Dulcinea

En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta. Prefirió el goce manual de la lectura, y se congratulaba eficazmente cada vez que un caballero andante embestía a fondo uno de esos vagos fantasmas femeninos, hechos de virtudes y faldas superpuestas, que aguardan al héroe después de cuatrocientas páginas de hazañas, embustes y despropósitos.

En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva. Con cualquier pretexto entraba al aposento y lo invadía con un fuerte aroma de sudor y de lana, de joven mujer campesina recalentada por el sol.

El caballero perdió la cabeza, pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se echó en pos a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía. Caminó muchas

leguas, alanceó corderos y molinos, desbarbó unas cuantas encinas y dio tres o cuatro zapatetas en el aire.

Al volver de la búsqueda infructuosa, la muerte le aguardaba en la puerta de su casa. Sólo tuvo tiempo para dictar un testamento cavernoso, desde el fondo de su alma reseca. Pero un rostro polvoriento de pastora se lavó con lágrimas verdaderas, y tuvo un destello inútil ante la tumba del caballero demente.³²⁶

*

Libertad

Hoy proclamé la independencia de mis actos. A la ceremonia sólo concurrieron algunos deseos insatisfechos, dos o tres actitudes desmedradas. Un propósito grandioso que había ofrecido venir envió a última hora su excusa humilde. Todo transcurrió en un silencio pavoroso.

Creo que el error consistió en la ruidosa proclama: trompetas y campanas, cohetes y tambores. Y para terminar, unos ingeniosos juegos de moral pirotécnica que se quedaron a medio arder.

Al final me hallé a solas conmigo mismo. Despojado de todos los atributos de caudillo, la medianoche me encontró cumpliendo un oficio de mera escribanía. Con los últimos restos del heroísmo emprendí la penosa tarea de redactar los artículos de una dilatada constitución que presentaré mañana a la asamblea general. El trabajo me ha divertido un poco, alejando de mi espíritu la triste impresión del fracaso.

Leves e insidiosos pensamientos de rebeldía vuelan como mariposas nocturnas en torno de la lámpara, mientras sobre los escombros de mi prosa jurídica pasa de vez en cuando un tenue soplo de marsellesa.³²⁷

La escritura de Monterroso (incluso la ensayística) está fuertemente influenciada por la presencia de los escritores grecolatinos de manera que siempre tiende a textos ultrabreves con una enseñanza moral (a veces no tan evidente) o a reflexiones en la forma de breves ensayos casi siempre en diálogo con autores antiguos. Su libro paradigmático, *La oveja negra y otras fábulas*, de 1969, es una muestra clara de ello. Hoy convertido en un clásico, *La oveja negra y otras fábulas* representa un hito de la escritura ultracorta en nuestra tradición literaria. Los textos, en efecto,

³²⁶ Lauro Zavala, *Minificción mexicana*, México, UNAM, 2003, p. 42.

³²⁷ *Ibíd.*, p. 45.

son fábulas, pero la pericia de Monterroso los convierte en presencias morales no impermeables a la fina ironía y a la sátira monterrosiana³²⁸. En Monterroso se puede descubrir al escritor fiel a las formas breves de la literatura, incluso fragmentaria, pues todos sus libros son una constante de esta forma escritural que, gracias a este autor y a Arreola, adquiere carta de residencia en las letras hispánicas. Como en el caso de Torri y Arreola, los textos de Monterroso han sido igualmente antologados tanto en compilaciones de poema en prosa como en las antologías del microrrelato. En ocasiones, ciertamente, dichos textos se ajustan a los rasgos definitorios de una u otra categoría; ahora bien, dado que el microrrelato ha evolucionado mucho y ha entrecruzado las fronteras de otros géneros, sin dejar de ser microrrelato propiamente dicho tal como lo advierten los teóricos, en otras ocasiones la ambigüedad se acentúa, por lo que los textos pueden adscribirse a ambos géneros. En *La oveja negra y otras fábulas* pueden encontrarse estas tres tipologías: los textos eminentemente de corte narrativo, los textos que bien podrían etiquetarse como poemas en prosa y los textos cuya ambigüedad facilita la inscripción indistintamente en uno y otro género. Los tres microrrelatos más famosos de Augusto Monterroso son, sin duda:

El dinosaurio

Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí.³²⁹

La oveja negra

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra. Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.³³⁰

³²⁸ Para las modalidades, satírica, humorística e irónica, véase el estudio de Francisca Noguero Jiméñez, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

³²⁹ *Ibíd.*, p. 270.

³³⁰ *Ibíd.*, p. 52.

Vaca

Cuando iba el otro día en el tren me erguí de pronto feliz sobre mis dos patas y empecé a manotear de alegría y a invitar a todos a ver el paisaje y a contemplar el crepúsculo que estaba de lo más bien. Las mujeres y los niños y unos señores que detuvieron su conversación me miraban sorprendidos y se reían de mí, pero cuando me senté otra vez silencioso no podían imaginar que yo acababa de ver alejarse lentamente a la orilla del camino una vaca muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas ni quien le dijera un sentido y lloroso discurso por lo buena que había sido y por todos los chorritos de humeante leche con que contribuyó a que la vida en general y el tren en particular siguieran su marcha.³³¹

La explosión que sobrevendrá después de estos escritores fundacionales, muchos de ellos ya más bien narradores y no poetas, como en el caso de Arreola y Monterroso³³², propició la percepción de que los creadores reales del microrrelato habían sido cuentistas y no poetas. Por tal motivo, parte de la crítica y la teoría del cuento se han volcado en ellos al debatir sobre el naciente género, cuando en realidad ha faltado puntualizar que su origen proviene precisamente de la revolución hecha desde la poesía, primero en el Modernismo, con Rubén Darío y Lugones fundamentalmente, y luego en las vanguardias, con poetas como Huidobro, Neruda, Vallejo y el mismo Borges. Esta percepción se debe en gran manera a la primera teórica-crítica, Dolores Koch, quien advirtió y estableció las primeras coordenadas sobre el naciente género con su tesis doctoral, en la que los autores del microrrelato objeto de estudio fueron esencialmente narradores, en tanto que los poetas estaban escasamente representados. A ello cabe añadir que los microrrelatistas cuentistas (para diferenciarlos de los microrrelatistas poetas) fueron los que más contribuyeron a la consolidación del género en Hispanoamérica (Arreola, Monterroso,

³³¹ *Ibíd.*, p. 61.

³³² “El minicuento es una forma contemporánea no reciente, cuyos precursores son escritores tan importantes como Rubén Darío, Vicente Huidobro, Julio Torri y José Antonio Ramos Sucre y que hasta ahora ha sido estudiada muy pocas veces”, según Violeta Rojo, *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Venezuela, Editorial Equinoccio, 2009, p. 21.

Cortázar), lo que a su vez contribuyó a que se creara la percepción de que habían sido ellos los artífices del nuevo género. Narradores (cuentistas, esencialmente) de diferentes partes de Hispanoamérica como Denevi, el exiliado Max Aub, Virgilio Piñera, Bioy Casares, Edmundo Valadés, Mario Benedetti, Guillermo Samperio, Avilés Fabila, Felipe Garrido, etc., vinieron a engrosar la lista de microrrelatistas; la mayoría de ellos, como puede apreciarse, provenían de las fronteras del cuento y solo unos cuantos, de la poesía.

Este es un punto de inflexión de gran importancia, porque la historia del microrrelato tiene su lugar de origen exactamente igual que la historia del poema en prosa, con la salvedad de que, como es fácilmente observable, luego de su etapa de formación (el Modernismo y las vanguardias), dicha historia es tomada como bastión por los cuentistas, quienes le darán carta de identidad, lo mismo que los teóricos y críticos de la narrativa aprovecharán para iniciar sus análisis e interpretaciones, que culminarán con su definición, delimitación, historia e interpretación, a partir del componente narrativo. Por eso es importante señalar que estas breves historias, tanto la del poema en prosa como la del microrrelato, se hayan centrado sobre todo en la etapa modernista y de vanguardia, precisamente por ser en estas fases donde se produce, y conviene insistir en ello, la gran influencia que ejerció la poesía (principalmente el poema en prosa) en la formación del género microrrelatista, aspecto del que poco se ha hablado en los estudios del género, sobre todo cuando se aborda lo correspondiente a su génesis y evolución. En el siguiente capítulo nos centraremos precisamente en poner de relieve esta ambigüedad (entiéndase como indefinición de fronteras genéricas) existente entre el poema en prosa y el microrrelato; veremos asimismo que los teóricos de la poesía clasifican los textos breves como poemas en prosa, en tanto que los teóricos y críticos de la narrativa como microrrelatos, sin darse cuenta de que en realidad es una zona franca, permeable e híbrida³³³, en la que ambos

³³³ “En todos los estudios sobre minificción hay coincidencia en el reconocimiento de que su característica más evidente es su naturaleza híbrida. La minificción es un género híbrido no sólo en su estructura interna, sino también

géneros se confunden y se funden, salvo en aquellas ocasiones en que contienen más elementos de ficción que líricos, o viceversa, o incluso ambos, de manera que es posible supeditar su clasificación al enfoque analítico que se adopte. Lauro Zavala confirma lo anterior al escribir:

Como ya ha sido señalado en diversas ocasiones, resulta difícil distinguir la escritura de poemas en prosa de la narrativa más 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 poema en prosa.³³⁴

Y Guillermo Siles, al hablar de la hibridez, opina:

La concepción del microrrelato como género híbrido podría objetarse en razón de que otros géneros como el ensayo, el cuento o la novela, a su manera también lo son, ya que ninguno escapa al proceso de contaminación genérica en el transcurso de la historia literaria. Sin embargo, el microrrelato lleva a cabo dichos procesos de manera explícita y los exhibe de modo especial en numerosos textos.³³⁵

Las reflexiones anteriores se suman a lo que Laurián Puerta expresa en su manifiesto:

[...] concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el *minicuento* ha ido formando su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones y las catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en su lenguaje coloquial o poético,

en la diversidad de géneros a los que se aproxima”, apostilla Lauro Zavala, *Cartografía del cuento y la minificción*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2004, p. 73.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 73

³³⁵ Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, *ob. cit.*, pp. 104-105.

siempre tiene un final de puñalada [...] No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas.³³⁶

³³⁶ Laurián Puerta, “Manifiesto”, citado en Edmundo Valadés, «Ronda por el cuento brevísimo», *Revista Puro cuento*, 21 (1990), pp. 28-30.

7. POEMA EN PROSA QUE CUENTA, MICRORRELATO QUE CANTA

7.1. Antecedentes

El poema en prosa y el microrrelato tienen un origen común: son géneros que nacieron del extrañamiento, del alejamiento de otros géneros. El poema en prosa se alejó del verso tradicional, medido e incluso rimado, mientras que el microrrelato, como ya vimos, se distanció del poema en prosa por el incremento de su componente narrativo y su deriva a lo ficcional. Ambas formas textuales buscaron, finalmente, un elemento fundamental en el arte: la libertad. Por eso son, a la vez, géneros híbridos, inestables, ambiguos y, por tanto, tienen en común la disolución, o permeabilidad, de sus fronteras y la apertura hacia otros géneros. Ya vimos que la mayor aportación para estos cambios en el lenguaje se da, por antonomasia, en los poetas. Los poetas han sido los creadores tanto del poema en prosa como del posteriormente llamado microrrelato. En este capítulo, centraremos el análisis en uno de los principales aspectos que caracterizan al poema en prosa, su narratividad, herencia legada por la poesía tradicional y en particular los romances, y veremos cómo esta narratividad evoluciona para hacer surgir al microrrelato, género que a su vez va a contener elementos líricos que lo harán confundirse con los poemas en prosa, dependiendo la demilitación de la labor que ejerza la recepción crítica (de acuerdo a los presupuestos señalados por la teoría de la recepción) para determinar si un mismo texto pertenece a uno u otro género o, incluso, a ambos.

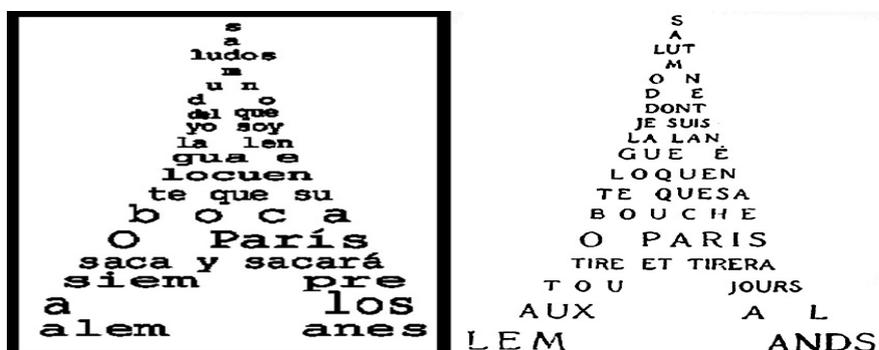
Aunque analizaremos otros rasgos importantes de la distinción genérica entre el poema en prosa y el microrrelato (como su brevedad, sus aspectos fónicos, etc.), consideramos que el rasgo más distintivo que une al poema en prosa y al microrrelato es la narratividad, pues el microrrelato se acerca al poema en prosa gracias a este elemento y, al mismo tiempo, se desplaza del mismo o evoluciona a microrrelato también debido a tal elemento. En este capítulo

exploraremos cómo devino la poesía tradicional en poema en prosa, aludiendo a los antecedentes históricos y a otros elementos importantes (la oralidad, la cultura popular, etc.), para poder determinar el elemento narrativo del poema en prosa (la forma en que este “cuenta”) y dejar seguidamente claro por qué, cuando el poema en prosa derivó hacia el microrrelato, este conservó muchos de sus elementos líricos infiltrados no solo en el aspecto narrativo, sino también en sus componentes rítmicos y en el uso de símiles, metáforas e imágenes.

7.2. Confluencia y evolución

El origen y la evolución del poema en prosa se dan en dos ámbitos que no pueden pasar indiferentes. ¿De dónde surge y cómo ha sido su desarrollo a lo largo del tiempo? Una vía se afana en buscar su parentesco dentro de la tradición o tradiciones literarias a las que se le ve ligado (tanto en lo que interesa a su componente lírico como al narrativo) y, paralelamente, en orientar la búsqueda a la relación de afinidad con otras artes de las cuales sin duda recibió influencia, particularmente de la música y la pintura, cuyo momento álgido coincide con el advenimiento de las vanguardias poéticas, sobre todo por parte de Mallarmé (en el plano de la música) y de Apollinaire (en el de la pintura). De este último poeta conviene destacar sus caligramas, conjunto de palabras destinadas tipográficamente a representar una imagen visual³³⁷.

Uno de sus más emblemáticos poemas (o caligramas) fue el de la Torre Eiffel.



³³⁷ El propio Wallace Stevens, en su conocido ensayo sobre “La relación entre la poesía y la pintura”, en *El ángel necesario: ensayos sobre la realidad y la imaginación*, Madrid, Visor, 1994, p. 74, afirma que sería posible “estudiar la poesía a través del estudio de la pintura o bien que se puede llegar a ser pintor después de haber llegado a ser poeta, por no hablar de desempeñar los dos oficios al mismo tiempo, con la economía del genio, como hizo Blake.”

Las vanguardias poéticas de principios del siglo XX resultaron determinantes para experimentar nuevas formas de expresión poética, contaminando zonas antes inexploradas, sobre todo para una de las líneas poéticas que quedaría rezagada: el parnasianismo, aunque en él se haya inscrito el primer Baudelaire. Aun cuando, en términos formales, la poesía de Baudelaire pudo considerarse “conservadora”, al contrario de la explosión simbólica que significó la publicación de “Una tirada de dados” de Mallarmé³³⁸, la renovación (prevanguardista) del autor de *Pequeños poemas en prosa* se plasmó en los niveles del espíritu de la época y no simplemente formales. Nadie como Baudelaire supo reflejar la crisis por la que atravesaba la Francia decimonónica y fue tal vez esta pulsión la que lo impelió a buscar formas que, aunque no rompían drásticamente con las estructuras poéticas precedentes, sí marcaban una evolución en cuanto a la forma en que se sentía y se expresaba el espíritu de ese momento³³⁹. No siempre, y este es uno de los casos paradigmáticos, la crisis de la realidad afecta a sendos planos del signo: contenido y continente. En el caso de Baudelaire, al menos en su etapa final, ambos planos sufrieron una radical transformación. ¿Por qué Baudelaire elige una forma cercana al cuento, al relato, por un lado, o al aforismo y al epigrama, por otro? El siglo XIX conoció una grave crisis en Francia, debido a la inestabilidad política que padeció todo el continente europeo, que se expandió desde la revolución francesa a las revoluciones de 1848 y el comienzo de los nacionalismos, todo ello incendiado progresivamente por las luchas de clase alentadas por marxistas y anarquistas. Además, se inicia el siglo con una marcada actitud neorromántica, de libertad, que ya de por sí, al menos en lo que respecta al terreno del arte, preparaba un tipo

³³⁸ Esta explosión del simbolismo fue de influencia decisiva para la creación misma de la siguiente corriente literaria: el Modernismo, cuyo principal representante es Rubén Darío. Jacobo Sefamí, en su artículo “Avant-garde and neo-baroque”, *Confluencia*, 2011, vol. 26, issue 2, p. 2, señala la clara influencia que tuvo Mallarmé y el simbolismo francés en el autor de *Azul* (1888), como la tendría también en otro autor español de gran influencia en la época: Antonio Machado. Debido a esta influencia, el Modernismo se puede considerar, también, un puente entre el simbolismo francés y las vanguardias poéticas de principios de la centuria pasada, a su vez influencia decisiva para la consolidación de una gran variedad de expresiones poéticas nuevas, entre ellas el poema en prosa.

³³⁹ Fue Walter Benjamin quien en *Poesía y capitalismo*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1999, señaló este aspecto de la obra de Baudelaire cuando estudió el soneto a “A une passante” y apreció en él no sólo un texto fundacional sino “el amor mismo estigmatizado por la gran ciudad”, esto es, por la crisis que estaba transformando la vida a consecuencia de la era industrial.

especial de artista. La crisis se acentúa a medida que el siglo avanza. Si bien la crisis afectó a todos los órdenes de la vida, sacudió con mayor virulencia el terreno religioso, lo que percibió con extrema desazón el filósofo Kierkegaard, autor de *El concepto de la angustia*, cuya visión del mundo guarda estrecha relación con la de Baudelaire. Escribe al respecto Balderas Vega:

Lutero y Soren Kierkegaard están de acuerdo con este carácter paradójico de la fe: para ambos autores, la fe es paradoja y escándalo, y Cristo es el signo de este escándalo. Para el filósofo danés, la paradoja y el escándalo de la fe radican en que Cristo es el que sufre y muere como hombre, mientras habla y procede como Dios, es el que es y debe ser reconocido como Dios, mientras sufre y muere como un hombre mísero. El hombre queda situado frente a la duda: creer o no creer. Por un lado, es el hombre el que *debe elegir*, por otro, cualquier iniciativa suya queda excluida, porque Dios lo es todo y de Él deriva la fe como don y como tarea; porque las obras son fruto de la fe, y no a la inversa.³⁴⁰

La pérdida de la fe (esta duda radical entre creer y no creer) trajo consigo una nueva forma de ver la realidad, más pesimista y decadente. No en vano resurgieron, de las que se consideraban las ruinas de la filosofía de Hegel, otros dos filósofos de gran influencia en el siglo XIX: Nietzsche y Schopenhauer, quienes, con su visión pesimista de la vida, prepararon también el surgimiento de una nueva filosofía y, para el caso de los poetas, contribuyeron a consolidar la *nueva sentimentalidad* que se venía gestando en la obra de los poetas franceses de ese periodo. En este marco, el poeta más desgarradamente representativo fue sin duda Charles Baudelaire, considerado por ello el principal “poeta maldito”. Un fragmento de su poema XIII (“Las viudas”) transcribe la atmósfera de esta época y del libro:

Dice Vauvenargues que en los jardines públicos hay paseos frecuentados principalmente por la ambición venida a menos, por los inventores desgraciados, por las glorias abortadas, por los corazones rotos, por todas esas almas temblorosas y cerradas en que rugen todavía los últimos suspiros de una tempestad, que se alejan de la insolente mirada de los satisfechos y de los ociosos. En estos refugios umbríos se dan cita los lisiados por la

³⁴⁰ Gonzalo Balderas Vega, *Kierkegaard y la experiencia paradójica de la fe en el Dios de Jesucristo*, México, Universidad Iberoamericana, 2013. p. 69.

vida. A esos lugares, sobre todo, gustan el poeta y el filósofo de dirigir sus ávidas conjeturas. Pasto cierto hay en ellos. Porque si algún paraje desdeñan visitar, es, sobretodo, como insinué hace un momento, la alegría de los ricos. Tal turbulencia en el vacío nada tiene que les atraiga. Por el contrario, siéntense irresistiblemente arrastrados hacia todo lo débil, lo arruinado, lo contristado, lo huérfano. Una mirada experta nunca se engaña. En esas facciones rígidas o abatidas, en esos ojos hundidos y empañados o brillantes con los últimos fulgores de la lucha, en esas arrugas hondas y múltiples, en ese andar tan lento o tan brusco, al instante descifra las innumerables leyendas del amor engañado, de la abnegación incomprensible, de los esfuerzos sin recompensa, del hambre y del frío soportados humilde y silenciosamente.³⁴¹

Cuando las realidades cambian, o se ven inmersas en una crisis significativa, como la que sucedió durante el Renacimiento y posteriormente en lo que fue su reacción más visible, el Barroco, la respuesta más inmediata y espontánea es que las obras de los artistas (algunas veces deliberada y otras inconscientemente) buscan representarla, transformarla o, en ocasiones, simplemente reaccionar ante lo que esa realidad ofrece. Como quien se enfreta a un objeto innominado (como los casos presentados por Saussure en relación a la arbitrariedad del signo lingüístico), de igual modo el artista que se encuentra ante una realidad nueva, buscará nombrarla con los medios y las formas que posee, a veces sin seguir reglas precisas. Cuando no dispone de unas reglas adecuadas y relacionadas con el objeto que intenta nombrar, se valdrá de otras para conseguir su objetivo. Los grandes artistas son aquellos que no sólo se valen de los medios de expresión tradicionales, sino que crean otros nuevos. El caso de Baudelaire es paradigmático, porque evoluciona desde la poesía tradicional, aunque ya se atisba una impronta simbolista desde sus primeros poemas, a nuevos moldes de expresión, entre ellos el poema en prosa, seguramente porque la poesía tradicional, al imponer unas medidas y ritmos específicos, le resultaba insuficiente para expresar la crisis espiritual personal ocasionada, como consecuencia natural, por

³⁴¹ Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, op. cit., p. 12.

la crisis de la época.³⁴² “Cada cual, con su quimera” representa el espíritu de esta época, que Baudelaire padeció y conoció muy bien:

Bajo un amplio cielo gris, en una vasta llanura polvorienta, sin sendas, ni césped, sin un cardo, sin una ortiga, tropecé con muchos hombres que caminaban encorvados.

Llevaba cada cual, a cuestas, una quimera enorme, tan pesada como un saco de harina o de carbón, o la mochila de un soldado de infantería romana.

Pero el monstruoso animal no era un peso inerte; envolvía y oprimía, por el contrario, al hombre, con sus músculos elásticos y poderosos; prendíase con sus dos vastas garras al pecho de su montura, y su cabeza fabulosa dominaba la frente del hombre, como uno de aquellos cascos horribles con que los guerreros antiguos pretendían aumentar el terror de sus enemigos.

Interrogué a uno de aquellos hombres preguntándole adónde iban de aquel modo. Me contestó que ni él ni los demás lo sabían; pero que, sin duda, iban a alguna parte, ya que les impulsaba una necesidad invencible de andar.

Observación curiosa: ninguno de aquellos viajeros parecía irritado contra el furioso animal, colgado de su cuello y pegado a su espalda; hubiérase dicho que lo consideraban como parte de sí mismos. Tantos rostros fatigados y serios, ninguna desesperación mostraban; bajo la capa esplenética del cielo, hundidos los pies en el polvo de un suelo tan desolado como el cielo mismo, caminaban con la faz resignada de los condenados a esperar siempre.

Y el cortejo pasó junto a mí, y se hundió en la atmósfera del horizonte, por el lugar donde la superficie redondeada del planeta se esquivo a la curiosidad del mirar humano.

Me obstiné unos instantes en querer penetrar el misterio; mas pronto la irresistible indiferencia se dejó caer sobre mí, y me quedó más profundamente agobiado que los otros con sus abrumadoras quimeras.³⁴³

³⁴² Luis González del Valle, en «La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España», *Anales de Literatura Española Contemporánea* 28, 3 (2003), p. 346, explica, en uno de sus apartados, la idea temporal de la realidad según el esquema pasado-presente-futuro que se transforma en una crisis y que la refleja, al mismo tiempo que, influenciado por los propios preceptos y poética de Baudelaire, lo grotesco adquiere una dimensión estética. Como lo escribió Oscar Cornago Bernal en la reseña que hiciera de esta obra: “el mundo se aparece como una construcción (artificial), ejercicio de puesta en escena que cuestiona el carácter esencial de la misma “realidad,” y la obra de arte ha de reflejarla en su cualidad ficticia. Estos y otros rasgos son característicos de una nueva sensibilidad cultural, de una concepción distinta de la relación del hombre con la realidad, y por ende de la misma función del arte (nace la figura del intelectual, también la del poeta como mago/vidente/vate). Francia fue sin duda un escenario de avanzadilla para los nuevos tiempos, aunque no podemos olvidar otros autores como Nietzsche, cuya teoría del eterno retorno, de la mano de Eliade, aparece en el estudio, retornando la discusión sobre la tragedia en el siglo XX a raíz de Valle-Inclán; claro que hay otros antecedentes incuestionables, como el Romanticismo alemán, con precursores de la talla de Hölderlin o Novalis. El propio González del Valle, *op. cit.*, p. 70, concluye: “su renovación de una actitud hacia la vida no es menos radical ni tampoco menos importante que su renovación del verso.”

³⁴³ Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, Madrid, Akal Ediciones, 2003, p. 373-374.

En su estudio sobre la poesía de Pablo Neruda, Selena Millares reflexiona sobre este periodo crucial para el desarrollo de la poesía y, específicamente, sobre la posición que ocupaba Baudelaire en tal contexto histórico:

La honda crisis espiritual que signa las postrimerías del siglo XIX se verbaliza en una escritura pesimista y nihilista, amarga y apocalíptica, que se detiene en lo grotesco y deforme, y que entona un tácito lamento por la pérdida de Dios. Invaden el verso visiones tremendistas de la miseria y el horror, de lo fantástico y lo enigmático, y se multiplica la presencia de mitos de la caída y la tiniebla: pueblan la nueva escritura Orfeo e Ícaro, Faetón y Proserpina, el espacio plutónico y el río Leteo. La latencia de esa crisis en el primer Neruda culmina en *Residencia en la tierra*, uno de los grandes poemarios metafísicos de la vanguardia histórica “...y no hay nadie sino unas huellas de caballo, / no hay nadie sino el viento, no hay nadie / sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar, / nadie sino la lluvia que crece sobre el mar”.

Índice de ese malestar será el recurso a la expresión violenta, feista, descarnada, que quiere conjurar ese desgarrón afectivo. Las Flores del mal de Baudelaire se instalan en esta órbita, al igual que los Cantos de Maldoror del francouruguayo Lautréamont, que Rubén Darío describiera en términos inequívocos: “no se trata de una obra literaria, sino del grito, del aullido de un ser sublime martirizado por Satanás.”³⁴⁴

El surgimiento (e incluso la consolidación) del poema en prosa se produce, pues, en medio de una grave crisis espiritual, la de la Francia del siglo XIX, de igual modo que las vanguardias poéticas de principios del siglo XX se desarrollan en medio de otra crisis espiritual, esta vez producida por la Primera Guerra Mundial. Las coordenadas, así pues, del poema en prosa, por la propia naturaleza intrínseca de sus componentes característicos, deben buscarse tanto en la poesía como en la narrativa, fijando su punto más cercano en el cuento o relato corto. Como son dos ámbitos distintos, lo más oportuno es seguir la línea de evolución de las formas breves de la narrativa, tomando las definiciones más canónicas para así poder delimitar, con la

³⁴⁴ Selena Millares, *Neruda: el fuego y la fragua*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2008, pp. 73-74.

mayor precisión posible, su origen y evolución, y hacer lo mismo con respecto a la tradición poética, sobre todo la de raíz clásica, como propuso Octavio Paz:

La irrupción de expresiones prosaicas en el verso –que se inicia con Víctor Hugo y Baudelaire– y la adopción del verso libre y el poema en prosa, fueron recursos contra la versificación silábica y contra la poesía concebida como discurso rimado. Contra el metro, contra el lenguaje analítico: tentativa por volver al ritmo, llave de la analogía o correspondencia universal. En lengua inglesa la reforma tuvo una significación opuesta: no ceder a la seducción rítmica, mantener viva la conciencia crítica aun en los momentos de mayor abandono. En uno y otro idioma los poetas buscaron sustituir la falsedad de la dicción «poética» por la imagen concreta.³⁴⁵

Como ya hemos analizado en capítulos anteriores, la mayoría de las investigaciones concluyen que el poema en prosa surgió en la primera mitad del siglo XIX, en Francia. El referente más próximo a este surgimiento es Aloysius Bertrand con su *Gaspar de la noche* (1842), considerado el primer autor que realmente subvierte las formas tradicionales del poema para entrar en otras categorías y formas literarias como el conocido “poema en prosa”. Quien lea *Las fantasías de Gaspar de la noche*, apreciará de inmediato que, por su brevedad, sus características compositivas y la posición que asume el sujeto de la enunciación, los textos de Aloysius pueden ser etiquetados perfectamente con la denominación con que en la actualidad se clasifica al microrrelato, incluida la forma de utilizar la ironía y su intención lúdica. “Partida para el Sabbat” es una muestra de esto:

Había allí una docena comiendo la sopa en el ataúd y cada uno de ellos usaba por cuchara el hueso del antebrazo de un muerto.

La chimenea estaba roja de ascuas, las velas chisporroteaban entre la humareda y los platos exhalaban un olor a fosa en primavera.

Y cuando Maribas reía o lloraba, se escuchaba a un arco como gimotear en las tres cuerdas de un violín desbaratado.

³⁴⁵ Octavio Paz, *La casa de la presencia: Poesía e Historia*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 36.

Entretanto, el soldado extendió diabólicamente sobre la mesa, al resplandor del sebo, un grimorio al que vino a caer una mosca abrasada.

Aún zumbaba la mosca cuando con su vientre enorme y velludo una araña escaló los bordes del mágico volumen.

Mas ya brujos y brujas habían alzado el vuelo por la chimenea, a horcajadas quién en la escoba, quién en las tenazas y Maribas en el mango de la sartén.³⁴⁶

No obstante, como venimos insistiendo, quienes afirmarán la presencia y consolidada del poema en prosa, serán Charles Baudelaire con *El spleen de París; pequeños poemas en prosa*, de 1869, y, algunos años más tarde, Rimbaud con sus *Iluminaciones*, de 1886. Posteriormente sumará su aportación Mallarmé con su poema “Una tirada de dados” (1898), poema que, en efecto, no está escrito como prosa, pero que, según los estudios de María Victoria Utrera en su *Teoría del poema en prosa*, supone una clara tentativa “por aunar el lenguaje musical, el verso libre y el poema en prosa, según las palabras que sirven de prefacio al texto”; y agrega:

El intento por hacer una síntesis entre la prosa y el verso deriva en la escritura fragmentaria, intelectual y hermética de *Un coup de dés*. La disposición tipográfica trasciende desde luego cualquier ordenación lineal prosística y, en todo, se acerca a un nuevo concepto de verso fundamentado en el ritmo de la palabra en combinación con los silencios que representan los espacios en blanco de la página. Como preconizaba el mismo poeta en el citado prefacio, la obra se anticipa a la poesía de vanguardia que unos años después se pondría de moda y que, desde luego, poco tiene que ver ya con el poema en prosa y con el verso tradicional.³⁴⁷

7.3. Hacia el microrrelato (vía el poema en prosa)

El surgimiento del microrrelato fue posible, como se ha venido constatado a lo largo de esta investigación, gracias al poema en prosa, que significó una renuncia al encorsetamiento métrico y rimado de la poesía tradicional al tiempo que una búsqueda de nuevos moldes de

³⁴⁶ Aloysius Bertrand, “Partida para el Sabbat” <http://osiazul.weebly.com/primer-libro.html>. Fecha de última consulta: 18 de septiembre de 2015.

³⁴⁷ M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, pp. 182-183.

expresión, esta vez encontrados en los hemisferios de la narrativa. El elemento principal del poema en prosa, o al menos el que se agregaba de un modo más visible a su nuevo continente, fue la narratividad, pero se unieron también otros aspectos que analizaremos en las siguientes páginas, como la brevedad o los rasgos fónicos y rítmicos que lo constituyen. Abordaremos primero su aspecto externo, para luego pasar a sus rasgos intrínsecos, concluyendo con el aspecto que será determinante no sólo para su composición (la narratividad), sino también para evolucionar a la formación del nuevo género: el microrrelato.

7.3.1. Rasgos externos: la brevedad.

Empezando por sus características externas como la forma, la autonomía y la extensión, se señala que la disposición tipográfica en que se presenta el poema en prosa no es otra que la prosa misma; es decir, es un tipo de poema que no se presenta en verso, sino que ha sido escrito en prosa como una forma explorada deliberadamente por el poeta en su intento de manifestar y provocar una emoción poética. Además de escribirse en prosa, goza de una disposición “suelta”, es decir, independiente, contrariamente a lo que se entiende por “integrada”, por decirlo con los criterios extraídos del esquema de Aullón de Haro³⁴⁸, pues el poema en prosa es un texto autónomo y, por lo mismo, no debe concebirse como fragmento o parte de otro texto, si no se quiere caer en la trampa de la literatura de *recortes* y en la caza indiscriminada de géneros *todo incluido*. La autonomía del poema en prosa no radica sólo en su forma exterior, sino que su interior mismo refrenda su autosuficiencia al lograr por sí solo transmitir un sentido completo. A este respecto Jesse Fernández, utilizando una metáfora de Baudelaire, afirma que el poema en prosa “se sostiene por sí solo: él mismo es, a la vez, pies y cabeza”³⁴⁹. Esta característica del poema en prosa (la de su unicidad y autonomía) será compartida con el microrrelato. No son fragmentos de un todo más extenso, aunque puedan ser parte de una serie temática o estilística.

³⁴⁸ Pedro Aullón de Haro, «Teoría del poema en prosa», *Quimera*, 262 (2005), pp. 22-25.

³⁴⁹ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica. op. cit.*, p. 28.

Constituyen en sí unidades autónomas con un principio y un final, e incluso con la posibilidad de ser completados por el mismo lector. “La violencia de las horas”, de César Vallejo, es un buen ejemplo de poema en prosa (dramático y cargado de lirismo, con nulos matices ficcionales) que puede bien representar esta unidad, autonomía e independencia mencionadas:

Todos han muerto.

Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo.

Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: "Buenos días, José! Buenos días, María!"

Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió a los ocho días de la madre.

Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la criada de oficio, la honrosísima mujer.

Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía al sol de la mañana, sentado ante la puerta del hojalatero de la esquina.

Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién.

Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas, de quien me acuerdo cuando llueve y no hay nadie en mi experiencia.

Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos.

Murió el músico Méndez, alto y muy borracho, que solfeaba en su clarinete tocatas melancólicas, a cuyo articulado se dormían las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

Murió mi eternidad y estoy velándola.³⁵⁰

Según Kurt Spang³⁵¹, existen varios criterios que se deben considerar para delimitar un género literario; indica, por ejemplo, que uno de esos criterios es el cuantitativo y se refiere a la extensión, la cual, según aclara, no se puede fijar por verso, línea o páginas exactos, pero sí, al menos, recurriendo a una distinción entre géneros cortos, de mediana extensión y largos. En este caso, el poema en prosa moderno, que es el que se analiza, se puede clasificar como un género

³⁵⁰ César Vallejo, *Poemas en prosa*, Madrid, Red Ediciones S.L, 2015, pp. 11-12.

³⁵¹ Kurt Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, pp. 31-37.

de extensión breve o corta, hecho ineludible a la lírica, según Spang, quien opina que “en la lírica, lo corto es un rasgo general el cual se explica por la intensidad de la conmoción lírica cuya característica no es la extensión sino la intensidad.”³⁵² La brevedad del poema en prosa ha sido reconocida desde sus orígenes tanto por Aloysius Bertrand como, posteriormente, por Baudelaire. Bertrand se refiere en algún momento a su *Gaspar* como un “petit livre” y Baudelaire define su *Spleen* como *Petits poèmes en prose*. Ambos creadores son conscientes de lo *petit*, como particularidad de sus textos, razón por la cual estudiosos posteriores del poema en prosa como S. Bernard, Luis Cernuda y J. Fernández³⁵³ han coincidido tajantemente en la necesidad de la brevedad del poema en prosa; de hecho, Suzanne Bernard establece este rasgo como principio: “le poème en prose moderne est toujours bref”³⁵⁴ y, aunque esta característica depende de lo que cada estudioso puede entender por el concepto cuantitativo de “brevedad,” resulta ya irrefutable que todo poema en prosa moderno no debe ser extenso. Esta característica de la brevedad, así establecida para el poema en prosa, será también un estatuto que conserve el microrrelato, de ahí su estatus de micro, de pequeño, de hiperbreve.

El poema en prosa hispanoamericano, por sus fechas de origen, nace breve porque surge del modelo que lega el poema en prosa francés, que se había inclinado ya hacia la brevedad. Cuando germina en Hispanoamérica, había pasado ya por un proceso de destilación en su país de origen y había evolucionado a la vez que ciertos ejercicios de prosa poética llevados a cabo por algunos integrantes del último eslabón del romanticismo hispanoamericano. Su brevedad podría contrastarse al comparar un poema en prosa francés del siglo XIX y uno de los poemas en prosa publicados en ese mismo siglo en la revista *Azul*. Basta contrastar el texto “Los cinco dedos de la mano”, de Aloysius Bertrand, de su clásica obra *Las fantasías de Gaspar de la noche*:

³⁵² *Ibíd.*, p. 59.

³⁵³ Véase S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, pp 12-13 y 442-443; Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, *op. cit.*, pp.32-33; Luis Cernuda, «Bécquer y el poema en prosa español», en *Poesía y Literatura II*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp 257-266.

³⁵⁴ Suzanne. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, *op. cit.*, p. 157.

El pulgar es ese gordo tabernero flamenco, de humor chocarrero y pícaro, que fuma a su puerta, bajo la muestra de la cerveza doble de marzo.

El índice es su mujer, virago seca como un bacalao que, desde por la mañana, abofetea a su sirvienta, de la que está celosa, y acaricia su botella, de la que está enamorada.

El dedo medio es su hijo, compadre desbastado a hacha, que sería soldado si no fuera cervecero y caballo si no fuera hombre.

El dedo anular es su hija, diestra e insinuante Zerbina, que vende encajes a las damas y no vende sus sonrisas a los caballeros.

Y el dedo meñique es el Benjamín de la familia, rapaz llorón que está siempre columpiándose de la cintura de su madre, como un niño pequeño colgado del garfio de una ogresa.

Los cinco dedos de la mano son el más maravilloso alhelí de cinco hojas que jamás hayan bordado los parterres de la noble ciudad de Harlem.³⁵⁵

con este otro de Rubén Darío, “Naturaleza muerta”, de su libro *Azul*, también de tono descriptivo y de similar extensión:

He visto ayer por una ventana un tiesto lleno de lilas y de rosas pálidas, sobre un trípode. Por fondo tenía uno de esos cortinajes amarillos y opulentos, que hacen pensar en los mantos de los príncipes orientales. Las lilas recién cortadas resaltaban con su lindo color apacible, junto a los pétalos esponjados de las rosas té.

Junto al tiesto, en una copa de laca ornada con ibis de oro incrustado, incitaban a la gula manzanas frescas, medio coloradas, con la pelusilla de la fruta nueva y la sabrosa carne hinchada que toca el deseo; peras doradas y apetitosas, que daban indicios de ser todas jugo, y como esperando el cuchillo de plata que debía rebanar la pulpa almibarada; y un ramillete de uvas negras, hasta con el polvillo ceniciento de los racimos acabados de arrancar de la viña.

Acerqueme, vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado, y las uvas de cristal.

¡Naturaleza muerta!³⁵⁶

³⁵⁵ Aloysius Bertrand, “Los cinco dedos de la mano”, <http://osiazul.weebly.com/aloyisius-bertrand.html>. Fecha de última consulta: 17 de septiembre de 2015.

³⁵⁶ Rubén Darío, *Azul/Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 133.

Los aspectos externos del poema en prosa inciden en sus rasgos internos, o viceversa, según se quiera analizar, pero no podrían desligarse unos de otros, aunque se les enliste por separado, porque cada uno de los rasgos está relacionado con todos los demás, se influyen mutuamente y sus relaciones son determinantes para la unicidad que es el poema en prosa. En los poemas anteriores, su tono descriptivo (más que narrativo) los deja justo en la frontera de lo lírico-descriptivo en lugar de lo lírico-narrativo. La presencia del sujeto poético es visible, no así la del sujeto narrativo, con lo cual se reafirman los textos como poemas en prosa, aunque siempre nos quede la sensación de estar cruzando otra frontera. Son breves, eso sí, característica que los definirá por siempre como género de escasas dimensiones.

7.3.2. Rasgos intrínsecos: los aspectos fónicos y rítmicos

Los aspectos externos son comprobables a simple vista (aunque no tanto los realmente definitorios del género), ya que esas mismas características pueden ser atribuidas a otros géneros breves escritos en prosa y de carácter autónomo como la fábula, el verso libre (incluso de carácter narrativo) o el microrrelato, por mencionar algunos. Las formas externas permiten observar la estructura visible, pero no la médula de los textos. En este sentido, la parte substancial del poema en prosa está conformada por características de índole interna, como bien han puntualizado tanto Suzanne Bernard en su estudio pionero sobre el género, en 1959, como Mary Ann Caws en 1983 y algunos otros críticos intermedios y posteriores a los mencionados. La brevedad, pues, se instituye en importante para ambos géneros, pero no resulta crucial para su delimitación genérica y su definición. Como aspectos de índole interna se consideran, aparte de la narratividad, las cualidades fónicas y rítmicas del lenguaje del poema en prosa; ritmo cifrado en libertad y no constreñido a la métrica, libertad rítmica que, según Utrera Torremocha, se impone como nota distintiva del poema en prosa, tomando como referencia los estudios de

métrica, general o teórica, que distingue la prosa del verso desde el criterio de ritmo silábico³⁵⁷. El poema en prosa, al nacer en libertad, prescinde de la métrica sin desatender la musicalidad, porque esta, como bien se sabe, es inherente al lenguaje poético, aunque no excluye que esa plena libertad rítmica pueda en momentos incluir series de segmentos rítmicos coincidentes con esquemas métricos, como explica Miguel A. Márquez, aun cuando su ritmo carezca de patrón rítmico preestablecido:

Las relaciones históricas de la prosa artística con el verso, desde la oratoria griega hasta el moderno poema en prosa, se sustentan dialécticamente en el ideal del cumplimiento del principio antimétrico y en su inevitable ruptura. El objetivo de infundir ritmo a la prosa al margen del sistema de versificación coetáneo se señala explícitamente en los tratados teóricos, desde Aristóteles a nuestros días. Ahora bien, los textos en prosa, desde Isócrates a Borges, no sólo utilizan los recursos de pensamiento (paralelismos y antítesis), sino también los procedimientos rítmicos propios del sistema de versificación. Junto a composiciones como «El caudillo de las Manos Rojas» de Bécquer y «Elegía» de Somoza, hemos analizado un caso muy significativo, «La canción del oro» de Rubén Darío. Este «himno en prosa» presenta similitudes con la versificación de cláusulas; el octosílabo y su pie quebrado; y la versificación basada en en endecasílabo. Por último, debemos recordar que en Los conjurados de Borges alternan verso libre y prosa, y que ambos modos de composición responden al ritmo endecasilábico. Después de recoger estos datos empíricos, no parece arriesgado concluir que, como ha señalado Domínguez Caparros (1988a), la prosa sólo se distingue del verso por tres rasgos: la ausencia de patrón rítmico; el carácter progresivo de su ritmo; y la disposición gráfica. De esta manera, el poema en prosa puede incluir series de segmentos rítmicos coincidentes con versos, pero su ritmo carece de patrón rítmico preestablecido. El poema en prosa adopta la disposición tipográfica de la prosa como expresión de la voluntad rítmica del autor y del carácter progresivo de su ritmo.³⁵⁸

El poema en prosa se presenta en la actualidad como una de las formas poéticas más consolidadas del siglo XX. Su origen, al igual que suele ocurrir cuando surge una nueva forma literaria, ocasionó problemas significativos de delimitación para los teóricos más ortodoxos,

³⁵⁷ M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, p. 13.

³⁵⁸ Miguel A. Márquez, «El poema en prosa y el principio antimétrico», *EPOS*, XIX, 2003, pp. 147-148, http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/11007/El_poema_en_prosa.pdf?sequence=2.

como ya se analizó en el correspondiente capítulo, pero es evidente que, con posterioridad a las vanguardias poéticas de principios del siglo XX, el poema en prosa adquirió sus propias señas de identidad dentro de la tradición en lengua española y universal.

La emergencia de nuevos géneros o subgéneros literarios trae como consecuencia natural un reajuste en cuanto a las herramientas teóricas y metodológicas que deben utilizarse para analizarlo e interpretarlo. Lo “nuevo” genera una cantidad considerable de expectativas diversas y, muchas veces, desestabiliza los precedentes teóricos y, como la teoría no puede anticiparse a la *poiesis*, el surgimiento de una nueva modalidad literaria ocasiona una sensación de extrañamiento dentro del *corpus* teórico existente. Esto mismo, por ejemplo, es lo que ha generado, casi un siglo después, el propio surgimiento del microrrelato.³⁵⁹ El primer nivel de análisis que se hace ante un fenómeno literario de esta naturaleza es de tipo comparativo. Se buscan sus rasgos más generales, se diseña un paradigma caracterizador y, finalmente, se coteja con los géneros o formas literarias que le son más afines. El caso del poema en prosa suscitó, en su origen, el mismo problema que ha venido presentando (cada vez con menos incertidumbre, pues los estudios ahora son más consistentes y sistemáticos) el microrrelato: su definición y delimitación genérica. Aun hoy, el poema en prosa tiende a subvertir las fronteras que lo unen o separan de otras formas literarias, entre ellas las relacionadas con lo puramente lírico o, por el contrario, con su opuesto: el género narrativo. El poema en prosa se desplaza, pues, por una zona de incertidumbre, pues no termina de desligarse de la poesía de corte tradicional ni, tampoco, de desvincularse de los elementos narrativos que también lo conforman y con los cuales se acerca al plano de lo ficcional o lo narrativo. Por ello, con alguna frecuencia, resulta difícil clasificar

³⁵⁹ Miguel Ángel Cabañas, «Géneros al matadero: Esteban Echeverría y la cuestión de los tipos literarios», *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, XXIV, 48, Lima-Berkely (1998), pp. 133-147, nos muestra precisamente la complicación que ha significado enmarcar la obra *El Matadero*, de Esteban Echeverría, dentro de un género literario preciso. Este artículo es importante, porque suscita cómo, cuando un autor se propone crear algo “nuevo”, esta nueva creación desestabiliza las estructuras genéricas, de ahí que *El matadero* haya sido considerado un poema, un cuento, una novela corta e incluso un ensayo literario, sin lograr, a la fecha, ser enmarcado en un género preciso, tal como puede advertirse en formas literarias como el poema en prosa si se le relaciona con la poesía tradicional o el cuento, o el microrrelato, si se le relaciona, a su vez, con el poema en prosa y otros géneros afines.

ciertos textos, pues en ocasiones los elementos tanto narrativos como líricos se entreveran de tal modo que su clasificación se presta a una real confusión, como se aprecia en este texto de Eduardo Galeano, titulado “Mujer que dice chau”:

Me llevo un paquete vacío y arrugado de cigarrillos *Republicana* y una revista vieja que dejaste aquí. Me llevo los dos boletos últimos del ferrocarril. Me llevo una servilleta de papel con una cara mía que habías dibujado, de mi boca sale un globito con palabras, las palabras dicen cosas cómicas. También me llevo una hoja de acacia recogida en la calle, la otra noche, cuando caminábamos separados por la gente. Y otra hoja, petrificada, blanca, que tiene un agujerito como una ventana, y la ventana estaba velada por el agua y yo soplé y te vi y ése fue el día en que empezó la suerte.

Me llevo el gusto del vino en la boca. (Por todas las cosas buenas, decíamos, todas las cosas cada vez mejores, que nos van a pasar.)

No me llevo ni una sola gota de veneno. Me llevo los besos cuando te ibas (no estaba nunca dormida, nunca). Y un asombro por todo esto que ninguna carta, ninguna explicación, pueden decir a nadie lo que ha sido.³⁶⁰

El puente, como ya advertimos y ejemplificamos anteriormente, bien pudo haber sido el poema tradicional de corte narrativo, que seguía conservando la métrica en muchos casos y la rima misma, pero contaba una historia. Esto originó, sin duda, que ese elemento narrativo cambiara progresivamente su formato tradicional, se despojara de la rima y de la métrica, conservara su musicalidad e incluso su lirismo, y se convirtiera en poema en prosa para después, cuando devino en microrrelato, despojarse de sus elementos líricos y dejar solo los ficcionales más su estructura (breve y, por su origen, híbrida).

La práctica del poema en prosa, además, se desarrolla de forma ocasional y poco convencional como una variante más de otras formas poéticas: el soneto, el haikú, la prosa poética, con la que guarda muchas similitudes. Pero, al mismo tiempo, presenta rasgos estéticos que lo dotan de una identidad bien definida, aunque tales rasgos son más relacionables con el

³⁶⁰ David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico, op. cit.*, p. 249.

desdibujamiento de sus límites (exclusiones) que con los elementos que lo cohesionan (sus inclusiones). Entre un poema en prosa y una prosa poética se puede establecer, como rasgo pertinente, que el elemento narrativo se impone en el primero mientras que en la segunda predomina el componente el lírico (esto es, la actitud marcadamente subjetiva del sujeto de la enunciación junto con la la forma en que este utiliza figuras retóricas como la metáfora, los símiles, las imágenes, etc.); ahora bien, los límites devienen imprecisos y, en este caso, adquieren una dimensión que se realiza a nivel abstracto. Ernesto Estrella, en un estudio realizado sobre *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez, poema que radicaliza los límites entre prosa y verso, lo explica de esta forma:

El descubrimiento de una prosa seguida y sin asunto es uno de los desencadenantes del poema, según nos indica el propio Juan Ramón en el "Prólogo" que precedía al "Primer fragmento" en su primera aparición: "toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?) sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia" (1286). Este deseo, que se cumple de un modo aún más certero en la transformación a prosa de todo el poema, provoca una oscilación arriesgada en *Espacio*. Por el lado del detallismo concreto, en cierta manera, no estamos tan lejos del abandono consciente y agresivo del lirismo que hallamos en algunos de los *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire. Pero si estos ponían en cuestión la institución poética acercando el poema a la discursividad más banal y anecdótica, *Espacio* logra virar el poema hacia ambos extremos. Pues por el lado de la diseminación abstracta, nos hallamos ante la apertura hacia una multiplicidad de imágenes, equivalencias e ideas en la que el poema parece buscar un límite abstracto.³⁶¹

Aun así, hay poemas en prosa (podrían citarse los propios poemas en prosa de César Vallejo, que rompen todavía con más visibilidad los límites genéricos entre verso y prosa) en que, debido a la posición que asume el sujeto dramático o lírico, no es posible establecer taxonomías tan fácilmente y es indispensable recurrir a la teoría de los géneros para poder

³⁶¹ Ernesto Estrella, «*Espacio* de Juan Ramón Jiménez: extremos del poema en prosa, impura inclusividad, hundimiento del yo y resistencia a la fusión total», *Hispanic Review*, 79:3 (2011), pp. 453-454.

conseguir su delimitación. Véase “Una mujer”, del propio Vallejo, texto que se narra a través de metáforas o se metaforiza a partir de la historia de un hombre, una mujer y un hijo:

Una mujer de senos apacibles, ante los que la lengua de la vaca resucita una glándula violenta. Un hombre de templanza, mandibular de genio, apto para marchar de dos a dos con los goznes de los cofres. Un niño está al lado del hombre, llevando por el revés, el derecho animal de la pareja.

¡Oh la palabra del hombre, libre de adjetivos y de adverbios que la mujer decline en su único caso de mujer, aun entre las mil voces de la Capilla Sixtina! ¡Oh la falda de ella, en el punto maternal donde pone el pequeño las manos y juega a los pliegues, haciendo a veces agrandar las pupilas de la madre, como en las sanciones de los confesionarios!

Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo y al Espiritusanto, con todos los emblemas e insignias de sus cargos.³⁶²

La ambigüedad genérica que imponen textos como el de Vallejo, ha ocasionado en buena medida que no haya muchos estudios dedicados al poema en prosa ni tampoco que se hayan publicado hasta la fecha antologías en un número significativo ni, por consiguiente, que existan publicaciones periódicas en las que se vaya construyendo un *corpus* textual, teórico y crítico, sobre este género.

Son los problemas relacionados con la naturaleza intrínseca (narratividad, ritmicidad, etc.) de los límites del poema en prosa los que realmente lo convierten casi en un objeto inasible a reglas teóricas fijas y predeterminadas. Como su sentido o mensaje es el mismo que el de la poesía (multívoco, plurisignificacional, analógico, simbólico)³⁶³, sus rasgos estéticos y estilísticos resultan también variables, por lo que las perspectivas de estudio están supeditadas y obligadas a tomar en consideración estos presupuestos. Sin embargo, a pesar de tener como característica esta inasibilidad, el poema en prosa está enmarcado en ciertas coordenadas (la de la narrativa, la

³⁶² César Vallejo, *Poemas en prosa/Poemas humanos/España, aparta de mí este caliz*, op. cit., p. 103.

³⁶³ Maurice Beuchot, *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México, Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 10-11.

de la poesía, incluso la del ensayo) que permiten una aproximación teórica e, incluso, un análisis de algunos de sus componentes más generales, además de una interpretación de los mismos. Estudiar el poema en prosa desde diferentes perspectivas posibilita conocer mejor sus límites y permite entender, desde sus fronteras más abstractas hasta las más concretas (esto es, en relación con las expresiones literarias afines), su composición.

7.4. La narratividad

Ya hemos explicado a lo largo de esta tesis que el rasgo distintivo del poema en prosa, para diferenciarlo del poema tradicional, es la narratividad. El especialista en el tema, Darío Hernández, lo explica cuando escribe:

De este modo, el primero y más determinante de estos rasgos distintivos es el de la narratividad, consustancial a los géneros narrativos pero no a los líricos. Cabe recordar, llegados a este punto, y aun a riesgo de caer en lo perogrullesco, que la disposición en prosa o en verso de un texto no implica que se trate de un relato o de un poema respectivamente, pues es posible y frecuente narrar en verso (obsérvese el caso de los romances, por ejemplo) y poetizar en prosa (como ocurre, sin ir más lejos, en los propios poemas en prosa), aunque, sin duda, no nos equivocamos al aseverar que la prosa, por su linealidad textual, se presta mejor a la construcción de discursos de tipo narrativo que el verso, de ahí que los microrrelatos, como norma general, se escriban en prosa y no en verso. En definitiva, cuando hablamos del microrrelato hay que entender que “su proximidad con la poesía es indiscutible y aun más con el poema en prosa; sin embargo, poseen distintos cometidos. El del cuento, cualquiera que sea su extensión es siempre contar; el del poema, aunque utilice como cauce expresivo la prosa, cantar.”³⁶⁴

La narratividad, pues, se presenta como característica principal, según veremos más adelante, que hace evolucionar, primero, a la poesía tradicional hacia el poema en prosa y, luego, al poema en prosa hacia el microrrelato, y su diferencia radica en que el poema en prosa conserva el resto de sus elementos intrínsecos, como el ritmo y las cualidades líricas, mientras

³⁶⁴ Darío Hernández, *El microrrelato en la literatura española, op. cit.*, pp. 45-46.

que el microrrelato tiende a diseminarlas o a ofrecerlas de un modo no tan visible. Sobre el poema en prosa, destaca Jesse Fernández lo siguiente:

[...] las características distintivas del poema en prosa pueden encontrarse en ciertos aspectos estilísticos: alarde imaginativo en la expresión, estructuras rítmicas, lenguaje metafórico; pero sobre todo en los elementos afectivos del texto orientados hacia la poesía, y que no son frecuentes en una página de prosa narrativa.

Además de la brevedad y de la intensidad lírica, el poema en prosa debe valerse de ciertos recursos formales, que demuestren una consciente voluntad de estilo: organización rítmica basada en la repetición anafórica de un mismo grupo sintáctico, construcciones simétricas o reiterativas, rompimiento del desarrollo lineal por medio de la organización estrófica, ritmo interior, imágenes sensoriales, entre otros.³⁶⁵

Como ya hemos indicado, el poema en prosa moderno empieza con Baudelaire y se hace poema en prosa de tono lírico, poema en prosa reflexivo, poema en prosa narrativo, pero no se puede definir completamente el poema en prosa a pesar de diversas tentativas que se han hecho, pues ya el propio Baudelaire intenta en buena medida describirlo, en la dedicatoria que hizo de sus *Pequeños poemas en prosa*, cuando se pregunta:

¿Quién de nosotros, en sus momentos de ambición, no ha soñado con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, bastante dócil y bastante quebrada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?³⁶⁶

También intenta definirlo Díaz Plaja, quien escribe: “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.”³⁶⁷

³⁶⁵ Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, op. cit., pp. 31-33.

³⁶⁶ Baudelaire. *Pequeños poemas en prosa*, op. cit., p. 62.

³⁶⁷ Guillermo Díaz Plaja, *El poema en prosa en España*, Barcelona, Ediciones Gilli, 1956, p. 3.

En la misma línea, Benigno León Felipe titula uno de los subapartados de su tesis, precisamente, «Definiciones del poema en prosa»³⁶⁸; entre algunas de las que incorpora, recoge la de Monique Parent, que lo consigna como “piezas autónomas de poesía lírica desprovistas de estructura en verso”; refiere asimismo la caracterización que propone Suzanne Bernard como “un género distinto, como un género de poesía particular, y no una forma intermedia entre la prosa y el verso”, aportación importante porque, con dicha afirmación, Bernard instituye la categoría genérica del poema en prosa; sin embargo, existen también opiniones que establecen la indefinición del poema en prosa, como las ofrecidas por Fernand Divoire y Guy Lavaud en la encuesta llevada a cabo por M. Louis de Gonzague-Frick entre 1919 y 1920, aludida por Utrera Torremocha³⁶⁹, y como seguramente muchos más responderían si en estos tiempos se volviera a realizar otra encuesta similar. En cualquier caso, a estas alturas, el hecho de carecer de un concepto total, integrador, de lo que es en sí el poema en prosa, no detiene ni su importancia ni las intenciones de seguir reflexionando sobre este género, pues ahora, más que definir, lo que importa es tratar de delimitarlo como género, puntualizando las características que se le son atribuidas y que ayudan a entender su razón de ser; porque, si bien el poema en prosa se revela (y rebela) como un género rebelde y de espacio movedizo, ofrece una serie de elementos comunes que refrendan su categoría genérica al tiempo que sirven de indudable ayuda para compararlo con el microrrelato.

Otro autor de gran resonancia por su aportación a la tradición del poema en prosa, que incluso conviene visitar cuando se intentan rastrear los sedimentos narrativos en la poesía, es el norteamericano Walt Whitman, quien con sus *Hojas de hierba* (1855), aunque lo empezó a escribir desde 1850, inauguró el verso libre. Whitman fue altamente criticado por su lenguaje descuidado y por no seguir los parámetros de la poesía tradicional, pero fueron precisamente

³⁶⁸ Benigno León Felipe, *El poema en prosa en España (1940-1990)*, tesis doctoral, vol I., Universidad de la Laguna, 1999, pp. 70-71.

³⁶⁹ M^a Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, p. 12.

estas características por las que, gracias a Emerson, el autor de *Hojas de hierba* revolucionó también la concepción de la poesía, a la que inoculó en su construcción, principalmente, los elementos de la cultura popular. Debido a la inseminación de estos elementos, el geólogo Peter Lesley escribió a Emerson, su mecenas, calificando *Hojas de hierba* como una “basura profana y obscena.”³⁷⁰ Pero lo que estaba haciendo en realidad Whitman era, como en Francia por la misma época, liberar el verso de las preceptivas que lo encadenaban e, influido por un tono bíblico con resonancias, como se verá más adelante, de *Himnos a la noche* de Novalis, acercarse a la tonalidad prosaica de un modo muy parecido a lo hecho por Mallarmé en *Una tirada de dados*, aunque sin llegar al hermetismo de este. Para la época, 1850, la propuesta de Whitman sobrepasa la comparación con lo que produjo el surgimiento sistemático del microrrelato en lengua española. A diferencia de lo que ocurre en el ámbito hispánico, en el caso de Whitman, como ya vimos en un capítulo anterior, su irrupción sí problematizó las normas lingüísticas de su tiempo, sobre todo las relacionadas con la poesía. De hecho, no se puede concebir la historia literaria de Estados Unidos, al menos la de ese tiempo, sin su aportación.³⁷¹ En su poema “Venido de Paumanok”, puede apreciarse ya claramente la presencia de lo narrativo y la cercanía con elementos de la oralidad provenientes de la cultura popular, otro rasgo importante que propulsó el surgimiento del poema en prosa, primero, y del desplazamiento de este hacia lo que significaría el microrrelato después, explotando esos elementos intrínsecos, mencionados anteriormente, que tienen que ver principalmente con una concepción diferente del ritmo.³⁷² Al respecto, los dos primeros (y cruciales) fragmentos de “Venido de Paumanok” sirven para corroborar estos desplazamientos del lenguaje lírico al narrativo que, gracias a Whitman, resultaron cruciales para la poesía en lengua inglesa:

³⁷⁰ Justin Kaplan, *Walt Whitman: A Life*, New York, Simon and Schuster, 1979, p. 211.

³⁷¹ Meena Alexander, en “In Whitman’s country”, *Virginia Quarterly Review*, 81, 2 (2005), pp. 186-192, puntualiza este aspecto de la presencia totalizadora de Walt Whitman y su influencia; escribe al respecto: “I cannot imagine myself in America without Whitman.” (No puedo imaginarme en América sin Whitman).

³⁷² Juan Armando Epple, «Orígenes de la minificción», en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción Universidad de Neuchâtel 6 y 8 de noviembre de 2006*, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2008, p. 128, escribió: “Aquellos poemas en prosa que acentúan el núcleo anecdótico o narrativo pueden ser recanonizados, y de hecho han sido, como minificciones.”

Salido de la isla que tiene forma de pez, Paumanok, en que
he nacido,
engendrado por todo un hombre, mi padre, y educado por
una madre perfecta,
Luego de haber errado por muchas tierras, amante de los
caminos populosos,
morando en Manhattan, mi ciudad,
o en las praderas sureñas,
un soldado acampado, o partiendo con mi fusil al hombro,
o como minero en California,
o llevando una rústica existencia en mi casa, en los bosques
de Dakota, comiendo sólo carne y bebiendo agua de
los manantiales,
o retirado para meditar y cavilar en lo profundo
de cualquier caverna,
donde, lejos del ruido mundano, transcurre el tiempo entre
éxtasis dichosos,
teniendo en evidencia al generoso, al abundante Misuri,
contemplando al pujante Niágara,
teniendo en evidencia las manadas de búfalos que pacen
en las praderas, el hirsuto bisonte de robusto pecho,
la experiencia de la tierra, las rocosas montañas, las flores
de mayo, las estrellas, la lluvia, la nieve que me
maravillan,
habiendo estudiado los trinos del pájaro burlón y el vuelo
del gavián de la montaña,
habiendo escuchado al rayar el alba el pájaro incomparable,
el tordo, entre los cedros de los pantanos,
solitario, cantando al Oeste, entono el himno de un Nuevo Mundo.

2

Victoria, unión, fe, identidad, tiempo,
los lazos indisolubles, riquezas, misterios,
progreso eterno, el cosmos, y las modernas invenciones.

Esta es la vida.
He aquí lo que ha subido a la superficie luego de tantos
tormentos y convulsiones.
¡Cuánta curiosidad! ¡Cuánta realidad!
Bajo mis plantas el suelo divino, sobre mi cabeza el sol.
Veo girar al mundo,
los continentes ancestrales lejos, agrupados, juntos,
los continentes futuros, al norte y al sur, con el istmo
entre ambos.
Mirad las vastas llanuras, sin caminos
como en un sueño se prolongan, y rápidamente se colman,
innúmeras multitudes en ellas desembocan,
cubiertas están por la gente más avanzada que se, conoce
en las artes, en las instituciones.
mirad, proyectado a través del tiempo,
para mí, un auditorio interminable.
con paso firme y regular avanzan sin detenerse jamás,
sucesión de hombres, americanos, cien millones,
una generación pasando luego de desempeñar su papel,
una generación desempeñando su papel y pasando a su vez
con el rostro vuelto hacia un lado o hacia atrás, para
escucharme,
con ojos retrospectivos, contemplándome.³⁷³

Cuando Cynthia M. Peña resalta aspectos como el tono conversacional, la fraseología coloquial, el lenguaje abierto, etc., no hace sino insertar el poema en prosa en el ámbito de la cultura popular, que siempre requiere elementos de mayor comunicabilidad para la más eficaz transmisión del mensaje:

Es así como las características formales determinantes del poema en prosa se van perfilando: tono conversacional, preeminencia de las imágenes y motivos urbanos, lenguaje abierto,

³⁷³ Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Barcelona, Alba Editorial, 1998, pp. 23-25.

coloquial y, por tanto, más libre por no tener que sujetarse a los mecanismos de la versificación.³⁷⁴

En la literatura grecolatina pueden rastrearse las resonancias más lejanas del uso narrativo dentro de la lírica. Ahora bien, los ejemplos más precisos de prosa poética se localizan en autores del siglo XIX, más concretamente en obras escritas en prosa poética, como en un libro que prefigura las transformaciones venideras: *Atala* (1801), de Chateaubriand, que, si bien se encuentra a caballo entre el relato de tamaño regular y el de una extensión superior a los parámetros convencionales, ya combina el aliento poético con los trazos reflexivos y ficcionales, esto es, ya comienza a “problematizar” la delimitación genérica. El siguiente fragmento muestra cómo la posición del sujeto de la enunciación, posible correlato del propio Chateaubriand, es impreciso e inestable, aun cuando esté hablando en primera persona. La imploración “permíteme llevar conmigo los restos mortales de mi esposa” se produce en un contexto propio de una composición poética como la oda, que trata asuntos elevados de carácter religioso, amoroso, filosófico o heroico. Pero, en este caso, los diálogos y descripciones, la intervención incluso de un “interlocutor” al que se dirige el mensaje (aunque pudiera ser un interlocutor ideal, como ocurre en los monólogos propios de la lírica), le devuelven los matices diegéticos y lo sitúan de nuevo en un registro narrativo:

La ternura, la unción, y la inalterable paciencia del antiguo siervo de Dios, vencieron al fin la obstinación de mi dolor, y me avergoncé de las lágrimas que le hacía derramar. «¡Basta ya, padre mío! –le dije–; no turben las indómitas pasiones juveniles la paz de tus cansados días. Permíteme llevar conmigo los restos mortales de mi esposa, para que les dé sepultura en algún ignorado lugar del desierto, y si estoy condenado a vivir, procuraré hacerme digno de esas bodas eternas que me han sido prometidas por *Atala*.³⁷⁵

³⁷⁴ Cynthia M. Peña, “Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica”, en *A Journal of de Céfiro Graduate Student Organization*, Utah, Southern Utah University, Primavera, 2003, pp. 34-43.

³⁷⁵ Francisco Augusto Chateaubriand, *Atala*, Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí, 1823, pp. 148-149.

Se ha prescindido de los fragmentos que anteceden y siguen al pasaje transcrito para poder ejemplificar las contaminaciones, en el breve texto propuesto, de otros géneros literarios. Cuando se leen “Los funerales” de forma completa, no queda duda de que, en general, es un relato (casi) tradicional. La razón de esta inestabilidad genérica se debe, en gran medida, a que el siglo XVIII fue adverso al género ficcional. En cambio, como era un siglo de reconstrucción intelectual (el enciclopedismo y la Ilustración), el pensamiento tendía a formar moralmente a la sociedad, de forma que los géneros narrativos decayeron, pues la narrativa de ficción, según el criterio de los intelectuales de la época, carecía de utilidad y verosimilitud. Incluso, durante este periodo, persiste la poesía a través curiosamente de la fábula, con sus dos exponentes más emblemáticos en España: Iriarte y Samaniego. La intencionalidad didáctica y moral, que es consustancial al género, favoreció el refloreamiento de esta forma literaria, que privilegiaba a la vez el componente narrativo. Por razones similares, ya entrado el siglo XX, Augusto Monterroso también la practicó en *La oveja negra y otras fábulas*, despojándola, en este caso, de toda relación con la versificación que antes la encauzaba. Si bien pasajes como el analizado anteriormente podrían ser extraídos al azar de muchas otras novelas del mismo o de anteriores periodos (en el propio Siglo de Oro están, como muestra, las narraciones pastoriles o moriscas, las bizantinas e incluso las cortesanas), *Atala* (1801), de Chateaubriand, y también *Los mártires* (1809), del mismo autor, han generado el consenso crítico entre los especialistas³⁷⁶ de la narrativa ultracorta como referente del entrecruce del intervencionismo narrativo en la poesía o de la prosa altamente lírica, lo que no se percibe de modo tan evidente en otras formas textuales. A *Los mártires* se le considera, por ejemplo, una epopeya en prosa poética, forma sobre la cual el propio Chateaubriand se inclinó para no constreñirse a la “forma todavía rígida de la poesía”³⁷⁷. La importancia de Chateaubriand, pues, radica precisamente en esa aportación en términos genéricos que llevó a cabo al alejarse de los límites más inflexibles que ofrecía la

³⁷⁶ Fredy Yezzed López, «Poema en prosa vs minificción: concepciones genéricas y críticas», <https://publicaciones.xoc.uam.mx/Recurso.php>, p. 1. Fecha de última consulta: 19 de abril de 2107.

³⁷⁷ Pedro Casas Serra, <http://www.airesdelibertad.com/t33513-el-poema-en-prosa>. Fecha de última consulta: 19 de abril de 2017.

preceptiva poética de ese momento para, con las libertades ofrecidas por el elemento narrativo de la prosa, generar una renovada forma de expresión, que después haría surgir, primero, el poema en prosa y, posteriormente, el mismo microrrelato.

Si nos remontamos aún más en el tiempo, se llegará hasta otro autor, español en este caso, que resulta inevitable tener en cuenta cuando se quieren buscar los orígenes y raíces del microrrelato: Baltazar Gracián, nacido en 1601 y fallecido en 1658. Gracián, figura central del grupo de los moralistas españoles (entre quienes destacan Juan Luis Vives, Antonio de Guevara y Alfonso de Valdés, en el siglo XVI, y Saavedra Fajardo, en el XVII), escribió *El criticón*, obra cumbre del pensamiento barroco español, pesimista y decadentista. Se trata de una obra que, como *El matadero*, de Echeverría, ha problematizado la delimitación genérica y que contiene pasajes que bien podrían ser considerados microrrelatos, así antologados en algunas de las compilaciones de este género. Un dato de indudable relevancia que conduce, en la evolución del poema en prosa, del siglo XVII al XIX, es la estrecha relación que existe entre Baltasar Gracián y el filósofo alemán Arthur Schopenhauer, quien no sólo tradujo al alemán el *Oráculo manual y arte de prudencia* de Gracián, libro de textos aforísticos, breves, de raíz filosófica y con una buena dosis de ironía, sino que además consideró explícitamente al autor su filósofo predilecto, cuya influencia alcanza al mismo Nietzsche. Escribe Carlos García Gual:

De Schopenhauer recomendaba F. Nietzsche leer todas y cada una de sus líneas, y ninguna de las que se habían escrito sobre él. Un consejo que, de rebote, alcanzaría a las excelentes páginas que él mismo le dedicó, en “Schopenhauer como educador” (en 1874), una de sus consideraciones intempestivas. De Schopenhauer tomó Nietzsche, entre otras cosas, la simpatía literaria hacia Baltazar Gracián; como es bien sabido, autor predilecto de ambos.³⁷⁸

³⁷⁸ Carlos García Gual, «Schopenhauer y la lectura de los clásicos. Apuntes y notas», Madrid, UNED, <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-50B6F0AC-0FA7-5154-3610-AF772B400EDF&dsID=Documento.pdf>. Fecha de última consulta: 19 noviembre de 2014.

Esta simpatía espiritual (uno en el siglo XVII y otro en el XIX) los induce a crear una obra que, a su vez, refleja el ser interior que vive la crisis en una y otra época. No es gratuito, pues, que, en la estela de la escritura fragmentaria practicada por Gracián, Schopenhauer y Nietzsche ocupen un lugar privilegiado e incluso se consideren modelos o gérmenes de lo que será el microrrelato; el propio Nietzsche se erigió en un representante fundamental de esta estética de lo fragmentario y de lo mínimo. Tampoco debe olvidarse, por otra parte, que Gracián es autor de un tratado de retórica, *Agudeza y arte de ingenio*, en el que aborda teórica y sistemáticamente los estilos y géneros frecuentados en su tiempo, y que él mismo practicaba, a veces inclasificables para los preceptistas de la época. *El criticón* es un ejemplo sobresaliente de esta genuina concepción compositiva; un gran logros verbal que une, a la vez, pensamiento, poesía y ficción, elementos que pondrán a prueba, desde entonces, las fronteras y delimitaciones relacionadas con los géneros literarios, lo que ejercerá una gran influencia en los escritores franceses de la Ilustración, entre ellos Voltaire, a la vez que descubre la resonancia de la España barroca en la Francia enciclopedista. Al respecto, en su artículo “Voltaire’ *Candide* and Gracián’ *El criticón*”, Dorothy M. McGhee señala esta influencia, poniendo de relieve tres aspectos importantes: 1) que la biblioteca de Voltaire contenía una gran cantidad de obras de Gracián, 2) que Voltaire habla siempre de Gracián con gran admiración y 3) que es fuerte e indudable la influencia *El criticón* en *Cándido*. En efecto, *El criticón* puede ser considerada una novela filosófica, a la manera de las que después escribirá el alemán Robert Musil, o una obra filosófica novelada, en la forma de algunas publicadas por el semiólogo Umberto Eco, o incluso un compendio de fragmentos en los que podemos encontrar breves tratados filosóficos, cuentos..., fragmentos que bien podrían alcanzar la categoría de poemas en prosa y, por supuesto, microrrelatos.

Cabe enfatizar, pues, que la influencia de Baltasar Gracián, extensible más allá de Schopenhauer y Nietzsche hasta la actualidad, no sólo está relacionada con el entrecruzamiento

de géneros mencionados (narratividad poética, poeticidad filosófica, etc.), sino que también se manifiesta como una cuestión de estilo. Su máxima “Lo bueno, si breve, dos veces bueno” se ha convertido, por ejemplo, en una de las características esenciales del microrrelato, relacionable directamente con la brevedad y, por extensión, con su dimensión fragmentaria, sin la cual no se entendería parte de la esencia que lo constituye. Recordemos que Schopenhauer y Nietzsche han sido un referente al respecto, precisamente porque su estilo fragmentario, en el que combinan reflexiones filosóficas con frecuencia entreveradas de trazos líricos, se acerca a algunas tipologías del microrrelato, sobre todo a aquellas que tienen que ver con la reflexión filosófica, tal como ha señalado el teórico del género Lauro Zavala al estudiar a varios autores mexicanos que practican este tipo de escritura, como Rogelio Guedea, Guillermo Fadanelli, Mónica Lavín, Luis Bernardo Pérez y Óscar de la Borbolla³⁷⁹, quienes reflejan en sus textos resonancias de estos filósofos y de otros autores (como Elías Canetti) que desarrollaron una obra similar. En ejercicio de memoria, así pues, no es gratuito el viaje retrospectivo hasta Baltasar Gracián, autor que convendría releer a la luz de estas nuevas formas literarias, pues sin duda se apreciaría con mayor nitidez su influencia e importancia en las nuevas prosodias de la narrativa ultracorta.

Si se vuelve al punto del que se ha partido, esto es, al siglo XIX, y se verifican los rasgos que más determinaron el surgimiento del poema en prosa, teniendo en cuenta que es en Francia donde se consolida (con Baudelaire y Rimbaud), se podrá constatar que uno de los aspectos clave para dar este salto es, por un lado, la explosión que trajo el yo liberador del Romanticismo (alemán e inglés, pero también español) y la consiguiente necesidad de romper con las preceptivas poéticas y retóricas que limitaban la expresión lírica en una época de constantes cambios en los más diversos órdenes (no sólo en Francia y Alemania, sino también en España

³⁷⁹ Lauro Zavala, «Wittgestein en Coyoacán: la filosofía de la minificación mexicana contemporánea», *Texto crítico. Revista del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana*, Nueva época, Año XVI, número 32/enero-junio de 2013, pp. 159-172.

con la pérdida de sus colonias de ultramar) y, por otro lado, la decidida atención que empezó a dársele a la cultura popular por parte la élite más culta. Esto provocó que la poesía se contaminara de esos aspectos narrativos que darán origen al poema en prosa para después saltar de este al microrrelato. *Los miserables*, por evocar a Víctor Hugo, calaron hondamente en una sociedad en la que se exaltaban los valores nacionalistas; era el yo individual (romántico), pero también, al mismo tiempo, el yo colectivo que intentaba recuperar un lugar social del que se sentía desplazado, como sucedería, por ejemplo, con la población criolla en la Nueva España, que, al igual que la indígena y la africana, estaba siendo desplazada por los blancos, de ahí el brote de los primeros hechos emancipadores derivados del legado humanista dejado por la congregación jesuita, expulsada del territorio americano a finales del siglo XVIII. De ahí, también, el interés de los poetas románticos por la recuperación de la poesía patriótica, cívica, religiosa, pero asimismo por la de carácter popular, que se infiltraba ya en todos los ámbitos de la cultura. Los casos de España y Latinoamérica son muy similares, aunque contrapuestos: mientras España quería afianzarse para no perder su guerra contra el imperio francés, que avanzaba a grandes pasos por el norte, paralelamente tenía que hacerlo para mantener sus colonias en Latinoamérica. A su vez, los países latinoamericanos buscaban impregnarse de su propia cultura (mezcla blanca, criolla, indígena y negra) para encontrar su propia identidad, no superior ni inferior a la que imponía la corona española, sino basada en una relación *inter pares*. Con respecto a esta aspiración independentista, Carmen Bohórquez menciona:

Los dos precursores de la independencia apuestan por una soberanía popular. Simón Bolívar, sin embargo, adoptará una posición más escéptica, y defenderá un gobierno unitario y fuerte, debido a los fracasos de los primeros gobiernos federales. Éstos han provocado el aumento de la discordia y la fragmentación de los estados descolonizados, que al final, como una tempestad arrastrará al mismo Bolívar. Por ello resalta la dificultad del ejercicio directo de esta soberanía federal, de regiones autónomas, por creer que se carece de las virtudes políticas necesarias para lograr un gobierno plenamente republicano, lejano del

paternalismo monárquico. Había que lograr progresivamente el paso de la monarquía hispana a una república de iguales.³⁸⁰

Esta igualdad conllevaba, pues, una reivindicación de las clases más desprovistas de un lugar digno en la escala social: las clases populares, principalmente los criollos mismos, los indígenas y los negros. El elemento popular en ambas culturas (la hispanoamericana y la española) fue creciendo a contracorriente de la literatura de élite, progresivamente más enquistada y minoritaria. Se pretendía, con esto, enardecer a las “masas”, por lo que no se podía cifrar ni opacar el mensaje que quería transmitirse. De ahí el surgimiento consecuente de la literatura romántica apegada a lo autóctono, primero, y de la realista y la naturalista, después. Estas manifestaciones, complacidas en el color local y la inmediatez que el elemento popular facilitaba, florecieron en todos los ámbitos de la literatura, entre ellos la poesía, donde la presencia del componente narrativo no evolucionó de forma distinta en los poetas españoles y latinoamericanos que en los poetas franceses. Además la literatura francesa no tardó en navegar a Latinoamérica y muchos de los poetas que escribían poesía culta, por la influencia recibida, acabaron también cediendo a la popular. Un buen ejemplo de ello es el mexicano Guillermo Prieto, autor de *Musa callejera*, obra poética que, como vimos en un capítulo anterior, explora las diversas manifestaciones de la lírica popular y se inscribe en los orígenes de lo que después se transformará en poema en prosa, debido precisamente a los elementos narrativos que modelan las formas poéticas populares, cuyo propósito sedimentario es *contar* una historia. Al poema en prosa lo impregnan elementos narrativos, sí, pero no tan dominantes como los que constituyen el microrrelato. Todavía persiste en el poema en prosa una aspiración a lo lírico más que a lo narrativo. El yo del poema en prosa, digamos, es lírico, homodiegético, metafórico, ahistórico, mientras que el del microrrelato es puramente narrativo, heterodiegético, ficcional, histórico (en cuanto al empleo más definitorio y perceptible de elementos como el tiempo, el espacio, los

³⁸⁰ Carmen Bohórquez, «Filosofía de la independencia», en *El pensamiento filosófico latinoamericano del caribe y latino*, México, Siglo XXI, 2011, p. 166.

personajes, la trama...). Sucede, en definitiva, que existen poemas en prosa con más ingredientes narrativos que poéticos (que son los considerados microrrelatos) y poemas en prosa no narrativos (y estos son los catalogados como poemas en prosa puros o prosas poéticas). Estos “poemas narrativos” encauzados en versos, ¿no tienen acaso una perceptible afinidad con los “poemas en prosa”? Indudablemente, su disposición tipográfica y el respeto que guardan a las normas métricas y rítmicas, son argumentos externos para considerarlos poemas tradicionales, pero ya se descubre en ellos el sedimento narrativo que los conecta con los poemas en prosa; en efecto, se pueden encontrar en ellos personajes, acción, frecuentemente un tiempo y un lugar determinado. *El estudiante de Salamanca* (1840), de Espronceda, es una muestra evidente, entre otras, de lo que decimos. Las primeras estrofas ejemplifican esta disposición diegética dentro de un molde puramente poético por su métrica regular:

Era más de medianoche;
antiguas historias cuentan,
cuando en sueño y en silencio
lóbrega envuelta la tierra,
los vivos muertos parecen,
los muertos la tumba dejan.
Era la hora en que acaso
temerosas voces suenan
informes, en que se escuchan
tácitas pisadas huecas,
y pavorosas fantasmas
entre las densas tinieblas
vagan, y aúllan los perros
amedrentados al verlas:
en que tal vez la campana
de alguna arruinada iglesia
da misteriosos sonidos
de maldición y anatema,
que los sábados convoca
a las brujas a su fiesta.

El cielo estaba sombrío,
no vislumbraba una estrella,
silbaba lúgubre el viento,
y allá en el aire, cual negras
fantasmas, se dibujaban
las torres de las iglesias,
y del gótico castillo
las altísimas almenas,
donde canta o reza acaso
temeroso el centinela.
Todo en fin a medianoche
reposaba, y tumba era
de sus dormidos vivientes
la antigua ciudad que riega
el Tormes, fecundo río,
nombrado de los poetas,
la famosa Salamanca,
insigne en armas y letras,
patria de ilustres varones,
noble archivo de las ciencias.³⁸¹

En Espronceda es innegable la presencia tutelar de Lord Byron, quien escribió, según un estudio realizado por el poeta T.S Eliot, los mejores poemas narrativos de la lengua inglesa.³⁸² Esta es otra de las líneas genéticas que no pueden dejarse a un lado a la hora de explorar las raíces formativas y la génesis del poema en prosa y su desplazamiento posterior hacia el microrrelato. También por el lado español, pues, no solo hay que buscar la rama que se extiende de la poesía victoriana, sino indagar asimismo las derivaciones del propio romancero español hacia formas narrativas que evolucionaron a la par de otras formas poéticas

³⁸¹ José de Espronceda, *El diablo mundo/El estudiante de Salamanca*, Madrid, Alianza Editorial, 1966, pp. 67-68.

³⁸² Alice Levine, "T. S. Eliot and Byron", *ELH*, 45:3 (1978), pp. 522-541, destaca no sólo este aspecto de la poesía de Byron, sino la influencia que éste tuvo en la formación poética de Eliot, señalando resonancias precisas de la poesía de aquel en la de este.

pertenecientes a la poesía culta, luego mezcladas con la popular. No debe olvidarse que mucha de la poesía juglaresca (arraigada en lo popular) cantó las composiciones realizadas por los clérigos (arraigados en la cultura letrada, pero sensibles asimismo a los rasgos populares para reforzar la eficacia comunicativa en su tarea de formación y adoctrinamiento). Lo mismo puede apreciarse en las letrillas de Góngora, en muchas de sus décimas de Sor Juana Inés de la Cruz, que en la actualidad sirven de inspiración para los decimeros veracruzanos (que las cantan sin saber, incluso, su procedencia) y también en muchos de los poemas originariamente cultos de Quevedo (como el conocido soneto “Érase un hombre a una nariz pegado”) que adquirieron, con el paso del tiempo, carácter popular o se popularizaron. Ya se ha hecho alusión a cómo el mexicano Guillermo Prieto, en el siglo XIX, supo combinar el arte culto con lo popular en sus poemas de *Musa callejera*. Y lo propio haría, también, el Rimbaud de la lengua española, Rubén Darío, quien en 1913 publicó un poema que reivindica (casi en plenas vanguardias) la vertiente popular del verso narrativo con su composición “Los motivos del lobo”, ya analizado anteriormente y que vale la pena recordar de nuevo por la importancia que tuvo y ha tenido para la evolución de la narratividad en la poesía en lengua española, sobre todo este fragmento que es puro “movimiento”:

Francisco salió:
al lobo buscó
en su madriguera.
Cerca de la cueva encontró a la fiera
enorme, que al verle se lanzó feroz
contra él. Francisco, con su dulce voz,
alzando la mano,
al lobo furioso dijo: "¡Paz, hermano
lobo!" El animal
contempló al varón de tosco sayal;
dejó su aire arisco,
cerró las abiertas fauces agresivas,
y dijo: "¡Está bien, hermano Francisco!"

"¡Cómo! exclamó el santo. ¿Es ley que tú vivas
de horror y de muerte?
¿La sangre que vierte
tu hocico diabólico, el duelo y espanto
que esparces, el llanto
de los campesinos, el grito, el dolor
de tanta criatura de Nuestro Señor,
no han de contener tu encono infernal?
¿Vienes del infierno?
¿Te ha infundido acaso su rencor eterno
Luzbel o Belial?"³⁸³

Varía la disposición del poema y la sujeción a normas métricas y de rima, pero no así su conexión con lo narrativo, notorio elemento que será fundamental para el surgimiento del poema en prosa. Rotos, en la época liberadora del Romanticismo, los yugos impuestos por estas normas, el poema despierta de pronto en la prosa, sin disolver las figuras retóricas que han sido la esencia de toda composición poética: imágenes, metáforas, paralelismos, analogías, simbolismos, etc. Tal vez convenga citar a Fernando Pessoa, el mayor poeta portugués, con respecto a la relación existente entre verso y prosa y el porqué de su preferencia entre esta y aquel, lo que acaso ayude a comprender, desde la voz de un autor autorizado (un poeta que, además, radicalizó la experiencia de lo poético utilizando varios heterónimos), la ecantación decidida de Baudelaire o Rimabud en el siglo XIX. Escribe Pessoa:

Prefiero la prosa al verso, como modo de arte, por dos razones, la primera de las cuales, que es mía, es que no puedo escoger, pues soy incapaz de escribir en verso. La segunda, sin embargo, es de todos, y no es –lo creo de verdad– una sombra o disfraz de la primera. Vale, pues, la pena que la deshile, porque afecta al sentido íntimo de todo el valor del arte. Considero al verso una cosa intermedia, un paso de la música a la prosa. Como la música, el verso es limitado por leyes rítmicas que, aunque no sean las leyes rígidas del verso regular, existen sin embargo como defensas, coacciones, dispositivos automáticos de opresión y castigo. En la prosa hablamos libres. Podemos incluir ritmos musicales y, a pesar de ello,

³⁸³ Rubén Darío, *Poesía y prosa*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2006, pp. 48-49.

pensar. Podemos incluir ritmos poéticos y, sin embargo, estar fuera de ellos. Un ritmo ocasional de verso no estorba a la prosa; un ritmo ocasional de prosa hace tropezar al verso. En la prosa se engloba todo el arte, en parte porque en la palabra está contenido todo el mundo, en parte porque en la palabra libre está contenida toda la posibilidad de decirlo y pensarlo. En la prosa lo damos todo, por transposición: el color y la forma, que la pintura no puede dar sino directamente, en ellos mismos, sin dimensión íntima; el ritmo, que la música no puede dar sino directamente, en él mismo, sin cuerpo formal, ni ese segundo cuerpo que es la idea; la estructura, que el arquitecto tiene que formar con cosas duras, dadas, exteriores, y nos erguimos en ritmos, en indecisiones, en decursos y fluideces; la realidad, que el escultor tiene que dejar en el mundo, sin aura ni transubstanciación; la poesía, en fin, en la que el poeta, como el iniciado en una orden oculta, es siervo, aunque voluntario, de un grado y de un ritual.

Estoy seguro de que, en un mundo civilizado perfecto, no habría otro arte que la prosa. Dejaríamos los ponientes a los ponientes, procurando tan sólo, en arte, comprenderlos verbalmente, transmitiéndolos así en una música inteligible del corazón. No haríamos escultura de los cuerpos, que guardarían, propios, vistos y tocados, su relieve móvil y su tibieza suave. Haríamos casas sólo para vivir en ellas, que es, al fin, aquello para lo que son. La poesía quedaría para que los niños se acercasen a la prosa futura; que la poesía es, por cierto, algo infantil, mnemónico, auxiliar e inicial. Hasta las artes menores, o aquellas a las que podemos llamar así, se reflejan, susurrantes, en la prosa. Hay prosa que danza, que canta, que se declama a sí misma. Hay ritmos verbales que son bailes en que la idea se desnuda sinuosamente, con una sensualidad translúcida y perfecta. Y hay también en la prosa sutilezas convulsas en que un gran actor, el Verbo, transmuta rítmicamente en su substancia corpórea el misterio impalpable del Universo.³⁸⁴

Las reflexiones de Fernando Pessoa son cruciales para entender, incluso, una diferencia entre dos formas poéticas que también han suscitado problemas de delimitación: la prosa poética y el poema en prosa. Si se siguen las líneas evolutivas de la poesía tradicional (a partir de las reflexiones hechas hasta este momento), se verá que el poema en prosa tiene un origen ligeramente distinto al de la prosa poética, que parte de principios aledaños. El poema en prosa, por ejemplo, tiene en sus precedentes más visibles el “poema narrativo”, además del poema de versos blancos o “libres”, y sigue una evolución muy específica: viene de un rompimiento con

³⁸⁴ Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 25.

las formas tradicionales del verso (principalmente del metro y la rima) y con la recuperación de la poesía de corte popular, en la cual los giros coloquiales y, principalmente, la oralidad (otra forma cercana a la prosa) son sus fuentes de retroalimentación. La prosa poética, en cambio, no proviene del “poema narrativo”, pues evidencia que en ella los elementos diegéticos son nulos, sino más bien de las formas cultas de la poesía, por lo que tiende a acentuar su arraigo en una de las figuras retóricas más significativas: la metáfora³⁸⁵. Y, además, responde a un aspecto crucial de diferenciación: el ritmo. Alice Corbin Henderson y Yone Noguchi, en su artículo “Poetic prose and Verse Libre”, señalan precisamente que la diferencia esencial entre la prosa y la poesía se encuentra en la cualidad rítmica de la frase, y proponen como ejemplo el fraseo métrico de uno de los poemas en prosa de Oscar Wilde, afirmando lo fallido que sería intentar convertirlo en prosa omitiendo las divisiones versales.³⁸⁶ En tales casos, la imagen poética y las cualidades rítmicas siguen preservándose como una herramienta que mantendrá el arraigo de la nueva expresión literaria en lo poético, pues de otro modo pasaría a convertirse en otra forma literaria vecina: cuento, relato, reflexión filosófica, aforismo. Derivado de esto, es preciso señalar que se ha querido ver en *Himnos a la noche*, de Novalis, un antecedente del poema en prosa cuando, si se toma en cuenta la diferenciación hecha anteriormente, este lo sería más bien de la prosa poética. No hay rasgos narrativos visibles en *Himnos a la noche*, de 1800. Se trata, más bien, de un poema que se inscribe en la vertiente filosófica y mística de la poesía de tradición hermética, que llega hasta Paul Valéry, y que tiene resonancias con el poeta alemán Hölderlin, su contemporáneo. La obra de Novalis influirá en el surgimiento del Romanticismo pero, sobre todo, en su concepción del mundo y en la forma de mirar la realidad. Su vertiente melancólica y su opacidad emocional serán sus referentes más cercanos al espíritu del Romanticismo, pero no así la exaltación del yo y, sobre todo, la liberación de las normas métricas y rítmicas, que fueron,

³⁸⁵ Algunos exponentes importantes de esta vertiente poética son Arthur Rimbaud, el Conde de Lautréamont, Juan Ramón Jiménez, José Ángel Valente, Xoán Abeleira, Alejandra Pizarnik, Graciela Baquero, Leopoldo María Panero o Agustín Fernández Mallo.

³⁸⁶ Alice Corbin Henderson y Yone Noguchi, «Poetic prose and Verse Libre», *Poetry* 2, 2 (1913), pp. 70-72.

como se ha visto, una de las condiciones *sine qua non* para el surgimiento y consolidación del poema en prosa. Es, pues, la narratividad el aspecto fundamental que hace evolucionar al poema en prosa a microrrelato, o más bien, que hace surgir al microrrelato de las entrañas del poema en prosa, sin que el poema en prosa pierda su esencia, constituida básicamente por dos elementos fundamentales: su ritmicidad interna y su narratividad, rasgo este que más caracteriza al microrrelato, aun cuando en ocasiones sea difícil establecer límites entre ambas fronteras, de ahí que sea complejo en ocasiones determinar cuándo se trata de un poema en prosa y cuándo de un microrrelato. Escribe en este sentido Darío Hernández:

La enorme dificultad que en muchos casos entraña fijar dicho grado de narratividad de un texto -ya que, como sabemos, no existen termómetros de narratividad ni nada que se le parezca- ha conducido, entre otras cosas, a que muchos autores y antólogos de microrrelatos hayan integrado en sus colecciones composiciones que pueden ser consideradas como poemas en prosa y viceversa, o sea, a que una gran cantidad de autores y antólogos de poemas en prosa hayan incluido en sus compilaciones algún que otro microrrelato; sería aconsejable en estos casos hablar de libros de minificción literaria y no, exclusivamente, de microrrelatos o de poemas en prosa: “Los poemas en prosa pueden ser considerablemente extensos o bien tender a la brevedad; y en este segundo caso, su aproximación a la minificción es evidente. A la minificción, pero no específicamente al microrrelato, que en ningún momento sacrifica su voluntad narrativa, el impulso fundamental que lo lleva a desarrollar una historia, aun desde la pequeñez -la brevedad- de su estructura.”³⁸⁷

Y afirma a modo de conclusión:

[...] quizá el microrrelato sea el género narrativo más próximo a lo poético y el poema en prosa sea, a su vez, el género lírico más cercano a lo narrativo, aunque uno y otro género sigan reglas de composición y recepción sustancialmente distintas.³⁸⁸

³⁸⁷ Darío Hernández, *El microrrelato en la literatura española, op. cit.*, pp. 47-48.

³⁸⁸ *Ibíd.*, p. 49.

La observación de Darío Hernández nos parece certera, y tal vez debido a esta estrecha cercanía es por lo que resulta difícil determinar, por un lado, los límites entre uno y otro; pero, en igual medida, esta misma cercanía ayuda a inferir que la emergencia del microrrelato, género del siglo XX, se debió a un desplazamiento (o evolución) de la narratividad (principalmente, pero también del resto de los elementos intrínsecos y extrínsecos) del propio poema en prosa, género del siglo XIX; debido a ello, los poemas en prosa, en su afán por contar más, terminaron dando origen al microrrelato que, precisamente por tal origen (el poema en prosa), no pudo dejar, en ciertos momentos, de cantar, esto es de contener elementos líricos (como el ritmo, la periodicidad sintáctica, la narratividad) propios de su progenitor. A modo de ejemplo, una variante clara de esta modalidad nos la ofrece el denominado “microrrelato poético”, que en realidad representa una vuelta al poema en prosa, pero con otra etiqueta nominal. Un “microrrelato poético”, esto es, una “prosa lírica” o una “prosa que canta”, es en sí mismo un poema en prosa o, en su defecto, una prosa poética, pero lo interesante de esta nueva nominación radica precisamente en destacar la presencia inobjetable de los elementos líricos que sigue permeando en gran manera la producción microrrelatista contemporánea. El escritor Juan Antonio González Fuentes ha publicado cuatro “microrrelatos poéticos” que bien podrían ejemplificar esta designación:

(1)

En las ausencias de un jardincillo juegan las damas, soberbias y generosas, labios rojos de tenaz primavera. ¡Ah, si nunca las hubiera amado! Son piadosos relámpagos de escotes fragantes y uñas pintadas, que algún día dejarán sobre la frágil hierba lo mejor de sus pasos. Mientras, tienta mis propios pasos el viento contenido, pero nadie desea buscar junto a mí el humor de las nubes, o el lóbrego candor de un abril vencido, donde se vive como si nada.

(2)

Acarician mis sienes, con plumas de despecho, las vírgenes invulnerables de balcón quebrado, y ante mí, aún se pliega del revés lo celestial. En resumen: colofón de circunstancias.

(3)

Intimida ser tu designio, y sólo a medias poder suponerte entre la espuma y las rosas, envuelta en perfumes que imponen su codicia serena, en esta media luz que en plural se desgaja y quiebra, atenta a la derrota de mis labios. Mas en el pálido sigilo del aire, duerme el hondo fruto que el desorden alienta, y ante la fragancia de su pálpito soy quien más ama, singular despojo de banderas.

(4)

Como en lugar extraño en la impaciencia te esquivo. Barrunto fórmulas de perdón que se desmoronan inéditas en el sospechar de tu paso. La torpeza de un gesto mal anunciado, esa mirada que escapa atenta al vacío, las ocasiones perdidas, acumuladas en arquitecturas que nos pueden y sobrepasan..., y al final del intento, el discurrir de otra tarde cuyo vuelo no remontaré ya. Así va viéndome el mar cada verano: metal innoble, conjuro indeciso, sonámbulo verdugo, ardiente estatua de un dios sin nombre.³⁸⁹

Es importante concluir enfatizando, pues, que los vasos comunicantes existentes entre el poema en prosa y el microrrelato (por la narratividad y liricidad compartida) hacen inobjetable su cercanía dentro del marco de su origen, definición y evolución, resultando evidente la influencia que tuvo el primero (el poema en prosa) sobre el segundo (el microrrelato) y la relación que hasta el día de hoy los convierte en géneros inseparables estética y estilísticamente, de tal modo que no puede uno entenderse sin la presencia del otro.

³⁸⁹ Juan Antonio González Fuentes, “Cuatro microrrelatos poéticos”, <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=815>. Fecha de última consulta: 19 de septiembre de 2015.

8. POEMA EN PROSA Y MICRORRELATO. PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN.

8.1. Delimitación y características: resumen

A lo largo de esta investigación se ha demostrado cómo el microrrelato, como nuevo género del siglo XX, ha emergido del poema en prosa, género del siglo XIX, y cómo, por tener tantas cercanías estéticas, es difícil no sólo distinguir sus diferencias sino, además, alcanzar a delimitar sus características más específicas. Con relación a este aspecto, referente a la delimitación genérica entre el poema en prosa y el microrrelato, conviene insistir en que el elemento diferencial entre un género y otro será principalmente la narratividad, que en el microrrelato está bien definida (sobre todo porque existe una diégesis patente), mientras que en el poema en prosa permanece supeditada a los elementos rítmicos propios de la poesía y no se expone, por tanto, de manera tan notoria. Es, pues, este elemento genérico el que mejor permite apreciar la evolución del poema en prosa hacia el microrrelato y, a su vez, el que pone asimismo los fundamentos para su análisis con las herramientas teórico-metodológicas que brinda el poema en prosa, pues, al gozar ya de una tradición más consolidada y de un *corpus* teórico más prolijo, posibilitan estudiar el microrrelato con mayor rigor y profundidad.

Hemos visto también cómo, por haber sido el microrrelato aceptado o “descubierto” genéricamente cuando había sido ya consolidado principalmente por los narradores, se pensó que provenía más de la ficción que de la lírica, lo que indujo a los teóricos del cuento a intentar definirlo desde esa perspectiva, sin apenas considerar la visible influencia que había tenido la poesía, en particular el poema en prosa, lo que habría ayudado mucho a su comprensión desde el primer momento de su aparición, incluso al ser investigado por Dolores Koch, pues tal vez en lugar de haber seleccionado para su estudio a tres narradores –Torri, Arreola y Monterroso–, habría elegido a tres poetas –Darío, Velarde y Huidobro, por ejemplo–. Este cambio de

dirección en cuanto al origen del microrrelato rezagó sus vínculos con el poema en prosa y puso al cuento (o a la narrativa corta) como referente principal de su génesis, lo que derivaría después en el interés de los estudiosos por encontrar en la narratología los elementos teóricos para explicar el naciente género, dejando a un lado todos los estudios y la bibliografía que, con respecto al poema en prosa, existían hasta ese momento; esto ha ocasionado que sólo se vea el poema en prosa como un género más entre aquellos con los que el microrrelato guarda una relación y no como lo que realmente es: el género por antonomasia del cual éste deriva.

En el presente capítulo ofrecemos, por eso mismo, una aportación teórico-metodológica para que se aplique en el futuro al analizar el microrrelato, sobre todo aquel que tiene claras cercanías con el poema en prosa, con el fin de interpretarlo más adecuadamente, ya que ambos géneros (el poema en prosa y el microrrelato), como se ha visto, comparten muchas similitudes y, por tanto, con las herramientas teóricas-metodológicas con las que se analiza el primero puede también estudiarse el segundo.

Es preciso decir que, para la escritura de este capítulo, fueron cruciales las aportaciones teórico-metodológicas que, específicamente sobre el poema en prosa, realizó la académica Otared Haidar en su libro *The Prose Poem and the Shi'r Journal: A Comparative Study of Literature, Literary Theory and Journalism*, y que, si bien analiza el poema en prosa en su relación con la literatura oriental, de la cual es especialista, esto resta mérito a la importante contribución de rescate bibliográfico, teórico y crítico sobre el poema en prosa que llevó a cabo, además de contribuir también significativamente a la historia del género.

De igual manera, no se puede dejar a un lado para la redacción de este capítulo la contribución que hizo Suzanne Bernard, una de las primeras estudiosas en investigar el poema en prosa en la tradición francesa, de donde surge con su máximo representante, Baudelaire; por

eso, su libro fue durante muchos años un referente ineludible cuando se quería estudiar el género, hasta que, hacia 1970, con el género ya bien consolidado, se produjo una gran floración de teorías y perspectivas de estudio que ayudaron a rellenar la parte crítica que faltaba. Estas teorías, que repasaremos, podrían servir también para analizar el microrrelato, con las comprensibles y pertinentes adecuaciones. De hecho, algunas de ellas se utilizan para su análisis, pero privilegiando el componente narrativo sobre lo lírico, cuando la pretensión es que se utilicen para el estudio del microrrelato desde la perspectiva de uno de sus constituyentes esenciales: lo poético. Las teorías sobre el poema en prosa enfatizan la singularidad de este género y la importancia de centrar la atención en sus diversos constituyentes: lo temático, lo textual, lo formal y sus rasgos semánticos, constantes que no varían en los poemas en prosa y que los identifican como tales, pues les confieren una “unidad formal” que marca su distinción respecto de la poesía en verso tradicional y de otros géneros literarios, por más que estos estén cerca de sus fronteras. En este sentido, importa mencionar que, por tratarse de géneros que bordean o transgreden lo fronterizo, su carácter inasible se convierte en una de sus características primordiales con la dificultad subsiguiente para consensuar cuándo de trata verdaderamente de un poema en prosa (sus rasgos más definidos) cuándo no, tal como sucede con el microrrelato, género que comparte los mismos rasgos estéticos y genera problemas al pretender encasillarlo en una sola definición, que por lo demás no tiene.

La estudiosa Irene Andrés-Suárez afirma que el microrrelato surge del cuento moderno y del poema en prosa, lo que debe destacarse, puesto que ya en el poema en prosa encontraremos muchos elementos que después definirán las características de aquel, que clasifica de la siguiente manera:

Rasgos formales: extensión formal, sustancia narrativa, naturaleza elíptica, concisión, la voz narrativa.

Rasgos temáticos: predominan los microrrelatos intertextuales, fantásticos y humorísticos, aunque los hay de otros tipos.

Rasgos estructurales: atendiendo a la configuración externa del microrrelato, hay que distinguir los microrrelatos organizados en forma de diálogo de los que poseen forma monológica. Otros de los elementos estructurales que se deben de considerar son el título, el inicio (generalmente se inician *in medias res*) y el final (que puede ser abierto o cerrado).³⁹⁰

Conviene precisar al respecto que también Teresa Gómez Trueba se ha referido a estas mismas características al escribir:

Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, responsables de una reciente antología del poema en prosa español, a la hora de definir genéricamente a éste, se ven obligados a reconocer que rasgos característicos, como pueden ser la integridad, unidad y brevedad del texto podrían aplicarse por igual a un libro de aforismos, diarios o minicuentos. Y que en estos casos habrá que tener en cuenta circunstancias de índole pragmática, como es el contexto en que haya aparecido publicado el texto, un libro de poemas, de relatos, de aforismos, etc.³⁹¹

Otras aportaciones relacionadas con el microrrelato destacan la capacidad que éste tiene para evocar y sostenerse en un ritmo. Lo indica Darío Hernández:

[...] la cuestión del ritmo del discurso [...] el microrrelato se caracteriza por una imperiosa necesidad de llevar un ritmo rápido, basándose en técnicas como la elipsis y el resumen; el poema en prosa, en cambio, muestra un indiscutible inclinación hacia la morosidad digresiva y el detenimiento descriptivo en el detalle, procedimientos que el microrrelato tiende por naturaleza a evitar: “los microrrelatos son necesariamente veloces. De paso: es esta última condición la que los diferencia de los poemas en prosa” (108) Siguiendo a Enrique Anderson Imbert, un poema en prosa sería, frente a un relato, tenga el grado de concisión que tenga, un texto plagado de “unidades no narrantes”, o lo que es lo mismo, de unidades más bien reflexivas y descriptivas [...].³⁹²

³⁹⁰ Irene Andrés-Suárez, «Caracterización y delimitación del género», en David Roas, *Poéticas del microrrelato*, *op. cit.*, pp. 167- 174.

³⁹¹ Teresa Gómez Trueba, «Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento», en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, *op. cit.*, p. 276.

³⁹² Darío Hernández, *El microrrelato en la literatura española*, *op. cit.* p. 49.

Domingo Ródenas, por su parte, evocando a Suzanne Bernard, hace un cruce importante entre el poema en prosa y el microrrelato, para, con las herramientas del primero, poder entender al segundo, lo que demuestra los vasos comunicantes que existen entre uno y otro:

Por lo que hace a la fricción del microrrelato con el poema en prosa, Suzanne Bernard exigía a éste, en su estudio canónico, que cumpliera ciertas determinaciones: independencia respecto a cualquier otro texto, unidad de sentido, formalizada en un comienzo y un final bien definidos, y brevedad, que otro estudioso, John Simon, cuantificaba entre media y tres o cuatro páginas, con lo que expulsaba de la casa del género piezas como *Espacio* de Juan Ramón. Hasta aquí la preceptiva de Bernard para el poema en prosa es de directa aplicación al microrrelato, caracterizado asimismo por su autonomía, su unidad temática y, desde luego, su corta extensión. También comparten otros rasgos semióticos, como la intensidad y tensión del discurso y la búsqueda de un efecto de sorpresa, revelación o desconcierto en el lector. Pero Suzanne Bernard añadía otra característica en su definición del poema en prosa que sí puede funcionar como criterio discernidor: lo que denomina con término impreciso *gratuité* (gratuidad) y que no es sino la falta o final de un desenlace, la ausencia de una sucesión de acciones, como en un texto narrativo, o de un entramado de ideas y argumentos, como en un texto ensayístico. Con el principio de gratuidad, Bernard sitúa como rasgo distintivo entre el poema en prosa y el microrrelato la temporalidad y el cierre narrativos, ausentes en el primero y condición necesaria en el segundo.³⁹³

En un esfuerzo de síntesis, Yezzed López resume las características del poema en prosa en las siguientes:

Las características del género del poema en prosa, omitiendo sus interesantes discusiones, podríamos extractarlas en las siguientes líneas: a) existe en su forma la valoración del párrafo; b) la brevedad; c) voluntad conciente del autor de escribir poemas en prosa y d) el poema en prosa es un género con unidad y autonomía.³⁹⁴

³⁹³ Domingo Ródenas Moya, «El microrrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico, op. cit.*, p 80.

³⁹⁴ Fredy Yezzed López, «Poema en prosa vs. Minificción», en *El Cuento en Red*, No. 17 http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=271

En fin, Darío Hernández puntualiza que en el poema en prosa la sonoridad del texto adquiere una notable importancia:

[...] en el poema en prosa se da un notable aumento de la aparición de aquellos recursos relacionados con la ordenación sintáctica de las oraciones (hipérbatos, oxímoros, hipálages...) y sobre todo, con la sonoridad del texto, incidiendo mucho más en aquellos elementos que contribuyen a proveer al poema de musicalidad (repeticiones de unidades lingüísticas –anáforas, aliteraciones ...- combinación estudiada de sílabas tónicas y átonas, especial distribución de las pausas y los sonidos vocálicos y consonánticos, etcétera), además de que “a menudo se ha llamado la atención sobre la densidad estructural de los textos líricos en el sentido de una apretada red de interrelaciones entre los diversos recursos”(107).³⁹⁵

8.2. Bases teórico-metodológicas I: estructura, tipografía y unidad.

A pesar de la disparidad de opiniones vista, es posible aventurar algunas bases teóricas que pueden servir siempre para el estudio y entendimiento del poema en prosa. Algunas de estas definiciones se encuentran en los libros que ya hemos analizado a lo largo de nuestra investigación. Uno de estos libros es el editado por Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre. El libro de Caws y Riffaterre, que sigue las coordinadas iniciadas por Suzanne Bernard, se erige en uno de los referentes principales para el entendimiento del poema en prosa. Es interesante comprobar que los teóricos del poema en prosa analizan principalmente tres aspectos: la estructura del desarrollo, la estructura tipográfica y, en tercer lugar, la unidad estructural. Con respecto al primer aspecto, los teóricos como Riffaterre centran la atención en el arranque y cierre del poema en prosa, poniendo el énfasis en la importancia que tiene esta disposición estructural para darle la fuerza dramática necesaria al texto, algo que también enfatizan los estudiosos del microrrelato, sobre todo cuando hablan del cierre sorpresivo que debe ofrecer y la unidad de desarrollo que lo debe constituir, todo convenientemente aprovechado, en el poco espacio escritural que se dispone, para que surta el efecto esperable. Por tanto, es importante

³⁹⁵ Darío Hernández, *El microrrelato en la literatura española, op. cit.*, p. 48.

señalar las diferencias y afinidades que presentan el poema en prosa y el microrrelato, pues los estudios comparatistas realizados por los teóricos y críticos de estos géneros parecen adoptar posiciones distintas en lo particular e idénticas en lo general, esto es, la estrecha relación que mantiene el microrrelato con su predecesor, el poema en prosa. Escribe en este sentido David Lagmanovich:

La diferencia del poema en prosa (“género próximo”) y el microrrelato es que en este último está presente la necesidad de narrar; en cambio, los poemas en prosa son morosos por naturaleza, y sacrifican toda extensión narrativa al deseo de mostrar acabadamente un aspecto de la realidad [...]. En el poema en prosa, aunque sea breve, hay un elemento ficcional, pero no hay (o casi no hay) elementos narrativos.³⁹⁶

Lagmanovich dedica todo el capítulo V a analizar comparativamente los microrrelatos con los poemas, puntualizando que

[...] una de las iniciales tentaciones analíticas ha consistido en asimilar los microrrelatos a poemas en prosa. Ahora consideramos que, si bien en algunos poemas en prosa de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX se pueden encontrar rasgos que aproximan a los microrrelatos, se trata sin embargo de dos géneros bien diferenciados; lo que los separa, sobre todo, es la distinta función de la narratividad. [...] Hay casos en que la cuestión puede reducirse a un problema de lectura: leído de cierta manera, escandido de cierta forma, cobra una sonoridad que lo aproxima claramente al poema.³⁹⁷

Afirma seguidamente:

[...] la tercera observación que es posible formular sobre la aproximación entre microrrelatos y poemas no es formal sino vivencial: se refiere al proceso durante el cual aparecen estas construcciones en la conciencia del escritor [...] ante todo en el caso del poema, este surge como una insinuación confusa. Una noción, una palabra o un ritmo laten en cierto nivel de la

³⁹⁶ David Lagmanovich. *El microrrelato. Teoría e historia*, op. cit., p. 91 y 94, respectivamente.

³⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 104-105.

conciencia, produciendo algo así como un murmullo o ronroneo [...] ¿y los microrrelatos? Pues casi exactamente de la misma manera: intuición originaria, maduración en la conciencia del escritor[...] [tomando en cuenta los finales para diferenciar entre microrrelatos y poemas] “La distinción entre finales cerrados y abiertos es válida para cualquier construcción narrativa, y por lo general puede aplicarse también a la literatura teatral, a las ficciones cinematográficas e inclusive a ciertos textos poéticos de otras épocas, que solían aceptar implícitamente el esquema de la narratividad. Pero no es operativa en el caso del poema moderno.”³⁹⁸

Y concluye Lagmanovich:

La conclusión general es que el microrrelato y el poema son géneros vecinos pero no contiguos. Los acerca la común predilección por la extensión reducida, así como cierta comunidad de procedimientos compositivos que refuerzan los contactos argumentales. Los aleja, en cambio, la valla de la narratividad, aplicable a los microrrelatos pero pocas veces a los poemas.³⁹⁹

Domingo Ródenas, por otro lado, sostiene que

[...] en el plano del discurso lingüístico cabe establecer alguna diferencia que me limitaré a enunciar. Frente al poema en prosa, género que admite un cierto excedente verbal sin por ello sufrir una merma de su calidad literaria, el microrrelato (como por otra parte sucede con cualquier cuento) repele toda forma de hipertrofia estilística, rechaza cualquier elemento superfluo, es refractario a las exhibiciones de *ornatus*. No admite alardes elocutivos ni metaboliza bien componentes narrativos no funcionales si no es a cambio de un rotundo descalabro de su valor estético. Si el poema en prosa, en origen, es producto de una actitud de rebeldía romántica ante las normas y convenciones de la expresión lírica en verso, la micronarración lo es de un proceso de máxima depuración, de un alquitarado de la sustancia irreductiblemente narrativa de un texto⁴⁰⁰.

³⁹⁸ *Ibíd.*, pp. 113-119.

³⁹⁹ *Ibíd.*, p. 122.

⁴⁰⁰ Domingo Ródenas Moya, «El microrrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, *op. cit.*, p. 82.

Cuando Jiménez Arribas hace su esbozo comparativo del poema en prosa y el microrrelato, las similitudes que encuentra basándose en otros teóricos son: 1) la tendencia de ambos a cuestionar formas ya canonizadas; 2) el uso de la condensación poemática de que se vale el microrrelato a la hora de tratar “experiencias”; 3) la intensificación del significante a expensas del significado que hay en el microrrelato como en la poesía; 4) el tiempo en la narración del microrrelato que ya no siempre es lineal, sino que se asemeja a la circularidad de lo poemático. Destaca asimismo la brevedad de ambos géneros. Respecto a sus diferencias, deduce las siguientes: 1) el minicuento siempre tiene como eje característico contar algo, es decir, potencia lo que se cuenta, mientras que el poema en prosa se cifra en la importancia de lo exclamativo, lo que lo hace “cantable”, es decir, potencia el discurso sobre lo que se cuenta. 2) La ficción es un rasgo constitutivo del microrrelato, mientras que en el poema en prosa no pasa de ser un rasgo adyacente como los delgados velos de narratividad que asume. 3) El microrrelato se desarrolla cimentado en marcos sobrentendidos y el poema en prosa opera con más holgura respecto a estos marcos. 4) El microrrelato logra una mostración única que limita la dispersión de la perspectiva narrativa, la enunciación y el punto de vista. 5) El microrrelato es dependiente del tema, es decir, de la anécdota que se cuenta y su circunscripción al acontecimiento de la historia; en el poema en prosa lo que impera es la tematización del propio sujeto. 6) En el microrrelato la narración supone un no-retorno por la omnipresencia del narrador pese a la escasez de datos, en cambio el poema en prosa ofrece un horizonte interminablemente actualizable.⁴⁰¹

Dos poemas tomados de la obra paradigmática de Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, ayudan a ejemplificar claramente estas delimitaciones entre el microrrelato y el poema en prosa, fácilmente extrapolables a obras de autores contemporáneos que publican en un mismo libro,

⁴⁰¹ Carlos Jiménez Arribas, «Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El Cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, pp. 704-711.

indistintamente, textos que podrían ser considerados microrrelatos o textos claramente identificados bajo el rubro de poemas en prosa, aunque el libro sea publicado como una obra de microrrelatos.

El “yo pecador” del artista

¡Cuán penetrante es el final del día en otoño! ¡Ay! ¡Penetrante hasta el dolor! Pues hay en él ciertas sensaciones deliciosas, no por vagas menos intensas; y no hay punta más acerada que la de lo infinito.

¡Delicia grande la de ahogar la mirada en lo inmenso del cielo y del mar! ¡Soledad, silencio, castidad incomparable de lo cerúleo! Una vela chica, temblorosa en el horizonte, imitadora, en su pequeñez y aislamiento, de mi existencia irremediable, melodía monótona de la marejada, todo eso que piensa por mí, o yo por ello -ya que en la grandeza de la divagación el yo presto se pierde-; piensa, digo, pero musical y pintorescamente, sin argucias, sin silogismos, sin deducciones.

Tales pensamientos, no obstante, ya salgan de mí, ya surjan de las cosas, presto cobran demasiada intensidad. La energía en el placer crea malestar y sufrimiento positivo. Mis nervios, hartos tirantes, no dan más que vibraciones chillonas, dolorosas.

Y ahora la profundidad del cielo me consterna; me exaspera su limpidez. La insensibilidad del mar, lo inmutable del espectáculo me subleva... ¡Ay! ¿Es fuerza eternamente sufrir, o huir de lo bello eternamente? ¡Naturaleza encantadora, despiadada, rival siempre victoriosa, déjame! ¡No tientes más a mis deseos y a mi orgullo! El estudio de la belleza es un duelo en que el artista da gritos de terror antes de caer vencido.⁴⁰²

El extranjero

—¿A quién quieres más, hombre enigmático, dime, a tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?

—Ni padre, ni madre, ni hermana, ni hermano tengo.

—¿A tus amigos?

—Empleáis una palabra cuyo sentido, hasta hoy, no he llegado a conocer.

—¿A tu patria?

—Ignoro en qué latitud está situada.

—¿A la belleza?

—Bien la querría, ya que es diosa e inmortal.

—¿Al oro?

—Lo aborrezco lo mismo que aborrecéis vosotros a Dios.

—Pues ¿a quién quieres, extraordinario extranjero?

⁴⁰² Charles Baudelaire, “El ‘yo pecador’ del artista”, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa-0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html Fecha de última consulta: 19 de abril de 2017.

–Quiero a las nubes..., a las nubes que pasan... por allá.... ¡a las nubes maravillosas!⁴⁰³

En síntesis, cabe precisar que el poema en prosa y el microrrelato tienen como características comunes *la extensión* (breve) y *la unidad de sentido*⁴⁰⁴ (autónomo, sin depender de otras partes de texto, sin ser fragmento, pues), usando los conceptos (en cursivas) de Luis Felipe Benigno que caracterizan al poema en prosa, pero difieren en sus rasgos de densidad narrativa, pues mientras que, como ejemplifican los anteriores textos, en el poema en prosa (“El confectioner del artista”) el yo lírico es la voz que más predomina, en el microrrelato (“El extranjero”) es el yo ficcional el que se impone.

A estas mismas conclusiones ha llegado Perloff, tras estudiar los poemas en prosa de Rimbaud, y Delville, cuando lo ha hecho con los de Dowson, señalando ambos la autonomía estructural del poema en prosa. Ahora bien, estos mismos aspectos también han sido puesto de relieve por los teóricos del microrrelato, y todos coinciden en esa unidad estructural y en la importancia de su final. Lauro Zavala, en sus estudios sobre la minificción, se ha referido a ese final del microrrelato que siempre concluye en el lector y que tiene características epifánicas. Escribe al respecto Zavala:

En lugar de ofrecer una *representación* o una *anti-representación* de la realidad (como ocurre en los cuentos clásicos o modernos, respectivamente), los cuentos posmodernos (o la lectura posmoderna de un cuento clásico o moderno) consiste en la *presentación* de una realidad textual.

En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, ésta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas del cuento.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Baudelaire, “El extranjero”, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa--0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html Fecha de última consulta: 19 de abril de 2017.

⁴⁰⁴ Luis Felipe Benigno, *El poema en prosa en España*, op. cit., p. 70.

⁴⁰⁵ Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*, op. cit., pp. 63-64.

En cuanto a sus aspectos estructurales y tipográficos, los teóricos del poema en prosa han manifestado que, para diferenciarlo del poema tradicional, el poema en prosa se constituye de forma horizontal, como un bloque que tenga la apariencia de un fragmento en prosa, pero obviamente con una unidad semántica completa. Este aspecto también es valorado por los estudiosos del microrrelato quienes advierten que, en ese espacio textual tan breve, se encuentra una unidad de sentido completa y cerrada, sin divisiones de ningún tipo, ni aun cuando se trate de series de microrrelatos como las que algunos escritores practican. Esto es, el poema en prosa y el microrrelato, tipográficamente, no guardan ninguna diferencia visible ni tampoco en cuanto a contenido o sentido, que es unitario. Por eso, genera confusión la transición de poema en prosa a microrrelato. Darío Hernández señala esta simbiosis cuando escribe que “de igual manera que el género lírico del poema en prosa tiene una vertiente compositiva cercana a lo narrativo, también el género narrativo del microrrelato puede a veces aproximarse formalmente a lo lírico”⁴⁰⁶. En este mismo sentido se manifiesta Irene Andrés-Suárez cuando afirma que “aquellos [poemas en prosa] que acentúan el núcleo anecdótico o narrativo pueden ser reanonizados, y de hecho han sido, como minificciones”⁴⁰⁷. Por su parte, Gómez Trueba, en su acercamiento a la obra de Juan Ramón Jiménez, señala la trayectoria casi de ida y vuelta que sufre el poema en prosa para convertirse en microrrelato, pero también, leído a la inversa, la que sufre el microrrelato para convertirse en poema en prosa, tal como hemos demostrado con los ejemplos de “microrrelatos poéticos” a que aludimos en el capítulo anterior. Escribe al respecto Gómez Trueba:

Juan Ramón reduce al máximo también en su prosa los excesos impresionistas de su primera época, las morosas descripciones del entorno o del personaje, la contextualización, en suma, para quedarse únicamente con la narración escueta de una pequeña anécdota, y el resultado es eso que hoy llamamos microrrelato. De todo esto deducimos que nuestro autor llega al

⁴⁰⁶ Darío Hernández, *El microrrelato en la literatura española*, op. cit., p. 144.

⁴⁰⁷ Juan Armando Epple, «Orígenes de la minificción», en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, op. cit., p. 128.

microrrelato, o lo que él denomina *Cuento largo*, no a través de una reducción cuantitativa del cuento (pues él apenas escribió unos pocos cuentos, en el sentido tradicional del término), sino de una disminución de la descripción y un aumento de la narratividad en el poema en prosa. En definitiva, es ese largo proceso de desnudamiento del poema hasta su mínima expresión en busca de la esencia, o de la “rosa”, por recordar sus propias palabras en el famoso poema de *Piedra y cielo*, lo que conduce a Juan Ramón a dar con el eficaz hallazgo formal del microrrelato.⁴⁰⁸

En este sentido, es pertinente mencionar lo referido por Ibrahim Taha quien, basándose en S.H. Brown, afirma:

[...] el relato corto funciona en mayor medida como la poesía que como la novela. La lógica en que Brown basa su afirmación es la de que cuando más breve sea el texto narrativo, más cerca está de la poesía.

Una forma básica de acercar el texto narrativo mínimo a la poesía consiste en el empleo del lenguaje poético.⁴⁰⁹

Sobre esos vasos comunicantes que son el poema en prosa y el microrrelato, también

Irene Andres-Suárez reflexiona y afirma:

En nuestra opinión, se ha llegado al microrrelato, tal como lo conocemos en la actualidad, a través de dos vías diferentes: mediante a) la comprensión textual y pulimento del *cuento*, pero también mediante b) la disminución de la descripción y el aumento progresivo de la narratividad del *poema en prosa*, el cual ya en el modernismo “contenía elementos narrativos, si bien mezclados con otros poéticos predominantes que generaban estatismo. En la época de las vanguardias se acentuará dicho componente narrativo.⁴¹⁰

En cuanto a la unidad estructural, uno de los críticos que más subrayó su importancia fue John Simon, quien destacó un aspecto, entre todos, tan sobresaliente como la brevedad.

⁴⁰⁸ Teresa Gómez Trueba, «Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento», en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad*, *op. cit.*, pp. 293-294.

⁴⁰⁹ Ibrahim Taha, «La semiótica de las ficciones minimalistas», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, *op. cit.*, p. 264.

⁴¹⁰ Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, *op. cit.*, p. 71.

John Simon has condensed his 700-page dissertation on the prose poem into a succinct entry in the *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. The meat of Simon's definition is in the first paragraph: "Prose poem (poem in prose). A composition able to have any or all the features of the lyric, except that it is put on the page –though not conceived of– as prose. It differs from poetic prose in that it is short and compact, from free verse in that it has, usually, more pronounced rhythm, sonorous effects, imagery, and density of expression."⁴¹¹

El poema en prosa, en efecto, debe conservar este aspecto de extensión que es la brevedad, como lo refiere Simon, por ser la que garantiza su mayor unidad aun con la ilimitada propuesta de sentidos. Pero, pese a lo breve, las interpretaciones son múltiples e inagotables, como han señalado los teóricos en el caso del microrrelato, sin apreciar (o querer apreciar) que ya había sido estudiado en el poema en prosa. Sobre la brevedad del microrrelato, Irene Andrés-Suárez, además de clasificar los rasgos genéricos distintivos, como se ha mencionado en páginas anteriores, señala que "íntimamente unida con la brevedad está también la concisión, o necesidad de alcanzar un alto grado de economía verbal"⁴¹². Resulta, en cualquier caso indudable que la brevedad del poema en prosa y del microrrelato responde a la necesidad de evitar que esa tensión e impacto se pierda en la extensión. Como bien dice Kirby-Smith, cuanto más corto, mejor; como bien había dicho Gracián, "lo bueno, si breve, dos veces bueno". Economía es, pues, intensidad. Un poema en prosa perdería su razón de ser si se extendiera más allá de la página y media, como el microrrelato, que dejaría de ser microrrelato para convertirse en cuento.

⁴¹¹Stephen Fredman, *Poet's prose: the crisis in the American verse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 128-129 (John Simon ha condensado su tesis de 700 páginas sobre el poema en prosa en una sucinta entrada en la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. La esencia de la definición de Simon está en el primer párrafo: "Poema en prosa: una composición capaz de tener algunas o todas las características de la lírica, con excepción de que cabe en el marco de una página –aunque no concebida– como prosa. Se diferencia de la prosa poética consiste en que es **corta y compacta**, y del verso libre en que es usualmente más pronunciadamente rítmico, tiene más efectos sonoros, más imaginería y densidad en la expresión". (La traducción es mía).

⁴¹² Irene Andrés-Suárez, «Caracterización y delimitación del género», en David Roas, *Poéticas del microrrelato*, *op. cit.*, p. 169.

Se ha considerado al poema en prosa como el lugar en el que los opuestos se encuentran, poesía y prosa en este caso, pero también esto mismo se podría decir del microrrelato, en el que confluyen asimismo la prosa y la poesía, de forma que comparte las mismas características del poema en prosa; es decir, es un género hecho también de opuestos y, como tal, debe ser analizado, esto es, con unos supuestos teóricos basados en el interjuego de los contrarios; una teoría construida, en este sentido, con elementos de la teoría poética y con elementos de la narratología, para así poder valorar el fenómeno en toda su dimensión. En su libro *Genres in discourse*, Todorov tiene un capítulo emblemático titulado «Poesía sin verso», en el que prácticamente señala esta dualidad de los contrarios que conviven, tal como si se tratara de los sexos opuestos, como la única forma que posibilita la reproducción de nuevos géneros: “It is one thing to assert that the prose poem is characterized by the encounter of opposites; it is something else again to say that a prose poem can be governed sometimes by one principles, sometimes by its opposite”.⁴¹³ La poesía se une con la prosa no sólo para dar origen al poema en prosa, sino también al microrrelato, solo que, como ya vimos, mientras en el primero prevalece lo lírico, en el segundo domina lo ficcional.

8.3 Bases teórico-metodológicas II: tono, intertextualidad, metaficcionalidad.

El poema en prosa ha sido visto como el reflejo histórico de una tensión entre los dos grandes géneros que dividen toda tradición literaria: la poesía y la prosa. Esta dualidad, que está inscrita en su mismo nombre, genera una tensión de los contrarios, que se armonizan, y de alguna manera establece el mismo esquema ontológico del hombre, que normalmente está constituido por un choque de contrarios, lo bueno y lo malo, lo generoso y lo egoísta, etc. Michel Beaujour ve incluso el poema en prosa como el foro elegido para la constatación de lo supralingüístico, la metaliteratura, la estética, el estado del lenguaje poético y la poesía, los

⁴¹³ Tzvetan Todorov, *Genres in discourse*, Nueva York, Cambridge University Press, 1990, pp. 60-61. (“Una cosa puede afirmarse: que el poema en prosa es caracterizado por el encuentro de contrarios; algunas veces es gobernado por ciertos principios; otras veces por principios opuestos”. (La traducción es mía).

discursos convencionales y los arquetipos, incluso su carácter epifánico, que después también los teóricos del microrrelato (como el propio Lauro Zavala) atribuyen a este género.

The focus on prose poems signals the poet's more or less conscious choice of a poetics derived from the quasi-theological belief that "poetic language" is ontologically – rather than formally- different from ordinary language. This ontological difference (and motivation) gives access, through an experience less esthetic than visionary or epiphanic to a "poetic universe" inhabiting, so to speak, the obverse of language, which can never denote nor connote it.⁴¹⁴

Por su parte, Jonathan Monroe, en su libro "A poverty of objects: the prose poem and the politics of genre", habla también de esta batalla de contrarios y del "norm-breaking genre gesturing by virtue of its antigeneric dialogizations toward new, liberated forms of collective reorganization in literatura and in society"⁴¹⁵. Y Richard Terdiman, en su obra *Discourse/Contra-discourse*, se refiere a esta lucha como la batalla del discurso y del contradiscurso, señalando que estas tensiones "were more evident in the earlier incarnations of the prose poem, particularly in Baudelaire"⁴¹⁶. Nosotros creemos que el poema en prosa refleja el conflicto paradójico del hombre en crisis dentro de una época en crisis y el hecho de intentar reacomodarse, unificarse y adquirir, de esa forma, una nueva identidad.

Lo que se puede decir del poema en prosa, se podría decir también del microrrelato, pues también este constituye un espacio que une a los contrarios y que intenta armonizar todos los

⁴¹⁴ Michel Beaujour, «Short epiphanies: two contextual approaches to the French prose poem», in Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The prose poem in France: theory and practice*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, p. 52. El enfoque en los poemas en prosa señala la elección más o menos consciente del poeta de una poética derivada de la creencia cuasi teológica de que "lenguaje poético" es ontológicamente -y no formalmente- diferente del lenguaje ordinario. Esta diferencia ontológica (y motivación) da acceso, a través de una experiencia menos estética que visionaria o epifánica a un "universo poético" que habita, por así decirlo, el anverso de la lengua, que nunca puede denotar si no connota. (La traducción es mía).

⁴¹⁵ Jonathan Monroe, *A poverty of objects: the prose poem and the politics of genre*, New York, Cornell University Press, 1987, p. 296. "género quebrantador de reglas por virtud de su antigénica dialogización hacia nuevas y libres formas de una colectiva reorganización tanto social como colectiva." (La traducción es mía)

⁴¹⁶ Richard Terdiman, *Discourse/Contra-discourse*, New York, Cornell University Press, 1989, p. 315. "fueron más evidentes en las tempranas encarnaciones del poema en prosa, particularmente en Baudelaire." (La traducción es mía).

discursos que en él confluyen de tal modo que esta lucha ontológica se resuelve en una unidad. Coincide esta perspectiva con la opinión de Murphy en el sentido de que el poema en prosa reproduce y establece un nuevo sistema de valores, no sólo estéticos, sino también éticos, porque enseña al hombre a ser más consciente, primero, de lo que lo constituye (este choque de contrarios) y, después, de la forma en que debe armonizarlo. Sucede esto mismo con el microrrelato, que nos muestra cómo las fronteras se rompen y cómo, de esta ruptura, puede surgir un nuevo género. Precisamente, a partir de la relación entre ambos géneros, Darío Hernández advierte que

[...] el pormenorizado estudio de la relación sincrónica de los géneros propiamente dichos va a desvelar que son mucho más relevantes las características que nos permiten separarlos que aquellas otras que los confunden, dado que la mayoría de ellas no se reduce a la distinción entre microrrelato y poema en prosa, sino que es extensible a la diferenciación entre el súpergénero de la narrativa y de la lírica.⁴¹⁷

Siguiendo con estas ideas, Julio Cortázar, el escritor argentino, escribió:

Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestrañable.⁴¹⁸

Hay algunos aspectos teóricos que el poema en prosa y el microrrelato comparten y uno de ellos es, como lo señalo Riffaterre, la repetición, que después será también retomada por otros teóricos como Beaujour y Metzidiskis. Para Riffaterre, el poema en prosa se constituye a base de secuencias que se reiteran dentro del texto, de una forma anafórica, y esta repetición de palabras, frases, sonidos, temas incluso, es lo que crea su ritmo. Esta repetición vendría a ser,

⁴¹⁷ Darío Hernández, *El microrrelato en la literatura española*, op. cit. p. 46.

⁴¹⁸ Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último round*, vol. I, Madrid, Siglo XX, 1974, p. 78.

pues, como la rima en la poesía versificada, que tiene su apoyatura en la reiteración de sonidos. Bernard, como ya hemos señalado, se refiere a este fenómeno como el ritmo de la prosa, mientras que Kirby-Smith, en su obra *The origins of free verse*, lo define como "el ritmo personal", contrario de alguna forma a la preceptiva impuesta por las reglas de la versificación, en el caso de la poesía versificada. Escribe Kirby-Smith:

Cadence may consist of characteristic segments that resemble informal or variable feet –or it may be the intimated personal rhythm of the poet. Pound’s version of this, which was the aural equivalent of Eliot’s “objective correlative”, required that there be a rhythm that was exactly appropriate to the emotion at each point in a poem.⁴¹⁹

En lo que se refiere al poema en prosa, se trata de un ritmo personal, más que de uno impuesto, aunque existan obviamente patrones e influencias que se repiten de un poema en prosa a otro, de un conjunto de poemas de un mismo autor o de un conjunto de poemas en prosa de uno a otro autor o de una tradición a otra. James Lawler, en su libro de ensayos sobre Paul Valéry, habla en este caso del tono distintivo para referirse al ritmo personal o patrones tonales que cada autor le impone a sus propias creaciones: “But literature is perhaps for Valéry, before all else, a certain tone, an almost divine voice; it is no longer a man speaking but a desirable mask, or soul, resolving an internal drama that tames the human, the abyss of a sensibility.”⁴²⁰ Esto mismo sucede con el microrrelato, por lo que algunos especialistas han indicado al respecto que lo gobiernan leyes rítmicas distintas a las que rigen el cuento tradicional, pues el microrrelato debe suscitar en un corto espacio, como el poema en prosa, todas las atmósferas necesarias para poder imponer en el lector un efecto de risa, de drama, sensaciones,

⁴¹⁹ Kirby-Smith, *The origins of free verse*, Michigan, University of Michigan, 1998, p. 7. (“La cadencia puede consistir en segmentos característicos que se asemejan a los pies informales o variables –o puede ser el ritmo personal íntimo del poeta. La versión de Pound sobre esto fue lo equivalente al “correlato objetivo” de Eliot, que requería que hubiera un ritmo que fuera exactamente adecuado a la emoción en cada punto en un poema.” La traducción es mía).

⁴²⁰ James Lawler, *The poet as analyst. Essays of Paul Valéry*, California, University of California Press, 1974, pp. 237-238. (“Pero la literatura es quizá para Valéry, antes que cualquier otra cosa, un cierto tono, casi una voz divina, no es más un hombre hablando sino una máscara deseable, o un alma, resolviendo un drama interno que doma al ser humano, al abismo de una sensibilidad”. La traducción es mía).

etc., con un tono muy particular, bien definido e intransferible. Por eso, el autor de microrrelatos debe también crear un patrón rítmico personal o distintivo, que se ajuste a aquello que quiere transmitir; de otra forma, pierde su efecto.

Muchos microrrelatos incluso recurren a la asonancia para crear una sonoridad que impone en el lector una atmósfera particular, más allá del mensaje o sentido que se intente transmitir, como en el caso de microrrelatos de Rogelio Guedea como "El amor que yo quería contar" o "El escarabajo llamado Kafka", o la serie de microrrelatos de zapatos de colores de Guillermo Samperio. Veamos dos de estos ejemplos, "El amor que yo quería contar", de Rogelio Guedea, y "Zapatos de tacón rojos para mujer linda", de Samperio, respectivamente:

El amor que yo quería contar

Ésta quería ser una larga historia de amor, una historia de un hombre y una mujer que se conocieron un día en el centro comercial, mientras ella miraba con detenimiento unas zapatillas rojas y él, del otro lado del cristal, amorosamente, la miraba mirar. Ésta quería ser la historia de un hombre y una mujer que toda su vida ensayaron sus pasos para poderse encontrar. Quería la historia que el hombre abordara a la mujer, la invitara a un café, a un salón de baile, la invitara a amar. Quería esta larga historia que nadie estuviera detrás: ni Dios, ni el diablo, ni el azar. Sólo la mujer y el hombre saliendo del brazo, amorosamente, del centro comercial. Después vendrían los hijos, las promesas, las noches de frío, el té de las diez, los besos con sabor a lluvia. Después vendrían los paseos por el jardín, el cine, las reuniones con amigos, las breves pero sustanciosas alegrías. Hubiera sido bellissimo que el hombre la invitara a amar, pero la mujer, inesperadamente, y sin advertir la larga historia de amor que yo quería contar, se dio la media vuelta y se perdió en los pasillos del nunca jamás.⁴²¹

Zapatos de tacón rojos para mujer linda

a Magaly Lara

⁴²¹ Rogelio Guedea, "El amor que yo quería contar", Suplemento Literario *La Jornada Semanal*, 4 de octubre de 2009. <http://www.jornada.unam.mx/2009/10/04/sem-rogelio.html>

A los zapatos rojos los colorearon de manzana. Los zapatos rojos se ven bien en el zapatero, en el buró, o abandonados al pie de la cama. Con unos zapatos rojos los pies son importantes. A veces los zapatos rojos piensan. A los zapatos rojos les pusieron chapas por todos lados. Los zapatos rojos saben esperar. Son sinceros. Los zapatos rojos son el corazón de los pies. Los zapatos rojos se parecen a la mujer linda. Los zapatos rojos van bien con un vestido ajustado, o con uno amplio. Los zapatos rojos van bien sin vestido. Son medio gitanos. Son los labios de la sensualidad. Los zapatos de tacón rojos son amigos de los zapatos de tacón negros. Los zapatos rojos desean desnudos a los pies. Los zapatos rojos están pintados de amor. Los zapatos rojos atraen a pequeños minotauros. Son el sueño realizado de los pies. Los zapatos rojos siempre llevan a una bailarina.⁴²²

Toda esta concepción del ritmo en el microrrelato y de la repetición tonal proviene precisamente de la poesía, en especial del poema en prosa que, como señalan los teóricos, se constituye en base fundamental (y fundacional) para su sostenimiento. No olvidemos, por lo demás, que tanto Rogelio Guedea como Guillermo Samperio, reconocidos autores de la tradición del microrrelato en México, son también poetas. Por otra parte, Riffaterre se refiere asimismo a la intertextualidad en el poema en prosa como un aspecto caracterizador del mismo⁴²³ y, significativamente, los teóricos del microrrelato coinciden en señalarlo como elemento clave para entender las leyes que rigen este género. Con respecto a la intertextualidad en el microrrelato, la especialista Violeta Rojo establece que “La condensación de la anécdota se logra, esencialmente, por medio de dos mecanismos: el uso de cuadros y el establecimiento de relaciones intertextuales”⁴²⁴. Ella misma afirma, citando a Humberto Eco, que “ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos”⁴²⁵.

En ese sentido, Dolores Koch declara que “el minicuento no depende de una obra contigua para completar su significado, a veces aprovecha aquella en la memoria del lector, en un

⁴²² Guillermo Samperio, *Humo en sus ojos*, México, Lectorum, 2000, pp. 26-27.

⁴²³ Margueritte S. Murphy, *A tradition of subversion. The prose poem in English from Wilde to Ashbery*, Massachusetts, The University of Massachusetts Press, 1992, p. 214.

⁴²⁴ Violeta Rojo. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, *op. cit.*, p. 69.

⁴²⁵ *Ibíd.*, p. 71.

juego intertextual y con frecuencia metaliterario⁴²⁶. Proponemos algunos ejemplos de estos componentes en los siguientes microrrelatos; el primero, para ejemplificar el aspecto intertextual y el segundo, el metaliterario:

Orfeo y Eurídice

Hallo una contradicción, dijo el filósofo, entre la inexorable ley, conforme a la cual ningún mortal volvía del Hades, y el retorno de Eurídice, concedido por el dios infernal a Orfeo, cuando éste lo apiadó con la lira. –Más aún, confirmó el filósofo, si se considera que la ley del Hades no incumbía al dios, sino al destino cuyo carácter impersonal excluye la compasión. –El dios fue a la vez piadoso y sutil, enseñó el poeta, y eso se ve en la condición que puso a Orfeo: no volverse para mirar a Eurídice, hasta no haber abandonado el infierno. Pues hallándose realmente enamorado de ella Orfeo, el dios sabía con seguridad que no resistiría al ansia de verla.⁴²⁷

Escribir

Cuando era joven, escribía para llegar a ser. Hoy, ya cerca de la muerte, escribo para no ser. Mi meta es la inexistencia. Cada párrafo es un logro más en la búsqueda de la negrura a la que aspiro. Y el último párrafo, ese que quedará para siempre inconcluso, será también mi último triunfo, la definitiva ausencia de mí mismo.⁴²⁸

Al tratarse en ambos casos de géneros hiperbreves, la intertextualidad se revela como un recurso que sirve de vaso comunicante hacia una realidad agrandada, pues basta una palabra, una frase, una referencia sonora para atraer todas las evocaciones existentes en otro pasado textual, de ahí que la intertextualidad sea una herramienta de uso frecuente para los escritores de uno y otro género, pero que es revelador que provenga del primero, lo que confirma una vez más la influencia que tuvo el poema en prosa en el microrrelato. Riffaterre llama intertextualidad obligatoria a esa competencia lingüística que el lector despliega para entender el intertexto, pues

⁴²⁶ Dolores Koch, «El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso», en Merlin H. Forster y Julio Ortega, eds., *De la crónica a la buena narrativa mexicana*, México, Oasis, 1986. Citado por Violeta Rojo, *Manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, op. cit., p.72.

⁴²⁷ Leopoldo Lugones, *Filosofícula*, Buenos Aires, Editorial Babel, 1924, p. 39.

⁴²⁸ David Lagmanovich, *Los cuatro elementos*, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2007, p. 18.

de otra forma el mensaje no se completa. Riffaterre habla también de la matriz que constituye y da unidad y sentido al poema en prosa, fundamentada en una palabra nuclear o esencial, de donde nacen y se reproducen todas las significaciones. Riffaterre concluye, en este sentido, que la “intertextuality is a modality of perception, the deciphering of the text by the reader in such a way that he identifies the structures to which the text owes its quality of work of art”⁴²⁹. Este aspecto lo retomará Metzidakis, quien avanza en el estudio de la intertextualidad de Riffaterre y lo entronca con la repetición, lo que constituye a la vez un avance en la concepción de Suzanne Bernard sobre el análisis e interpretación del poema en prosa. Según Metzidakis,

Repetition is that process which allows the reader to grasp any meaning whatsoever. As long as one can find models that justify seeing an object (a text), or even part of it, as a copy, one will be in a position to describe and interpret the workings of the text on that precise basis.

In this sense, any perception and subsequent comprehension of a poem resemble the perception and subsequent comprehension of any other object of the world.⁴³⁰

La repetición está, pues, constituida por dos elementos: los personales del autor (sus propias fantasías, imaginaciones, etc.) y los que le impone el mundo exterior o la cultura en la que ha vivido. De aquí deriva Metzidakis dos tipos de repeticiones para señalar la dualidad que también caracteriza al poema en prosa: la intertextual y la intratextual: la primera son lecturas que el lector recuerda y las segundas son modelos creados por el propio autor, sin relación intertextual con otros (obsesiones mismas del autor). A todo ello, Beaujour añade otro aspecto interesante, aparte de la intertextualidad referida por Riffaterre, fundamental, para entender el microrrelato, que es la imagen descriptiva como evolución de la imagen tradicional de la poesía

⁴²⁹ Michael Riffaterre, «Syllepsis», *Critical inquiry*, 6:4 (1980), p. 625. (“la intertextualidad es una modalidad de la percepción, de desciframiento del texto por el lector en el sentido tal que él identifica las estructuras por las cuales el texto muestra su cualidad de trabajo artístico.” La traducción es mía)

⁴³⁰ Stamos Metzidakis, *Repetitions and semiotics: interpreting prose poems*, USA, Summa Publications, 1986, p. 2. (“La repetición es ese proceso que permite al lector obtener un significado. Siempre que alguien pueda encontrar modelos que justifiquen ver un objeto (un texto), o incluso parte de este, como una copia, uno estará en posición de describir e interpretar dichos trabajos del texto sobre tales específicas bases. En este sentido, cualquier percepción y subsecuente comprensión de un poema se asemeja a la percepción y subsecuente comprensión de cualquier objeto del mundo”. La traducción es mía).

versificada. Esta imagen descriptiva, que asimismo describe de algún modo la trayectoria de sucesos por su mera naturaleza secuencial, mudará del poema en prosa al microrrelato y será utilizada por este para poder también, sin dejar su naturaleza prosaica, conseguir recrear atmósferas y acciones, y crear la sensación de movimiento, esencial en el poema en prosa, primero, y en el microrrelato, después.

En resumen, estos tres elementos analizados: la repetición, la intertextualidad y el uso de la imagen descriptiva, que operan en el poema en prosa como sus constituyentes identitarios, también lo son del microrrelato, pues están en su base textual. Si se parte, pues, de estos constituyentes del poema en prosa, se pueden subsiguientemente analizar e interpretar los microrrelatos desde este género igualmente híbrido. Estos aspectos han sido estudiados por Metzidakis en los poemas en prosa de Baudelaire, precisamente aquellos que también son considerados microrrelatos. La repetición puede ser de frases, palabras y hasta letras. Mientras lo intertextual se sale del texto para evocar otros textos, lo intratextual genera patrones internos. Margery A. Evans, en sus estudios sobre Baudelaire, y basándose en lo advertido por Michel Butor, también estudioso del poeta francés, advierte aspectos interesantes que tienden a ver la novela como un ensanchamiento del poema en prosa para con esto enfatizar su parte narrativa y establecer esta conexión entre lo poético y lo prosaico.

Baudelaire's comments on prose poetry in his 1859 Salon imply that he saw the genre as being in some respects closer to the novel than to verse poetry (...) Despite Baudelaire's own admiration for "la gravité, la beauté et le côté infini" of the novelist's art, and despite Michel Butor's talk of the "roman inconnu" inherent in *Le Spleen de Paris*, the collection of prose poems is generically distinct from the novel and indeed from almost all the many earlier prose text to which it refers.⁴³¹

⁴³¹ Margery A. Evans, *Baudelaire and intertextuality. Poetry and the crossroads*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1993, pp. XI-XII. ("Los comentarios de Baudelaire sobre la poesía en prosa en su Salón 1859 implican que él veía el género cercano más a la novela que al verso poético. (...) A pesar de que la propia admiración de Baudelaire por la "gravidad, la belleza y la dimensión infinita" del arte del novelista, y a pesar de que Michel Butor habla de la

Es interesante lo referido por Butor, porque también toma el ejemplo de Baudelaire, como ya hemos visto en este breve pasaje, para explicar que sus poemas en prosa en realidad son fragmentos de un texto más extenso, esto es, una novela. Butor intenta de este modo reflejar la extensión que puede tener la poesía en la novela, y pervivir en ella, y afincarse en ella. La cuestión ha merecido el interés de otros estudiosos. Michel Beaujour y Stephen Fredman, como ya vimos, centran la atención en la parte narrativa del poema en prosa y desarrollan, a partir de ella, sus teorías sobre el mismo, pues dicen que, desde que el poeta renuncia a lo puramente lírico, le está dando a lo narrativo un valor poético innegable. Por su parte, Roland Barthes, en sus “Reflexiones o sentencias y máximas”, estudio que realiza sobre *La Rochefoucauld*, se refiere a la prosa corta, poniendo de relieve que puede ser considerada individualmente, y también en conjunto, como en una forma serial. Lo advierte así cuando habla de la forma en que se puede leer precisamente a *La Rochefoucauld*:

:

Se puede leer a Rochefoucauld de dos maneras: por citas o en su continuidad. En el primer caso, abro de vez en cuando el libro, recojo un pensamiento, saboreo su pertinencia, me lo apropio, hago de esta forma anónima la voz misma de mi situación o de mi humor; en el segundo caso, leo las máximas paso a paso como un relato o un ensayo; de golpe, el libro casi no me concierne.⁴³²

Esto, que ha sido privativo de los poemas en prosa, se redescubre también en el microrrelato, pues en ambos géneros se pretende que el sentido no se pierda ni en lo individual ni, en ocasiones, en las series. Mary Evans y Marvin Richards avanzan en las ideas de Barthes y Gerard Genette para hablar de que el poema en prosa, como lo entiende Baudelaire, está más cerca de la prosa que de la poesía, por lo tanto lo consideran una expansión fragmentada de la novela, pero con unidad de sentido. Insiste en ello Domingo Ródenas cuando, al señalar las

“novela desconocida” inherente a *El spleen de Paris*, la colección de poemas en prosa es generalmente distinta de la novela y obviamente de casi toda la prosa temprana a que ésta se refiere”. La traducción es mía).

⁴³² Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI Editores, 2006, p. 93.

características del microrrelato, menciona dos condiciones importantes que conectan incluso con la brevedad y la naturaleza narrativa de este género breve:

[...] para que un texto literario pueda ser considerado microrrelato sólo debe cumplir dos condiciones: 1) brevedad, y 2) naturaleza narrativa. Determinar cómo se objetiva esta segunda condición es bien sencillo gracias, por un lado, a las aportaciones de la narratología y, por otro, a los estudios de tipología textual en el marco del análisis del discurso. De acuerdo con estos, la narración es un modo de organización del discurso que implica cinco factores como constituyentes estructurales: la temporalidad como sucesión de acontecimientos; unidad temática, garantizada por ejemplo por un sujeto actor (o actante); la transformación de un estado inicial o de partida en otro distinto; unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso que conduzca del estado inicial al estado final; y la causalidad que permita al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga.⁴³³

David Lagmanovich confirma lo anterior cuando escribe que:

[...] hay un solo tipo de textos a los que llamamos microrrelatos, y estos responden a varias especificaciones a saber:

- a) Son textos caracterizados por su brevedad o por la concisión de su escritura.
- b) Son microtextos que se caracterizan por su condición ficcional
- c) Son microtextos ficcionales cuya condición básica es la narratividad.⁴³⁴

Irene Andres-Suárez, por su parte, destaca el componente de la narratividad en el microrrelato, que mantiene una conexión directa con el poema en prosa:

No hay microrrelato sin una historia, sin una trama, sin una acción, sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos. “Entendemos por narratividad –dice Luis López Molina– lo que vulgarmente llamamos contar algo, contar una historia, lo cual implica: 1) una situación inicial que, tras un cambio o serie de ellos, conduce

⁴³³ Domingo Ródenas Moya, «El microrrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad, op. cit.*, p. 78.

⁴³⁴ David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia, op. cit.*, pp. 85-86.

a una situación final, distinta de aquella; 2) un personaje que, aunque carezca de nombre y perfil psicológico, sirve de soporte a dicho proceso.⁴³⁵

Igualmente, Ródenas Moya considera el carácter narrativo como un signo de distinción del microrrelato, justamente como este aspecto ha sido destacado en el poema en prosa:

El carácter narrativo del microrrelato lo diferencia de otros géneros limítrofes con los que ha podido confundirse. O así debería ser. [...] sobretodo al poema en prosa, cuya teorización ha tendido a absorber formas de micronarratividad debido principalmente, a la falta de delimitación genérica.⁴³⁶

Y Gómez Trueba lo confirma cuando, al referirse a Juan Ramón Jiménez, indica: “Asumida la brevedad como condición *sine qua non* [...] es la narratividad del texto el factor que permite distinguir los microrrelatos de otras modalidades prosísticas también breves, como son los poemas en prosa, los aforismos”⁴³⁷.

Atendiendo al contexto de producción, Stephen Fredman, en su *Poet's prose: the crisis in the American verse*, tras estudiar un grupo poético que practica el poema en prosa, llega a la conclusión de que, en realidad, el poema en prosa, al igual que sucedió con Baudelaire, significó una liberación con respecto a la opresión de la realidad, como la ejercida, por ejemplo, por el capitalismo, no sólo frente a la normativa estricta de la poesía versificada, de ahí que los estudios culturales se hayan interesado también por el tema, porque implica aspectos sociales, políticos, culturales... que, provenientes del exterior, confluyen e influyen en la creación poética. Por eso, Fredman escribió: “the first, and most traditionally American, value that prose seems to offer

⁴³⁵ Irene Andres-Suárez, «Caracterización y limitación del género», en David Roas, *Poéticas del microrrelato*, *op. cit.*, p. 162.

⁴³⁶ Domingo Ródenas Moya, «El microrrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad*, *op. cit.*, p. 79.

⁴³⁷ Teresa Gómez Trueba, «Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad*, *op. cit.*, pp. 278-279.

our poets is freedom”⁴³⁸. La poesía del lenguaje, que encontró, pues, en el poema en prosa su asidero de libertad frente a la opresión vivida tanto dentro del poema como desde afuera, fue estudiada también en este sentido por John Lowney en su ya clásica obra *The American avant-garde tradition: William Carlos Williams, postmodern poetry and the politics of cultural memory*. En ella, Lowney analiza la obra de William Carlos Williams, uno de los maestros y pioneros, como ya vimos, del poema en prosa en Estados Unidos. Lowney sostiene que esta experimentación de Williams va encaminada no solo a dar respuesta a una determinada situación social o cultural, sino también a reintegrar el arte con la praxis social para liberarlo de sus celdas y encorsetamientos, porque Lowney cree también que “life and imagination which is essential to freedom.”⁴³⁹ La cuestión se plantea, pues, como una reivindicación de libertad, sin la cual el poema en prosa y el microrrelato jamás hubieran existido. No por otra razón el microrrelato tendrá también esta característica de liberalización y de respuesta a la realidad posmoderna, híbrida, veloz, vertiginosa, de ahí que sea estudiado también desde esta perspectiva.

8.4. Bases teórico-metodológicas III: Terdiman, Monroe, Murphy y Delville

Hay cuatro libros, considerados representativos para el estudio del poema en prosa, que siguen las perspectivas antes dichas y que podrían también aplicarse al estudio del microrrelato por tener muchos puntos de contacto y analizar las bases de fondo que unen ambos géneros, profundamente estrechas entre sí. El de Richard Terdiman, *Discurso y contradiscurso*, dedica dos capítulos al poema en prosa; el de Jonathan Monroe, *A pobreza de objetos: poema en prosa y política de género*, contiene también capítulos comparativos referidos a la historia del poema en prosa angloamericano; el de Margueritte Murphy, *La tradición de la subversión, el poema en prosa en inglés de Wilde a Ashbery*, establece vínculos entre lo formal y lo ideológico, la influencia externa (social,

⁴³⁸ Stephen Fredman, *Poet's prose: the crisis in American verse*, *op. cit.*, p. 8. ("El primer y más americano valor que la prosa pareció ofrecer a los poetas es la libertad." La traducción es mía).

⁴³⁹ John Lowney, *The American avant-garde tradition: William Carlos Williams, postmodern poetry and the politics of cultural memory*, Bucknell, Bucknell University Press, 1997, p. 65. "que la vida y la imaginación son esenciales para la libertad" (La traducción es mía).

política, cultural) y la interna (genérica, estructural y léxica); el cuarto es *El poema en prosa americano: la forma poética y los límites del género*, de Michel Delville, que analiza asimismo la estética del poema en prosa en su relación con las ideologías. Conviene subrayar que en estos cuatro se estudian, desde enfoques semióticos para la lectura e interpretación del poema en prosa, las características formales y lingüísticas del texto, y su función poética; pero, además, aplican también métodos de la narratología para resaltar la afiliación del género con otras formas prosaicas de escritura. Coinciden estos autores en señalar que los escritores de poema en prosa utilizaron estas técnicas narrativas combinadas con la poesía para marcar una diferencia; para llegar a tal apreciación, los teóricos se salieron del simple análisis textual, poniendo de relieve aspectos estrechamente relacionados con los estudios históricos y culturales, con el fin de poder entender con mayor amplitud y profundidad las nuevas formas expresivas que se estaban utilizando para expresar la problemática de la condición humana. Usando los mismos enfoques utilizados para analizar al poema en prosa, muchos teóricos del microrrelato se han apoyado en las teorías posmodernistas y en los estudios culturales para indagar el vínculo que el microrrelato tiene con los tiempos posmodernos, en los que arraiga la necesidad de lo breve y lo pequeño, de ahí la nanoliteratura, como la nanotecnología, y también la híbridez, la mixtura, lo multicultural de las sociedades y de las grandes urbes.

Estos teóricos, conviene precisarlo, observan que el poema en prosa, en su primera etapa, estuvo como alejado de la realidad social, poco influenciado por ella y sometido solamente a las prácticas de experimentación del lenguaje, en muchos sentidos, durante el proceso de vanguardia, que fue cuando consolidó su presencia, pero después se dieron cuenta de que, con la llegada del socialismo y las ideas marxistas, y con la participación de muchos poetas y escritores vanguardistas en los conflictos sociales, el poema en prosa empezó a ser visto como un género que en realidad respondía a las circunstancias de su tiempo e intentaba transparentar, o transparentaba, esa crisis que le venía de fuera, tal como sucedería en el microrrelato, reflejo

asimismo de la crisis vivida en los tiempos posmodernos. Así lo destaca Terdiman en referencia al poema en prosa; según él, importa analizarlo teniendo en cuenta que no sólo es un género de vanguardia, sino que mantiene conexiones directas con la realidad social, política e ideológica en la que nace y que, por tanto, se debe analizar en su contexto histórico para poder interpretar más amplia y rigurosamente sus relaciones discursivas tanto a nivel interno como las que establece con otros géneros afines entre los que se encuentran aquellos que derivan de él, como el microrrelato. Escribe Terdiman:

Moving beyond the image of an external opposition between two more or less fixed and “natural” forms, the prose poem’s realm of representation becomes that of an internal necessity for differentiation within language itself. It is this difference constitutive of linguistic and *social* systems that the prose poem registers, problematizes, and seeks to inflect.⁴⁴⁰

En relación con estos enfoques, procede señalar que el poema en prosa conforma un espacio problematizado y, por ello, considerado como un destacado ejemplo de la *dialoguicidad* de que habla Bajtín, pues este género representa, incluso cualitativamente mejor que la novela, la interacción de diferentes formas y diferentes discursos. Por eso, el poema en prosa se constituye en género que reúne a la vez lo diverso y lo unifica, es el género donde lo diverso se hace uno, concilia, lejos de disgregar, dentro de un espacio pequeño, aspectos que a su vez transfiere al microrrelato, género en el que también confluyen diversos géneros a los que él mismo confiere unidad. De esta forma, en sentido ideológico, político, social..., a lo que aspiran el poema en prosa y el propio microrrelato no es a crear una sola vertiente, sino varias y, tolerarlas todas, hacerlas convivir sin exabruptos, pues las estructuras mentales que arraigaron a principios del siglo pasado, principalmente el comunismo y el capitalismo, debían ser conciliadas, no

⁴⁴⁰ Richard Terdiman, *Discourse/Counter-discourse*, *op. cit.*, p. 269. (“Yendo más allá de la imagen de una externa oposición entre dos más o menos fijas y “naturales” formas, el reino del poema en prosa se vuelve ese de la interna necesidad de diferenciación dentro del lenguaje mismo. Es la diferencia constituida entre lo lingüístico y los sistemas sociales que el poema en prosa registra, problematiza y busca su modulación”. La traducción es mía).

presentadas irreconciliables o en permanente conflicto. En esta dirección, Jonathan Monroe se afanó en mostrar cómo el poema en prosa subvirtió esa tendencia que parecía negar a la poesía la posibilidad de interesarse por los motivos prosaicos⁴⁴¹, como la vida urbana, las multitudes, la pobreza y los conflictos de clase, asumiendo la dramatización de tales aspectos de la experiencia considerados durante mucho tiempo indignos de la atención literaria. Precisamente su investigación gira alrededor de una lucha formal entre la prosa y la poesía, que también es una lucha temática de lo prosaico y lo poético. Mientras que lo prosaico, por ejemplo, se socia a lo real, lo cotidiano, el mundo material de la confusión y la discordia, lo poético representa lo inmaterial, lo espiritual, lo trascendente y los ideales humanos. Esta confrontación que es ya claramente perceptible en el poema en prosa, rebrotará asimismo en el microrrelato, de manera que también este puede ser analizado como una lucha de contrarios, de la intertextualidad y la intratextualidad, de lo poético con lo prosaico, de lo puramente estético en su relación con lo social, un punto de unión incluso con lo reflexivo, a la manera de las fábulas, una zona franca en la que caben todos los géneros, una lucha de géneros que se unifican, crean una sola voz y una unidad temática, rítmica y sonora.

Siguiendo las ideas de Monroe, la confrontación de los distintos géneros que conviven en el interior del poema en prosa refleja la representación de los distintos grupos sociales que se confrontan en la vida real. Puede apreciarse esto mismo en el microrrelato, que nos muestra la misma confrontación de lo social, pero en una época distinta donde la velocidad, lo breve y lo transitorio se revelan como una cuestión esencial del tiempo. Monroe habla, en este sentido, de la transgeneridad, percepción que conecta el poema en prosa con el microrrelato, porque también se sale de los cánones establecidos para ser otra cosa distinta; y esa cosa distinta implica la inclusión y la aglutinación de otros géneros que se reproducen en ellos mismos. De ahí la importancia de la perspectiva transgenérica establecida por Monroe para el poema en prosa con

⁴⁴¹ Jonathan Monroe, *A poverty of objects: the prose poem and the politics of genre*, *op. cit.*, p. 136.

el fin de poder analizar también estos aspectos tan similares en el microrrelato. Este dialogismo establecido por por Monroe se verá reforzado por Margueritte Murphy al destacar también esta naturaleza del poema en prosa, que no solo es rasgo de vanguardia, sino que dialoga asimismo con otros géneros y con la realidad misma, siguiendo los planteamientos de Bajtin y Genette, para acabar relacionando al poema en prosa (especialmente su narratividad) con novelas, cuentos, anécdotas y otras modalidades prosísticas.⁴⁴² También Murphy, basándose en las ideas de Bajtin, observa y enfatiza la capacidad del poema en prosa para reflejar la realidad social y política circundante, además del conflicto interior estético, temático, genérico, que problematiza su propio espacio⁴⁴³. La postura de Murphy, de indudable interés, coincide con la de los otros teóricos, porque cataloga al poema en prosa dentro de los géneros subversivos al romper, como se ha visto, con los esquemas de la poesía tradicional, la poética de la versificación, y erigirse como un género nuevo; en este sentido, el microrrelato puede asimismo ser considerado un género subversivo, pues se deslinda del poema en prosa mismo, de donde deriva, pero también del cuento tradicional, que tiene sus propias leyes, y más aún de la novela, para constituir un género nuevo que contiene las características de la posmodernidad frente al poema en prosa que las toma de la modernidad y las vanguardias.

En el poema en prosa, como ya se ha visto, conviven tanto formas tradicionales como experimentales, revelándose como el género que más experimenta con nuevas maneras de expresar la realidad. Para Murphy, por ejemplo, el estudio del poema en prosa no se limita solo a sus aspectos puramente textuales, sino también a cómo este género subversivo intervino en el proceso de la historia social, política e ideológica, como ya referimos anteriormente. El poema

⁴⁴² Margueritte Murphy, *A tradition of subversion: the prose poem in English from Wilde to Ashbery*, op. cit., p. 157

⁴⁴³ A este respecto, Margueritte Murphy, *A tradition of subversion: the prose poem in English from Wilde to Ashbery*, op. cit., p. 4, escribe: "I will attempt to "read" the prose poem within a poetics borrowed from Bakhtin that is sensitive to the sociopolitical nature of language, yet "open" to the various political and social agendas reflected in that language, without an overarching political teleology". ("Intentaré "leer" el poema en prosa dentro de una poética tomada de Bajtin que es sensible a la naturaleza sociopolítica del lenguaje, también "abierta" a las variaciones políticas y sociales diarias reflejadas en ese lenguaje, sin que predomine la teleología política". La traducción es mía).

en prosa, según Murphy, se presenta el elemento incómodo entre los géneros, como lo es el hombre subversivo que cuestiona el *status quo* impuesto por el Estado y las instituciones, y se revela contra sus normas. Por eso, Murphy cree que el poema en prosa fue marginado y considerado un género anárquico, pues parecía no estar gobernado por nada. En esta línea, puede decirse lo mismo sobre el microrrelato, que también surge en la posmodernidad como un género anárquico, que no deja dominar por ninguno de los géneros, que se establece y alimenta a caballo de varios de ellos y que se resiste interpretativamente a ser una simple derivación del cuento o del poema en prosa, resultando algo distinto, pero a la vez similar. En este sentido, al igual que el poema en prosa ha sido estudiado teóricamente tanto desde sus niveles textuales como desde los socioculturales para analizar mejor sus características internas con respecto a otras representaciones literarias, pero también con respecto a los cambios sociales e históricos de ese momento, de igual manera debería analizarse el microrrelato, pues su conexión con el poema en prosa, como se está viendo, resulta a estas alturas innegable.

En el libro de Michel Delville, *The american prose poem*, que sigue las coordenadas de Monroe y Murphy, se retoma como base un enfoque teórico textual devenido de los estudios culturales para hacer una revisión del poema en prosa dentro de su contexto histórico y para catalogarlo como un nuevo organismo textual, como género nuevo. Delville enfatiza aspectos como la intertextualidad en el poema en prosa, así como como la composición y la recepción, aspectos que significativamente se han aplicado al análisis de los microrrelatos. Lo interesante de su aportación es que, mientras sus antecesores se centran en el componente narrativo para analizar el poema en prosa, la novela incluso y la novela poética, los fragmentos novelísticos y los diferentes patrones del cuento, cuentos populares, fábulas y parábolas, desde donde es más cómodo tender el puente hacia el microrrelato, Delville centra su análisis sobre todo en el aspecto lírico del poema en prosa, que otros desdeñan, dándole el valor fundamental que tiene, como también lo tendrá en el mismo microrrelato. En el caso del poema en prosa, el elemento

lirico emana obviamente de aspectos como la fascinación por el lenguaje, la presencia del yo dramático propio de la poesía y la práctica ausencia de la historia, la trama y los personajes. Deville analiza asimismo la capacidad de este género para subvertir el *status quo* literario y señalar las formas en que también ciertos sectores sociales se rebelan frente la autoridad o la norma. Por eso resulta tan importante este elemento de la subversión, porque si hay un género en el que la subversión es inmanente al mismo, es el poético, donde todo se sale de la norma y busca, con la experimentación, nombrar siempre las cosas de diferente manera. En este sentido, el microrrelato toma esta capacidad subversiva de la poesía, principalmente del poema en prosa, para erigirse en un nuevo género, distinto a todos los géneros autorizados de ese momento. Con anterioridad, el poema en prosa, si atendemos a Delville, ha mostrado el camino para cerrar la brecha entre el arte y la vida,⁴⁴⁴ para convertirse en el puente que concilia lo poético y lo prosaico, como se concilian los opuestos (hombre y mujer), vida y arte, etc.

En síntesis, los estudios realizados sobre el poema en prosa, que analizan las características ya señaladas en líneas anteriores, son precisamente los enfoques teóricos que se han utilizado para analizar también al microrrelato, por lo que es importante que sea ahora valorado el microrrelato no solo utilizando las herramientas teóricas y metodológicas utilizadas sobre todo por la narratología, sino atendiendo a todos los aspectos líricos que subyacen en su construcción y considerándolo también como un género subversivo de la posmodernidad, como lo es el poema en prosa de la modernidad, para así poder circunscribirlo de manera más precisa y rigurosa en su contexto histórico al mismo tiempo que en las relaciones textuales, intertextuales e intratextuales que lo constituyen, sin olvidar, como origen y referente, la indiscutible relevancia del poema en prosa.

⁴⁴⁴ Michel Delville, *The american prose poem*, *op. cit.*, p. 177.

CONCLUSIONES

El microrrelato en Hispanoamérica es, como ha quedado demostrado, un género bien consolidado, independiente, autónomo, regido por sus propias leyes. Por eso mismo es considerado ya, como ha afirmado Irene Andrés-Suárez, el cuarto género narrativo, al lado de la novela, la nouvelle (novela corta) y el cuento. En esta investigación hemos dejado constancia tanto de su evolución histórica como, principalmente, de su origen, que nos interesaba en su conexión con otro género igualmente consolidado, proveniente del Siglo XIX: el poema en prosa. Como ha podido verse a lo largo de esta investigación, todas las hipótesis planteadas al principio, han confirmado la importancia que tuvo el poema en prosa para el surgimiento del microrrelato y la aportación crucial, en este sentido, de los poetas tanto en su origen como, sobre todo, en su evolución. Es también grana la deuda que los teóricos y críticos del microrrelato tienen con los teóricos y críticos del poema en prosa, aunque todavía las aportaciones de estos últimos no hayan sido valoradas en su justa dimensión, de ahí que en esta investigación se haya enfatizado esta importancia y se pretende, con ella, reivindicar su influencia.

Por un lado, resulta fundamental subrayar todo el legado que dejó el nacimiento del poema en prosa, cuya figura central y señera es Charles Baudelaire, y que en Hispanoamérica practicarán Rubén Darío, Leopoldo Lugones, López Velarde, Vicente Huidobro, etc., y, por otro, todo el trabajo de análisis e interpretación realizado por los estudiosos del género, desde Suzanne Bernard hasta Delville, quienes han conformado un *corpus* teórico y crítico tan importante que ha ayudado a entender un género tan inasible como es el poema en prosa y que, además, ayudará también a comprender con mayor nitidez y rigor las señas identificatorias del microrrelato por ser aquel su fuente de origen. La contribución de esta investigación radica precisamente en destacar debidamente la relevancia del poema en prosa como precursor directo

del microrrelato y en aprovechar todo el *corpus* crítico y teórico producido sobre este género del siglo XIX para el análisis y la interpretación de dicho género, pues hasta el momento no hay estudios como este que registren con detalle toda la influencia que ha ejercido el poema en prosa en su surgimiento y toda la labor que, paralelamente, se debe a los poetas (más que a los narradores) en este sentido.

Si se tienen únicamente en cuenta en el estudio del microrrelato los aspectos narrativos que lo conforman, derivados de la influencia del cuento, no será posible entender en toda su dimensión este nuevo género y siempre quedarán zonas vacías tanto en su análisis como en su interpretación. Otros géneros breves (como el aforismo, la fábula, la viñeta, etc.) son importantes, en efecto, como contrapunto de estudio del microrrelato, pero el poema en prosa resulta crucial para entenderlo. La historia del poema en prosa, en general, y la del poema en prosa en Hispanoamérica, ligadas a la historia del microrrelato, también en general y particularmente en Hispanoamérica, nos indican claramente la relación que existe entre el primero y el segundo, y la forma en que ambos deberían seguir siendo estudiados: el microrrelato a la luz del poema en prosa.

Como es bien sabido, la tendencia actual se ha ido inclinando, cada vez más, hacia el componente narrativo, de ahí que en España, por ejemplo, prevalezca el término microrrelato, en lugar de minificción, denominación preferida en Hispanoamérica. Se utilizan también términos como minicuento o microrrelato que, como puede deducirse, acentúan el aspecto narrativo del microrrelato, lo que no resulta desproporcionado, puesto que se trata de un género eminentemente narrativo; ahora bien, como hemos estudiado, en sus estructuras internas, tales como el ritmo, la intertextualidad, la repetición, las recurrencias léxicas y semánticas, etc., sigue estando estrechamente ligado a la estética de lo lírico, de ahí que sea importante enfatizar la necesidad de analizarlo sin dejar de tener en cuenta esta perspectiva.

El microrrelato no podrá, por tanto, deshacerse de su pasado lírico, pues conserva en sus genes estéticos muchos rasgos de la herencia legada por el poema en prosa; por lo tanto, no solo para entenderlo, sino también para poder analizar su evolución futura y sus posibles derivaciones, será necesario utilizar todas las aportaciones de los teóricos y críticos del poema en prosa, junto con las realizadas asimismo por los especialistas en el microrrelato, para entonces conseguir una reconstrucción más precisa de sus características, su origen y su propia historia, sin olvidar que se trata de géneros (el poema en prosa, el microrrelato) subversivos y, por tanto, inasibles, que no admiten una sola interpretación ni tampoco posibilitan disociarlos de otros géneros de los que se alimentan, pues esas otras manifestaciones literarias (el mismo poema en prosa, la viñeta, el aforismo, el cuento brevísimo, la fábula), en el caso del microrrelato, son inmanentes a él; sin ellos, dejaría de ser lo que es para convertirse en cualquier otra forma literaria distinta, lo que podría ocurrir si el microrrelato, como es probable, sigue evolucionando. Por lo pronto, el hecho de haber documentado una parte esencial de su origen, que había sido poco explorada, viene a llenar un vacío teórico-crítico que puede resultar, creemos, fundamental para la realización de futuras investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

- BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, México, Ediciones Coyoacán, 1995.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Madrid, Editorial EDAF, 1985.
- BORGES, Jorge Luis, *El hacedor*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- BRASCA, Raúl, *Dos veces bueno 3*, Buenos Aires, IMFC, 2002.
- BRETCH, Bertolt, *Historias de almanaque*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- _____ *Historias del señor Keuner*, Barcelona, Alba Editorial, 2007.
- CADALSO, José, *Noches lúgubres*, México, Taurus, 1968.
- CANETTI, Elías, *El suplicio de las moscas*, España, Anaya, 1994.
- CORTÁZAR, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último round*, vol. I, Madrid, Siglo XX, 1974.
- CHATEAUBRIAND, Francisco Augusto, *Atala*, Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí, 1823.
- DARÍO, Rubén, *Azul/Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- , *Poesía y prosa*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2006.
- ELIOT, T.S., *La tierra baldía. The west land*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- EMERSON, México, Porrúa, 2007.
- ESPRONCEDA, José, *El diablo mundo/El estudiante de Salamanca*, Madrid, Alianza Editorial, 1966.
- DALTON, Roque, *Antología*, Madrid, Visor, 2000.
- DOWSON, Ernest, *Decorations in Verse and Prose*, London, Leonard Smithers, 1899.
- GELMAN, Juan, *De palabra*, Madrid, Visor, 2002.
- GIRONDO, Oliverio, *Obra completa*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1999.
- _____ *Calcomanías. Poesía reunida (1923-1932)*, Sevilla, Renacimiento, 2007.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, México, Rei, 1990. p. 5.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Cuentos completos y otras narraciones*, México, FCE, 1983.
- HELGUERA, Luis Ignacio, *Antología del poema en prosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1999.

- HEMINGWAY, Ernest, *The complete short-stories of Hemingway*, New York, The Finca Vigía Edition, 1987.
- HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, El Cid Editor, 2003.
- HUIDOBRO, Vicente, *Vientos contrarios. Poesía y prosa*, Chile, Nacimiento, 1926.
 _____ *Altazor/Temblor del cielo*, México, Editorial Rei, 1997.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Platero y yo*, Sevilla, Facediciones, 2012.
- KAFKA, Franz, *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2000.
- LAGMANOVICH, David, *Los cuatro elementos*, Palencia, Menoscuarto, 2007.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Poesías completas y El minuterero*, México, Editorial Porrúa, 1977.
- LUGONES, Leopoldo, *Filosoficula*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1948.
 _____ *Cuentos desconocidos*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1982.
- MACHADO, Antonio, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- MISTRAL, Gabriela, *Poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- NERUDA, Pablo, *Obra poética, I*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1947.
 _____ *Residencia en la tierra*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004.
- PERSE, St. J., *Anabasis*, London, Faber and Faber Limited, 1930.
- PESSOA, Fernando, *El libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- PRIETO, Guillermo, *Musa callejera*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
- RENARD, Jules, *Historias Naturales*, Barcelona, Editorial De Bolsillo, 2008.
- REYES, Alfonso, *Obras completas: Visión de Anabuac, Las Vísperas de España, Calendario*, volumen II, México, FCE, 1995.
 _____ *Cuentos*, México, Lectorum, 2010.
- RIMAUD, Arthur, Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1990.
- SABINES, Jaime, *Adán y Eva*, Barcelona, Grupo Planeta, 2012.
- SAMPERIO, Guillermo, *Humo en sus ojos*, México, Lectorum, 2000.
- SILVA Y ACEVES, Mariano, *Un universo lejano*, México, FCE, 1987.
- TORRI, Julio, *De fusilamientos y otras narraciones*, México, FCE, 1984.
- VALLEJO, César, *Poemas en prosa*, Madrid, Red Ediciones S. L., 2015.
- VIDALES, Luis, *Antología poética*, Colombia, Universidad Externado de Colombia, 2006.
- WILLIAMS, William Carlos, *Poemas*, México, UNAM, 2011.
- WHITMAN, Walt, *Obra poética: hojas de hierba*, Buenos Aires, Editorial Librería Perlado, 1958.

FUENTES SECUNDARIAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- BARRIENTOS, Joaquín, "Eighteenth Century poetry", en David T. Gies (ed.), *The Cambridge history of Spanish literature*, Cambridge University Press, 2008, pp. 323-332
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, Tomo I, *La colonia. Cien años de república*, México, FCE, 1991.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene, «Reflexiones sobre el estatuto genérico del microrrelato», en *Revista Hostosiana, Revista Internacional de Cultura*, 6 (2009), pp. 2-12.
- , *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), Palencia, Editorial MenosCuarto, 2008.
- , *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2010.
- ANTESANA, Luis H, *Teorías de la Lectura*, La Paz, Editorial Altiplano, 1983.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, «Teoría del poema en prosa», *Quimera*, 262 (2005), pp. 22-25.
- , «Ensayo sobre la aparición y el desarrollo del poema en prosa en la literatura española», *Analecta Malacitana*, II, 1, (1979), pp. 109-136.
- AYALA MORA, Enrique (ed.), *Historia general de América Latina, vol. VII, Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870-1930*, París, Ediciones Unesco-Ediciones Trotta, 2008.
- BALDERAS VEGA, Gonzalo, *Kiekegaard y la experiencia paradójica de la fe en el Dios de Jesucristo*, México, Universidad Iberoamericana, 2013.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- BEAUJOUR, Michel, «Short epiphanies: two contextual approaches to the French prose poem», in Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The prose poem in France: theory and practice*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, pp. 39-59.
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1999.
- BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet, 1959.
- BEUCHOT, Maurice, *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México, Universidad Iberoamericana, 2003.
- BOHÓRQUEZ, Carmen, «Filosofía de la independencia», en *El pensamiento filosófico latinoamericano del caribe y latino*, México, Siglo XXI, 2011, pp. 162-175.
- BREUNIG, Leroy C., «Why France?», en Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The prose poem in France. Theory and practice*, New York, Columbia University Press, 1983, pp. 3-20.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, tomo II, Madrid, Gredos, 7ª ed., 1985.

BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia, *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.

CABAÑAS, Miguel, «Géneros al matadero: Esteban Echeverría y la cuestión de los tipos literarios», *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, XXIV, 48, Lima-Berkely (1998), pp. 133-147.

CAWS, Mary Ann y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.

CERNUDA, Luis, «Bécquer y el poema en prosa», en *Poesía y literatura II*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

CICERÓN, *El orador*, Madrid, Alianza, 1997.

CLAYTON, Vista, *The Prose Poem in French Poetry of the Eighteen Century*, Nueva York, Columbia University Press, 1936.

CHAMBERS, E.K. (ed.), *The Poems of John Donne*, London, Lawrence & Bullen, 1896.

CHAPELAN, Maurice (ed.), *Anthologie du poème en pros*, París, R. Julliard, 1946.

CHEREL, Albert, *La prose poétique français*, París, L'artisan du Livre, 1940.

D'ANGELO, P., *La estética del Romanticismo*, Madrid, Visor, 1999.

DECAUNES, Luc, *Le poème en prose. Anthologie (1842-1945)*, Paris, Seghers, 1984.

DELVILLE, Michel, *The American Prose Poem*, Florida, University Press of Florida, 1998.

DERRIDA, Jacques, «The Law of Genre» en *Critical Inquiry On Narrative*, 7, 1, Autum. University of Chicago Press (1980), pp. 55-81.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili, 1956.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1999.

ESCHELMAN, Clayton y José RUBIA BARCIA, *The Complete Posthumous Poetry*, California, University of California Press, 1978.

EVANS, Margery A., *Baudelaire and intertextuality. Poetry and the crossroads*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1993, pp. XI-XII.

EPPLÉ, Juan Armando, «La minificción en Chile», en *Revista Hostosiana*, 6 (2009), pp. 57-66.

-----, «Orígenes de la minificción», en Irene Andres-Suárez/Antonio Rivas, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Editoria MenosCuarto, 2008, pp. 123-134.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

FERNÁNDEZ, Jesse, *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia (Estudio crítico y antología)*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1994.

FREDMAN Stephen, *Poet's prose: the crisis in the American verse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

FOKKEMA, D. W., *Teorías de la literatura del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984.

FONSECA GÓNGORA, Blanca Delia, «El microrrelato hispanoamericano y su origen poético», *Creneida*, 3 (2015), pp. 279-301.

-----, «Lírica diegética: Los poemas en prosa de Jaime Sabines», en *Cruce de vías, una mirada oceánica a la cultura hispánica*, México, Aldus, 2010, pp. 247-262.

GARRIDO GALLARDO, Miguel, *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, SCIC, 1982.

-----, *Teoría de los géneros literario*, Madrid, Arco Libros, 1988.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, EDAF, 2ª ed., 1996.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa, «Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento», en Irene Andres Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2008, pp. 123-143.

GONZÁLEZ, Aníbal, *A companion to Spanish American modernism*, USA, Tamesis, 2007.

GONZÁLEZ, Henry, *La minificción en Colombia*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2002.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis, *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum Editorial, 2002.

Haidar, Otared, *The Prose Poem and the Shi'r Journal: A Comparative Study of Literature, Literary Theory and Journalism*, Reading, Ithaca Press, 2008.

HELGUERA, Luis Ignacio, *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993.

HAVELOCK, E. A., *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994.

HERNÁNDEZ, Darío, *El microrrelato en la literatura española: orígenes históricos: modernismo y vanguardia*, tesis doctoral, Universidad de la Laguna, 2012.

HERNÁNDEZ BAPTISTA, Gonzalo, «En torno a los zapatos del microrrelato contemporáneo», *Revista Quaderni Iberoamericani*, 102, (2011), pp. 118-125.

HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto, *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 130.

INGARDEN, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

ISER, Wolfgang, «La estructura apelativa de los textos», en Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

JAUSS, Hans Robert, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 137-193.

----, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la Recepción literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos, «Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo» en Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *El Cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, pp. 704-711.

KAPLAN, Justin, *Walt Whitman: A Life*, New York, Simon and Schuster, 1979.

KIRBY-SMITH, H. T., *The origins of free verse*, Michigan, The University of Michigan Press, 1996.

KOCH, Dolores, *El microrelato en México: Torri, Juan José Arreola y Monterroso*, 1986, citado por Violeta Rojo, *Breve Manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, Equinoccio, 2009.

----, «Minificción: muestrario modelo de características», *Hispanamérica*, 32, 95 (agosto 2003), pp. 107-113

----, «El microrrelato hispanoamericano ¿Nuevo género?», *Revista Hostosiana*, 6 (2009), pp. 103-112.

LAGMANOVICH, David, «Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano», en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 23, 1 (mayo 1994), pp. 29-43.

----, *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2006.

LAWLER, James, *The poet as analyst. Essays of Paul Valery*, California, University of California Press, 1974.

LAZO, Raimundo, *El Romanticismo. Lo romántico en la lírica hispano-americana del siglo XVI a 1970*, México, Porrúa, 1971.

LEÓN FELIPE, Benigno, *El poema en prosa en España (1940-1990)*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 2003.

LEVINE, Alice, «T. S. Eliot and Byron», *ELH*, 45:3 (1978), pp. 522-541.

LOWNEY, Jonh, *The American avant-garde tradition: William Carlos Williams, postmodern poetry and the politics of cultural memory*, Bucknell, Bucknell University Press, 1997.

MASON, Wyatt, *Rimbaud complete*, New York, The Modern Library, 2002.

METZIDAKIS, Stamos, *Repetitions and semiotics: interpreting prose poems*, USA, Summa Publications, 1986.

MILLARES, Selena, *Neruda: el fuego y la fragua*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008.

MONROE, Jonathan A., *A poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

MONTE, Steven, *Invisible fences: prose poetry as a genre in French and American literature*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2000.

MUKAROVSKI, Jean, «Función, norma y valor estético como hechos sociales (1936)», en *Escritos de estética y semiótica del arte*, selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 44-121.

MURPHY, Margueritte, *A tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1992.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, «Tendencias del micro-relato hispanoamericano (1960-2002)», en Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Lérida, Universidad de Lérida, pp. 45-57.

-----, «Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid: Arco/libros, 2010, pp. 77-100.

-----, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

-----, «El micro-relato hispanoamericano: cuando la brevedad noquea», *Lucanor*, 8 (1992), pp. 117-133.

PAZ, Octavio, *La casa de la presencia: Poesía e Historia*, vol. 1, México Fondo de Cultura Económica, 2003.

PEÑA, Cynthia M., «Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica», *A Journal of de Céfiro Graduate Student Organization*, Southern Utah University, Primavera (2003), pp. 34-43.

PERUCHO, Javier, *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*, México, Ficticia, 2009.

PLATÓN, *La república*, en *Diálogos IV*, Madrid, Gredos, 1986.

POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1992.

PUERTA, Laurián, “Manifiesto”, citado en Edmundo Valadés, «Ronda por el cuento brevísimo», *Revista Puro cuento*, 21, marzo/abril (1990), pp. 28-30.

RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

RIFFATERRE, Michael, «On the Prose Poem's Formal Features», en *The prose poem in France: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1983, pp. 117-132.

ROAS, David, «El microrrelato y la teoría de los géneros», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Editorial MenosCuarto Ediciones, 2008, pp. 47-76.

- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, «Consideraciones sobre la estética de lo mínimo», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco libros, 2010, pp. 181-208.
- RODRÍGUEZ, Blanca, *El imaginario poético de Ramón López Velarde*, México, UNAM, 1996.
- ROJO, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, Equinoccio, 2009.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, «La cultura ilustrada de José Joaquín Fernández de Lizardi», *Suplemento del Anuario de Estudios Americanos*, XLVII: 2 (1991), pp. 75-94.
- SAMPERIO, Guillermo, «El halcón de la ficción breve lee páginas clásicas», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, Palencia, Editorial MenosCuarto, 2008, pp. 569-580.
- SANDRAS, Michel, *Lire le poème en prose*, París, Dunod, 1995.
- SARLO, Beatriz, «Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon?», *Punto de vista*, Buenos Aires, 24 (1985), pp. 7-11.
- SELDEN, Raman, Peter WIDDOWSON y Peter BROOKER, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 3ª ed., 2001.
- SEQUERA, Armando José, «La narrativa del relámpago (20 microapuntes para una Poética del Minicuento y 4 anotaciones históricas apresuradas)», en *Escritos disconformes Nuevos Modelos de Lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 75-82.
- SHELLEY, P. B., *Defensa de la poesía*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1978.
- SILES, Guillermo, *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- SILVA CASTRO, Raúl, *Pedro Prado (1886-1952)*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1965.
- SIMON, John Ivan, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth Century European Literature*, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1987.
- SPANG, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.
- TAHA, Ibrahim, «La semiótica de las ficciones minimalistas», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 255-272.
- TERDIMAN, Richard, *Discourse / Contradiscourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- TINIANOV, I., «Sobre la evolución literaria» (1927), en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1970, pp. 98-101.
- TODOROV, Tzvetan, *Genres in Discourse*, traducción de Catherine Porter, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

TOMASSINI, Graciela y Stella Maris COLOMBO, «La minificción como clase textual transgenérica», en *Revista Interamericana de bibliografía*, XLVI, 1-4 (1996), p. 83-84.

TRABADO CABADO, José Manuel, «El microrrelato como género fronterizo», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 273-298.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, España, Universidad de Sevilla, 1999.

VALENDER, James, *Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Tamesis, 1984.

VALADÉS, Edmundo, «Ronda por el cuento brevísimo», *Puro cuento*, 21, Buenos Aires, 21, marzo-abril (1990), p. 28.

VATTIMO, Gianni, «Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?», en G. Vattimo y otros, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2ª ed., 2011, pp. 9-20.

VINCENT-MUNNIA, Natalie, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, París, Champion, 1996.

VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2ª ed., 2007.

WALKER, Jeffrey, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

BENSUSAN, S. Wahnón, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, 1991.

WELLEK, R. y Warren, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 4ª ed., 1974.

-----, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1989.

ZAVALA, Lauro, *La minificción bajo el microscopio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

FUENTES ELECTRÓNICAS

ANDRES-SUÁREZ, Irene, «Transversalidad de las formas literarias breves», en http://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/v14_ire_andres_suarez.pdf. [Última consulta 19 de mayo 2016].

ARENCIBIA, Lourdes Beatriz, «Cuatro *Pequeños poemas en prosa* de Charles Baudelaire, en traducción de Julián del Casal (1887-1890)», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuatro-pequenos-poemas-en-prosa-de-charles-baudelaire-en-traducccion-de-julian-del-casal-1887-1890/> [Última consulta 19 de abril 2016].

BAUDELAIRE, Charles, «El Spleen de París», [Última consulta: 27 de septiembre 2016]. En http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles_Baudelaire/Charles%20Baudelaire%20-%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf p. 3 [Última consulta 5 de junio 2016]

-----, «El mal monje», en <http://ciudadseva.com/texto/el-mal-monje/> [Última consulta: 12 abril 2017].

-----, «La estancia doble», en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa--0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html [Última consulta: 12 abril 2017].

-----, «El ‘yo pecador’ del artista», http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa--0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html [Última consulta: 19 de abril de 2017].

-----, «El extranjero», http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa--0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html [Última consulta: 19 de abril de 2017].

BERTRAND, Aloysius, “Las fantasías de Gaspard de la Nuit”, en <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/fragmento.pdf> [Última consulta: 10 de diciembre 2016].

-----, «Partida para el Sabbat», <http://osiazul.weebly.com/primer-libro.html>. [Última consulta: 18 de septiembre de 2015].

CASAS SERRA, Pedro, «El poema en prosa», <http://www.airesdelibertad.com/t33513-el-poema-en-prosa>. [Última consulta: 19 de abril de 2017].

CHAMBERS, E.K. (ed.), «The Poems of John Donne», London, Lawrence & Bullen, 1896, editado en electrónico, en www.bartleby.com/357/ [Última consulta: 10 de marzo 2015].

DELVILLE, Michael, “The Prose Poem and the Ideology of Genre”, en <https://delsolreview.webdelsol.com/epicks3/delville.htm> [Última consulta: 9 de enero 2016].

FERNÁNDEZ CUESTA, María Gracia, «El microrrelato: origen, características y evolución. Propuesta didáctica en el aula de L2. Aplicaciones prácticas en L1», En http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Biblioteca/2013-bv-14/2013_BV_14_21Gracia_F.pdf?documentId=0901e72b8163adfe. [Última consulta: 07 de abril 2012].

GARCÍA GUAL, Carlos, «Shopenhauer y la lectura de los clásicos. Apuntes y notas», Madrid, UNED, en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-50B6F0AC-0FA7-5154-3610-AF772B400EDF&dsID=Documento.pdf> [Última consulta: 13 de septiembre 2016].

GUEDEA, Rogelio, «El amor que yo quería contar», Suplemento Literario *La Jornada Semanal*, 4 de octubre de 2009. En <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-50B6F0AC-0FA7-5154-3610-AF772B400EDF&dsID=Documento.pdf> [Última consulta: 27 de mayo 2016].

HEMINGWAY, Ernest,
http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/hemin/vendo_zapatos.htm. [Última consulta: 19 de marzo de 2015].

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Darío, «El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos. Modernismo y vanguardia», en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-50B6F0AC-0FA7-5154-3610-AF772B400EDF&dsID=Documento.pdf> [Última consulta: 4 de noviembre 2015].

LIZAMA, Patricio, «Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado», en *Revista Chilena de Literatura*, Noviembre 2012, número 82, pp. 159-177. Versión en línea en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952012000200009 [Última consulta: 12 de septiembre de 2015].

LÓPEZ COLOMÉ, Pura, «Aproximaciones a William Carlos Williams», http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=228&Itemid=1&limitstart=1. [Última consulta: 10 de septiembre de 2015].

LOWEL, Amy, «Spring Day», en <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/53772> [Última consulta: 10 de enero 2017]

MALLARMÉ, Stéphane, «Un lance de dados jamás abolirá el azar», en http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_mallarme_datos.pdf [Última consulta: 18 de junio 2016].

MANGUSO, Sarah, «The Fallacy of Prose Poetry: an Extension of Eliot's "Reflections on Vers Libre"», en <https://www.poets.org/poetsorg/text/fallacy-prose-poetry-extension-eliot-reflections-vers-libre> [Última consulta: 9 de enero 2016].

MÁRQUEZ, Miguel, «El poema en prosa y el principio antimétrico», *EPOS*, XIX, 2003, en http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/11007/El_poema_en_prosa.pdf?sequence=2 [Última consulta: 30 de enero 2014].

POE, Edgar Allan, «Sombra», <http://ciudadseva.com/texto/sombra/> [Última consulta: 6 de febrero de 2017].

-----, «Del agua de la isla», <http://ciudadseva.com/texto/del-agua-de-la-isla/> [Última consulta: 6 de febrero de 2017].

-----, «Eureka», en

<http://www.poc-eureka.com/wp-content/uploads/2014/03/Eureka.pdf> [Última consulta: 23 de marzo 2017].

POLLASTRI, Laura, «El canon hereje: La minificación Hispanoamericana», en http://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/sobre_obra_raf/canon_hereje_minificacion_hispanoamericana_laura_pollastri.html. [Última consulta: 15 de junio 2015].

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, conferencia «Introducción a la estética de la recepción» dictada dentro del ciclo *Ética y política* efectuada en la Facultad de Filosofías y Letras en la UNAM, en <http://vimeo.com/channels/asv>. [Última consulta: 23 de septiembre 2014].

STANTON, Anthony, «Los poemas en prosa de Ramón López Velarde», en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-poemas-en-prosa-de-ramon-lopez-velarde/html/588f9fc4-59d2-11e0-8928-00163ebf5e63_3.html. [Última consulta: 13 de septiembre 2015].

STREIN, Gertrude, «Una caja», <http://www.poets.org/poetsorg/poem/tender-buttons-objects> [Última consulta: 12 de abril 2017].

-----, «In between», <http://www.bartleby.com/140/1.html> [Última consulta: 13 de enero de 2017].

VALLEJO, César, «Contra el secreto profesional», en <http://narrativabreve.com/2013/08/microrrelatos-escondidos.html> [Última consulta: 6 de febrero de 2017].

-----, en <https://airenuestro.com/2014/07/04/el-microrrelato-de-los-viernes-microrrelatos-de-madres-y-padres/> [Última consulta: 6 de febrero de 2017].

VALLEJO, Mary Luz, «Postmodern Genres», en http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/resena.php?art_id=233. [Última consulta: 2 de marzo 2015].

VAN DEN BERGH, Carla, «Le poème en prose en versets», en <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier4/textes/7vandenbergh.pdf> [Última consulta: 01 de octubre 2016].

YEZZED LÓPEZ, Fredy, «Poema en prosa vs. Minificación», en *El Cuento en Red*, n.º. 17 [Última consulta: 23 de marzo 2017].

WILDE, Óscar, «El discípulo», en <http://ciudadseva.com/texto/el-discipulo-2/> [Última consulta: 19 de abril 2017].

-----, «La visita», en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112112398406;view=1up;seq=103>. [Última consulta: 8 de enero 2017].

-----, «The artist», <http://www.literaturepage.com/read/wilde-essays-lectures-121.html>
[Última consulta: 8 de enero 2017].

WILLIAMS, William Carlos, «Poems and poets»,
<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/william-carlos-williams>
[Última consulta: 13 de enero de 2017].

-----, «Kora en el infierno», <http://ccpe.org.ar/kora-en-el-infierno-por-william-carlos-williams/>. [Última consulta: 19 de septiembre de 2015].

WOLFGANG, Iser, «La indeterminación como condición de efectividad de la prosa literaria», en http://www.hermeneia.net/MASTER/Iser_Estructura_textos.pdf [Última consulta 14 de septiembre 2016].