

## ALGUNOS ASPECTOS DEL POEMA EN PROSA Y LAS CATEGORÍAS DEL LIRISMO CONTEMPORÁNEO

JOSÉ A. MILLÁN ALBA

La historia del poema en prosa es la de un «género» literario que difícilmente se deja codificar. De aquí que su estudio sea, más bien el de sus concretas manifestaciones en los autores que lo han practicado; pero que, al mismo tiempo, presente un problema de naturaleza literaria de primer orden.

Es esta doble condición la que nos interesa, y la que hace del poema en prosa un campo de estudio de indudable atractivo; pocos fenómenos literarios muestran tan a las claras una estrecha relación entre sus manifestaciones en el tiempo de un lado, y su ser propio del otro, ajeno a sus concretas y sucesivas encarnaciones temporales.

Fijémonos, pues, en que esta íntima relación presenta, para las categorías epistemológicas del investigador contemporáneo, sumido en parte en la perplejidad entre optar por un conocimiento histórico de los hechos, u otro estructural o fenomenológico, un caso extremo o como un reto al que ha de responder encontrando los nexos de unión entre ambas actitudes contrapuestas.

Pero esto, aun teniendo un evidente interés, no es propiamente lo que ahora nos reclama; entrar en su consideración sería entrar, a su vez, en cuestiones relativas a la teoría del conocimiento literario, así como de aspectos de la estética de la recepción; bástenos, sin embargo, consignar este hecho para mostrar la modernidad del fenómeno («poema en prosa») y de las cuestiones que suscita.

En su sentido contemporáneo, el poema en prosa nace en Francia como producto del constante esfuerzo que, a partir del Romanticismo, se da en la lírica por destruir los marcos tradicionales de la poesía y por abrir nuevos cauces de expresión: anulación de las reglas «clásicas» de la métrica y de la rima, destrucción de la concepción «noble» del estilo poético y de la lógica gramatical común. Su nacimiento es, así, producto de un espíritu de oposición a toda «tira-

nía de la forma»<sup>1</sup> que impida la creación de un lenguaje poético personal.

Veamos, pues, algunas de las cuestiones subyacentes a lo que se acaba de afirmar. En primer lugar, encontramos como móvil que desencadena el movimiento propio de la nueva conciencia poética, un espíritu de oposición o de polémica estructural —por utilizar la terminología de Gilbert Durand—, que desencadena, a su vez, una retórica de la antítesis. Este principio destructor (sarcasmo baudelairiano, destrucción de los valores sémicos habituales en Rimbaud y Lautréamont, anulación de los comunes valores lógicos y gramaticales en Mallarmé, anulación de los criterios de realidad comúnmente admitidos en el caso de los surrealistas y, antes, en Nerval), puede tener una doble vectorialidad según lo refiramos a un marco externo —en cuyo caso acentúa su índole positivamente destructora— o a otro interno, el propio género, en cuyo caso perdería su carácter de oposición y resultaría fecundante.

Planteadas así las cosas, el panorama que se nos presenta no resulta ser tanto una relación de oposición, cuanto un asunto referente a la propia identidad de la nueva conciencia lírica, a partir de la dualidad «exterioridad» —o lo ajeno a ella—, «interioridad» —esto es, lo que propiamente la constituye. Todo ello equivale a afirmar que fines y medios han de ser internos, es decir, proceder del propio acto poético y de una conciencia poética singularmente lúcida o «consciente» de sí misma. Tal vez el ejemplo más claro a este respecto sea el del propio Mallarmé. No obstante, este grado de lucidez crítica, que acompaña a la conciencia de estar haciendo algo «nuevo» —«novedad» frente a repetición como uno de los rasgos de la «nueva» conciencia lírica—, es cosa que aparece en todos los autores citados.

Baudelaire, en la Dedicatoria a Arsène Houssaye con la que se abren las habituales ediciones de los *Pequeños poemas en prosa*, declara: «Nada más comenzar el trabajo pude darme cuenta no sólo de que me quedaba muy lejos de mi misterioso y brillante modelo, sino también de que hacía algo (si a esto cabe llamarle "algo") singularmente *distinto*.»<sup>2</sup> Idéntica comprobación puede hacerse en Rimbaud, tanto en la conocida «Carta del vidente», cuanto en la dirigida a Paul Démeny, y adquiere una formulación plena de resonancias en el caso de Nerval: «Je demande à Dieu de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir.»<sup>3</sup>

¿A qué novedad radical se está haciendo referencia? Digamos, por

1. Véase Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, 1978.

2. El subrayado es nuestro. Empleamos nuestra traducción de los *Pequeños poemas en prosa*, Madrid, Cátedra, 1986.

3. *L'Artiste* de 2 de junio de 1844; véase, asimismo, el final de la segunda parte de *Aurélia*.

el momento, que a aquélla que brota del propio acto poético como singularidad irrepetible, que afecta tanto al producto cuanto al creador —en la concepción proustiana, existente ya en Rimbaud— y que emerge a la superficie desde la interioridad misma de lo poético. «Desde el fondo del aire dije estoy / dije soy / animal de fondo», en palabras de Juan Ramón Jiménez.

Voluntad, asimismo, de «construcción» del poema, de configuración y formación de éste —dar «forma» a algo equivale a la operación por la cual lo que estaba oculto *aparece* ante la mirada—. Max Jacob afirma algo similar cuando señala: «L'art est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis.»<sup>4</sup> Conciencia, pues, de unos mecanismos de construcción poéticos y retóricos cuya función ya no resulta ser ornamental ni lúdica, sino que constituye la experiencia y la aventura misma del acto poético. Poeticidad y retórica no trascienden al acto creador; son esa experiencia misma. Nuevamente, el nombre de Mallarmé se impone llegados a este punto.

\* \* \*

Pero para poder llegar a él ha sido previamente necesaria la destrucción de la pareja «forma» y «esencia» poéticas, esto es, el criterio por el cual lo poético residía en unas formas establecidas *a priori*.

El criterio de diferenciación entre prosa y poesía era eminentemente formal, de suerte que la existencia del poema en prosa plantea en su inicio y posterior desarrollo, la búsqueda de un *lenguaje* poético individual ajeno a cualquier constreñimiento de la forma, y ello aún más rotundamente que en el verso libre de los simbolistas, al rechazar cualquier control tanto métrico como prosódico: «¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, *sin ritmo ni rima*, lo suficientemente *flexible y dura* como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?», escribe Baudelaire.<sup>5</sup>

No es éste, desde luego, el lugar para un análisis pormenorizado de las distintas tendencias literarias que desembocan en la afirmación de Baudelaire, pero sí conviene detenerse en algunas de ellas.

En primer lugar, cabe señalar que la nueva conciencia lírica tiene como telón de fondo la poesía formal del siglo XVIII, en líneas generales de una pobreza desoladora. El mundo de la efusión y de los sentimientos, ausente de la lírica, ha ido a refugiarse en la novela epistolar y en los escritos de Rousseau, Sénancour, Chateaubriand, etcétera.

En segundo lugar, el paulatino descubrimiento operado a lo largo

4. Prólogo del *Carnet à dés*, París, 1945, p. 19.

5. Baudelaire, *op cit.*, p. 4; el subrayado es nuestro.

del siglo XVIII y del siglo XIX de que la dimensión lírica puede existir también en la prosa, y ello por el intermedio de la prosa poética.

En tercer lugar, la progresiva separación entre música y sentido o, lo que es lo mismo, entre el metro y la frase, en favor de esta última, lo que implica, a finales del siglo XVIII, un acercamiento del verso a la prosa, cuyos antecedentes se encontraban ya en el «verso libre» de La Fontaine y de Molière, y que desembocará en la completa dislocación del alejandrino señalada por Mallarmé.<sup>6</sup>

Fénelon ahondará aún más la zanja entre poesía y versificación, al afirmar en su *proyecto de poética*: «Notre versification perd plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par les rimes: elle perd beaucoup de variété, de facilité et d'harmonie.»<sup>7</sup> «Notre écriture est pleine de poésie dans les endroits mêmes où l'on ne trouve aucune trace de versification.»<sup>8</sup> No es, así, de extrañar que en la famosa *Querelle des anciens et des modernes*, estos últimos hagan de Fénelon uno de sus principales abanderados. Pero quizá donde Fénelon se muestre más radicalmente moderno, entroncando directamente con Baudelaire, sea en el elemento de cotidianidad que aquél hace entrar en su concepción de la belleza y de lo sublime: «Je veux un sublime si familier, si doux et si simple, que chacun soit d'abord tenté de croire qu'il l'aurait trouvé sans peine.»<sup>9</sup>

Sin embargo, en esta disociación entre poesía y versificación, lo que resultó determinante para el advenimiento del poema en prosa, fue la labor de los traductores. En 1756 Mallet traduce un bloque de fábulas y de odas tomadas del Edda escandinavo, en particular el célebre Canto de Regner, el cual, en distintas versiones abreviadas, servirá de base para el *Bardit des Francs* en los *Mártires* de Chateaubriand. Turgot traducirá a Ossian en 1760; Huber-Turgot a Gessner, y Le Tourneur a Young también en 1760. Todas estas traducciones fueron escritas en prosa (los originales, exceptuando el Edda, habían sido redactados en prosa ritmada —Macpherson y Gessner— y en verso blanco —Young—).

En 1917 ya Van Tieghem señalaba a este respecto: «D'une manière générale, la prose des premiers traducteurs d'Ossian présentait le monument le plus important que l'on pût opposer à la forme poétique dont on cherchait, consciemment ou non, à s'affranchir. Par son rythme abrupt, par son style neuf et hardi, par son décousu, elle contraste parfaitement avec la versification polie, l'élégance correcte et soutenue du style, la régularité de la composition.»<sup>10</sup>

Por otra parte, estas traducciones no solían ser completas, sino

6. Véase «Crise des vers» en *Variations sur un thème*, París, 1895.

7. *Lettre à l'Académie*, París, 1713-1714, cap. V.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. P. van Tieghem, *Ossian en France*, París, 1917, p. 145.

fragmentarias. Consistían, habitualmente, en pequeños fragmentos unitarios, de los que quedaban excluidos los elementos narrativos, presentando al lector pasajes marcadamente líricos o fuertemente dramáticos. Este carácter fragmentario, pero unitario al mismo tiempo, de textos poéticos en prosa, contrasta con lo que en el siglo XVIII se entiende por poema en prosa, esto es, largos desarrollos narrativos siguiendo el modelo del *Telémaco* de Fénelon. Por el contrario, nos lo volvemos a encontrar en la configuración del poema en prosa baudelairiano: «Le envió, querido amigo, una pequeña obra de la que no cabría decir, sin ser injustos, que no tiene ni pies ni cabeza, ya que, por el contrario, todo es en ella pies y cabeza a la vez, alternativa y recíprocamente. Considere, se lo ruego, qué admirables ventajas nos reporta a todos, a usted, a mí y al lector, tal combinación. Podemos cortar por donde queramos; yo, mi ensueño; usted, el manuscrito; el lector, su lectura; pues la reacia voluntad de éste no la suspendo del interminable hilo de una intriga superflua. Quite usted una vértebra y los dos fragmentos de esta tortuosa fantasía volverán a unirse sin esfuerzo. Desmenúcela en numerosos fragmentos y verá que cada uno puede existir aisladamente.»<sup>11</sup>

En lo que atañe a la dimensión dramática, existente asimismo en Baudelaire, pero más fuerte aún en los casos de Rimbaud y de Lautréamont, recojo un comentario de Suard, uno de los primeros traductores de los *Cantos de Selma*: «Il est difficile de trouver dans aucune poésie un tableau plus touchant, resserré en un aussi petit espace, et dont les mouvements fussent plus variés et plus rapides: c'est un drame entier.»<sup>12</sup>

No deja de resultar curioso el modo de trabajar de Suard en las traducciones del vasto conjunto épico de Carthon; lo que ofrece al lector son nueve extractos unidos entre sí por un breve análisis del traductor, lo que en parte recuerda el tratamiento dado por Baudelaire en *Los paraísos artificiales* a la obra de Quincey. El ejemplo de Suard no es un caso aislado; pueden aducirse, sin ir más lejos, las traducciones del propio Chateaubriand, o las versiones hechas por Le Tourneur de las *Noches* de Young, así como del propio Diderot, traductor, asimismo, de distintos fragmentos de los primeros cantos de Ossian.

Un tercer aspecto, estrictamente temático y de una importancia capital que conviene señalar, hace referencia a la «cuestión del yo», el «Qui suis-je?» de *Les Rêveries* de Rousseau y del comienzo de las *Memorias de ultratumba* o del *Essai sur les Révolutions* de Chateaubriand, y que resulta central en Baudelaire, Rimbaud y el propio Mallarmé. Una vez más es el mismo Rousseau quien plantea la relación

11. Baudelaire, *op. cit.*, p. 1.

12. *La Gazette littéraire d'Europe* de 1 de agosto de 1765, cit. por S. Bernard, *op. cit.*, p. 28.

entre esta pregunta y otra, no ya temática, sino estrictamente literaria: «Comment être poète en prose?»

No podemos detenernos en el examen de estas dos preguntas, cuyas respuestas resultan cruciales para el desarrollo de los componentes del lirismo contemporáneo. Digamos, de forma general, que esta presencia del «yo» va a ir desplazando paulatinamente el acento hacia los espacios de la intimidad, o lo que Baudelaire denominará más tarde como el propio «abismo interior» o «les années profondes», bien sea en forma de confesión, de meditación, de rêverie, de diario o de escritura autobiográfica, en donde las reglas poéticas están excluidas. A este respecto son muy ilustrativos los *Diarios* de Lucile Laridon-Duplessis o las «rêveries» de Mme Roland, en donde coexisten las dos tendencias: la ampulosidad artificiosa de la escritura cuando se pretende hacer poesía atendiendo a las reglas de la concepción neoclásica del estilo noble, y la expresión nítida procedente de la intensidad del sentimiento puro.

En cuarto lugar, quiero analizar, aunque sea brevemente, la relación entre poema en prosa y verso libre, así como la prioridad otorgada al «nombre» en la concepción lírica contemporánea, que hace de ella una poesía eminentemente semántica.

A estos respectos cabe señalar que, con los simbolistas, se excluye definitivamente del poema el metro, recayendo el cometido poético sobre el ritmo. Desde el momento en que la declamación del verso es sustituida por la dicción expresiva, éste se acerca a la prosa; sin embargo, tal acercamiento resulta fundamental cuando el final del verso se hace coincidir con una «detención del sentido». A partir de este momento sólo cuenta el ritmo, tanto para el verso como para la prosa. Es esta concepción lo que lleva a los simbolistas a encontrar una fundamental identidad de naturaleza entre prosa y verso, poniendo las diferencias en cuestión de grado. No puedo consignar aquí las distintas respuestas dadas a este planteamiento por la literatura posterior. Sí quiero, en cambio, señalar que, en lo tocante al ritmo, los autores de verso libre encontraron en el poema en prosa todo un conjunto de técnicas que lo enriquecieron; y que las diferencias entre poema en prosa y verso libre no son una mera cuestión de grado, sino de dos formas distintas y diferenciadas.<sup>13</sup>

En segundo lugar, la primacía otorgada en la lírica contemporánea a la palabra (especialmente al nombre) en tanto que signo evocador de «la» cosa (Mallarmé), a expensas incluso de su inclusión en la frase, es algo que procede, asimismo, de los autores de poema en prosa. El «dinamismo expresivo del término» que, según Gracq, constituye la «decisiva aportación del último siglo de la poesía francesa»<sup>14</sup> es algo muy parecido al poder «iluminador» de los términos

13. S. Bernard, *op. cit.*, p. 413.

14. J. Gracq, *André Breton*, París, J. Corti, 1945, p. 4; véase, asimismo,

en la concepción poética de Rimbaud. El mismo Mallarmé emplea frecuentísimamente una técnica de composición que se fundamenta en las distintas asociaciones sémicas que los términos le van sugiriendo, de suerte que las habituales conexiones lógicas y gramaticales quedan anuladas y son reconstruidas en función del brillo y destello único del nombre. Se trata, como ocurrirá más tarde en los casos de Eluard, de Ponge y de Michaux, de devolver a la palabra su valor propio a expensas de su valor relativo en la frase.

\* \* \*

En 1824 Víctor Hugo reclama la «nueva literatura», «telle que l'ont créée les Chateaubriand, les Staël, les Lamennais»,<sup>15</sup> y Deschamps añade: «La véritable poésie du XIX<sup>e</sup> siècle a fait invasion en France par la prose.»<sup>16</sup> Ya antes, en *De l'Allemagne*, Mme de Staël había señalado: «Nos meilleurs poètes lyriques en France, ce sont peut-être nos grands prosateurs.» Y Sébastien Mercier declara en el prólogo a su *Néologie*: «La prose est à nous; sa démarche est libre, il n'appartient qu'à nous de lui imprimer un caractère plus vivant. Les prosateurs sont nos vrais poètes; qu'ils osent et la langue prendra des accents tout nouveaux.»

Ésta era la tarea que iban a emprender los autores que fundamentaron el lirismo contemporáneo. Ahora bien, como se desprende de la cita de Mercier, así como de la carta ya indicada de Rimbaud a Démeny, lo que aquí está en juego es la noción misma de «libertad», o lo que es lo mismo, de dar un nuevo cauce expresivo a las concepciones del «nuevo» hombre, que encuentra en el hecho de darse a sí mismo su propia forma (o su propia realidad) uno de sus rasgos constitutivos. Pone ello sobre el tapete las relaciones entre las «formas» (establecidas) y el nuevo espacio textual (metonimia de una «nueva tierra»), que adquiere, así, un carácter de «necesidad» expresiva: «Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.»<sup>17</sup> Lo primero que, de esta forma manifiesta el hecho del poema en prosa como género literario es la relación entre necesidad y libertad, o entre «forma» y acto creador.

La respuesta dada por los autores de poema en prosa a esta cuestión ha sido la de que, en su autoexpresión y en su autoconfiguración, la voluntad expresiva no sólo crea libremente la forma, sino que encarna en ella la propia libertad. Cuanto más determinada y

---

R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, 1953, y S. Bernard, *op. cit.*, pp. 456-458.

15. *Odes*, París, 1954, p. 2.

16. Cit. por S. Bernard, *op. cit.*, p. 238.

17. Baudelaire, *op. cit.*

dada de antemano sea la forma, tanto más débilmente actuará en ella la irrupción de la libertad creadora. Dicho de otro modo: lo que el lirismo contemporáneo en el nacimiento de un género persigue, no es sino la suprema «libertad» de manifestación en la suprema «necesidad» de la forma fenoménica (cosa que, como señalarían los antiguos, sólo el dios es capaz de llevar a efecto).